Modelo

Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
2005

Título: *Modelo: Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*

Edição da responsabilidade do DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS ROMÂNICOS da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Organização do Volume: Ana Sofia Laranjinha / José Carlos Ribeiro Miranda

Tiragem: 500 exemplares

Execução Gráfica: Tip. Nunes, Lda - Porto/Maia

Depósito Legal: 236649/05

ISBN: 972-8932-05-7

APRESENTAÇÃO

Foi com manifesta satisfação que acolhemos, em 2002, a decisão da Assembleia da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval no sentido de que o seu colóquio periódico viesse a ser organizado pelo Departamento de Estudos Portugueses e de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Não apenas se tratava de uma boa ocasião de enraizar e promover os estudos medievais em torno da literatura num meio que, até então, apenas tinha conhecido uma pequena actividade nessa área, como era também uma oportunidade de convívio, conhecimento mútuo e troca de ideias no seio de uma comunidade que, conquanto já relativamente numerosa, é ainda muito recente no panorama universitário português.

Avaliado o que foi o V Colóquio a perto de um ano de distância, cremos que a aposta foi inteiramente ganha. Uma afluência de colegas e amigos tudo menos escassa, a presença de convidados oriundos de outros países, perspectivas de abordagem dos temas tratados revelando diversidade e inovação, debates vivos...

A todos agradecemos. Mas uma palavra especial deverá ser dirigida ao Prof. Doutor José Augusto Pizarro, que nos brindou com uma pequena amostra da vertente ibérica da acção de D. Dinis que, com muito mais detalhe, se poderá ler na biografia deste nosso monarca que acaba de concluir; e ainda para as Prof. Doutoras Lúcia Rosas e Paula Costa que fecharam, com entusiasmo e enorme capacidade de comunicação, os trabalhos do Colóquio com uma magnífica visita guiada ao Mosteiro de Leça do Balio, a primeira sede dos Hospitalários portugueses, Ordem à qual a nossa literatura medieval se encontra ligada por tão numerosos fios.

É agora a vez de cumprirmos com o último dos nossos compromissos, colocando à disposição do público interessado, em tempo útil, o elenco das comunicações apresentadas.

Obrigado!

Ana Sofia Laranjinha
José Carlos Ribeiro Miranda

Alocução Inaugural

MODELO E IMITAÇÃO

Há um tema que atravessa toda a cultura literária ocidental, pelo menos desde que Homero foi tomado como fonte de leitura e de referência em exercício textual, e desde que o próprio processo de leitura, como identificação e recuperação de texto, ficou facilitado pelo regresso ao registo da escrita (quaisquer que fossem as reservas colocadas a este por parte de Sócrates). Trata-se do problema de modelos e da imitação ou da mimese. Entendida certamente como forma de representação da realidade pela literatura — para nos servirmos do título e subtítulo do livro de Erich Auerbach, justamente marcante desde meados do séc. XX[1] —, o processo não se inventa de cada vez e há que vê-lo numa sequência que se alimenta de retornos, de retomas e de relançamentos (em referências, alusões e disfarces), num jogo entre tradição e inovação, em que os textos anteriores se prolongam nos seguintes e estes se afirmam por contraste quando parecem registar independência.

Ciclicamente o tema ressurge na consciência literária e na reflexão que a acompanha, até porque o processo de representação da realidade implica uma relação (de conhecimento e de linguagem) que não é unívoca nem transponível. De modo radical, Platão lança fora da sua República os poetas, por serem "imitadores" (de terceiro grau) que provocam contrafacções e ilusões, pois distanciam e desfocam a realidade autêntica (*Rep.* X, 597b ss.; *Leg.* II e VII) e nem a semelhança com o demiurgo que organizou o mundo (*Timaeus* 27 ss.) lhes dá dignidade.

Outra é a perspectiva e outro é o dinamismo que podemos determinar em Aristóteles sobre o processo imitativo, quando ele admite que a arte emula a natureza (*Physica*, 194 a, 22; *Poet.*, 1448a, 17-19; 1460; cap. 4) e considera que a imitação é um processo habitual das artes (em que a poesia se inclui com a pintura, a escultura, a música); é a imitação que garante a permanência de universais em linguagem; com estes é possível identificar e situar senão mesmo qualificar a obra de arte e complementarmente identificar o artista pelo agenciamento conseguido em realizações particulares (estas, sendo concretas, devem ser apreciadas por confronto com o modelo abstracto das ciências: a perspectiva, no entanto, é diferente, segundo se parte do modelo ou se assume a diversidade das coisas concretas e se sobe à abstracção).

A percepção da autonomia artística levará seguidamente a reconhecer que a superação é atitude permanente de identificação que o artista se impõe. Autonomia frente aos outros artistas; autonomia de criador, mesmo que apenas em função demiúrgica — perante a consistência das coisas, ao agenciador de uma relação humana com elas nada mais resta que assumir a consistência da forma como dispõe as coisas ou como as descontrói para uma nova construção. O *Tratado do Sublime*, firmado na categoria de *zêlôsis* = *aemulatio* — XIII, 2, identifica, no próprio Platão uma "luta porfiada com Homero em busca de lugar superior para si mesmo" (XIII, 4)[2]. Em novo estilo está Miguel Ângelo quando reage perante

---

[1] Erich Auerbach escreveu *Mimesis* em Istambul, para onde se exilara, entre Maio de 1942 e Abril de 1945; o livro foi publicado em Berna, em 1946. Servimo-nos da tradução francesa, trad. Cornélius Heim, Paris, 1968.

[2] Cf. Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da imitação*, trad. port. Raul M. Rosado Fernandes, Lisboa, 1986. De entre a vasta bibliografia que o tema apresenta, cf. David West & Tony Woodman, ed., *Creative imitation*

o seu Moisés que acaba de concluir e dele reclama que fale. Tal exigência é a que qualquer artista postula de cada vez que olha para a obra feita, mas não deve ser menos o plano de trabalho de quem se coloca frente uma obra de arte para a (re)conhecer sem lhe impor juízo deturpador. Entre a admiração e a superação se relança a arte.

De forma sintética (e tendo em conta que o conhecimento pressupõe construção própria e expressão por uma linguagem que pertence a um grupo) podemos dizer que a imitação / mimese em arte é um processo inerente à criatividade na tensão gerada pelos mecanismos de integração cultural. Sendo re-presentação, no seu sentido etimológico pleno, a mimese balanceia-se entre a conformação com uma realidade anterior e a sua integração em processo individualizado e intransferível. As ciências da linguagem ensinam que a dupla articulação da comunicação linguística não esgota a realidade de referência com a designação e que os modos de representação (por atribuição) são concomitantes com os modos da perspectiva e da intencionalidade que exploram virtualidades de língua e nelas geram formas de novidade e de criatividade que cabe à retórica descrever e analisar. Sintomaticamente, nas próprias ciências da linguagem, a sintaxe (estudo dos mecanismos da organização) aparece mais tarde que a morfologia (identificação das formas) e até mais tarde que a reflexão sobre os universais da linguagem (gramática especulativa)[3]. A ordenação equivale não apenas a gestão, mas a inovação, com investimento pessoal no modo de representação. Aliás, as artes plásticas (pintura ou escultura) não são menos sujeitas que as artes literárias a esse mecanismo mimético de reogarnização, investindo o génio na complexificação: o percurso que levou Picasso ao quadro de "Les Demoiselles d'Avignon" é conhecido da biografia do artista e é um dos exemplos mais comentados, pois nele convergem momentos múltiplos em que o artista se confronta com os seus fantasmas e com as representações de outros até lhes dar uma sintaxe definitiva como modalidade de comunicação[4]. Se damos relevo a esse mecanismo no plano das artes literárias é certamente porque o processo analítico acompanha de perto a própria criatividade, a estimula e lhe serve de apoio.

Cedo, o debate dos seus condicionamentos ocupou a reflexão na república das letras. A palavra "mimese" é pós-homérica (embora o célebre escudo de Aquiles seja um exercício imitativo – Il., XVIII). Assenta "mimese" numa etimologia que nos remete para a esfera da memória, mas, desde a Antiguidade o real ficou do lado da "história" e reservou-se à imaginação o direito (demiúrgico) de inventar a realidade como contraponto de superação criativa (aliás, segundo a Bíblia, Deus criou o mundo do nada; o homem precisa de algo para se recriar / recrear — o exercício tem os seus riscos e termina em algo que é diferente da origem; se é especular não tem realidade senão por transposição virtual). Ora, para nos servirmos de uma autoridade, "toda a cultura clássica alimentou a ideia de que o real não podia em nada contaminar o verosímil. (...) A grande palavra que está subentendida no

and Latin Literature, Cambridge, 1979; Gordon Williams, *Tradition and originality in Roman poetry*, Oxford, 1968; André Thill, *Alter ab illo – Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, 1979; J. Bompaire, *Lucien écrivain: imitation et création*, Paris, 1958; E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Darmstadt, 1959 (1909 e 1915).

[3] Tomo esta constatação a partir da leitura de Eustaquio Sánchez Salor, "La modernidad de la Gramática del Padre Álvares", *Revista Portuguesa de Humanidades*, 8, 2004, 27-57.

[4] O quadro, pintado em 1907, que hoje se encontra no Museum of Modern Art de Nova Iorque, é um dos mais representativos da estética cubista; inspirado em Cézanne, acabará por ser influenciado pela arte negra africana e até o próprio título parece ter sido formado a partir de André Salmon.

limiar de todo o discurso clássico (sujeito ao verosímil antigo) é *Esto* (*Seja, Admitamos que...*)"[5], a tal ponto que a representação se torna objecto discursivo e a arte uma forma de legitimidade por efeito de compreensão do real — que inventa nessa compreensão envolvente.

*

A história do processo explícito que a mimese pressupõe leva-nos provavelmente aos rituais do culto dionisíaco e seus actos de culto com expressões coreográficas, em que dança, música e canto, executados por servidores do rito, mimavam actos primitivos, nos quais a mensagem era já resultado de interpretação. No séc. V a.C., mimese passa à reflexão filosófica; daí é tomada como categoria de análise literária, ao mesmo tempo que se torna modo de debater a representação da realidade[6]. Platão e Aristóteles são as autoridades que encabeçam o debate e nunca mais ele deixará de estar presente na consciência literária ocidental[7]. Hoje, a reflexão distingue planos complementares, admitindo a mimese diegética frente à mimese pragmática — uma própria de formas narrativas e outra específica de formas dramáticas[8].

Não é tanto a plano teórico que quem se situa no domínio dos textos se sente chamado, mas ao plano da cadeia constituída por leitores e por autores numa sequência que se prolonga pelo tempo fora. É que, mesmo hoje, quando as gerações pós-modernas, após a contestação do realismo, parecem rejeitar patrocínios e tutelas ou estabelecer confrontos com autoridades (reverenciadas noutros tempos)[9], não está menos em causa o sentido da admiração pelos predecessores (patente já em Dionísio de Halicarnasso – *De imitatione* I, 3) e o sentido de emulação na continuidade por constituição de linguagens e por reconhecimento de influências recebidas (que mais não seja no desencadeamento do dinamismo da criatividade).

De facto, há uma questão básica e iniludível no encontro com os textos: se lemos, porque lemos e para que lemos ou que remanesce da leitura? Não será que, afinal, na leitura reconhecemos as razões de uma identidade que nos vincula a uma comunidade

---

[5] Roland Barthes, *Communications*, 11, 1968, retomado em *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 173, cit. Alexandre Gefen, *La mimèsis — textes choisis*, Paris, 2002, p. 200.

[6] Cf. W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1988 (1975).

[7] Platão opõe mimese e mundo das ideias, acentuando a degradação que aquela apresenta; a mimese apresenta duas modalidades diferentes: uma, baseada no tipo de registo, mais que no conteúdo e dá origem a género grave — epopeia e tragédia —contraposto a género cómico — comédia e poesia jâmbica); outra (cf. Rep., 392e-394b), firmada na distinção de géneros miméticos: o dramático (tragédia e comédia) frente a género expositivo ou narrativo (ditirambo, poesía lírica) e misto (epopeia). Aristóteles, por seu lado, distingue modalidades diversas da mimese de acordo com as causas — instrumental, material, formal (a causa eficiente pode ser a mesma ou diversa): "a epopeia e a poesia trágica, mas também a comédia e o ditirambo, e na sua maior parte a aulética e a citarística, todas elas, no seu conjunto, são imitação. Porém, diferenciam-se entre si por três aspectos: ou porque imitam com meios diversos ou porque imitam objectos diferentes, ou porque imitam de modo diferente e não idêntico" (*Poetica*, 1447a14-19).

[8] Cf. Alexandre Gefen, *La mimèsis — textes choisis*, Paris, 2002.

[9] Esbatendo-se as notas de normatividade linguística ou literária e bem assim a de ancianidade, traços conexos com "auctoritas" ou "plenitude de significação", nem por isso fica menos em realce a "continuidade de tradição / leitura"; cf. Fernando Pinto do Amaral, "O legado clássico na poesia contemporânea", in José Ribeiro Ferreira (coord.), *Fluir perene — A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*, Coimbra, 2004, pp. 9-15.

textual, comunidade essa que, a sê-lo realmente, se assume como acolhimento e como transmissão de textos feitos para essa mesma comunidade? Ler e escrever são actos correlativos num processo complexo que é o da comunicação. Esta, por si, é diálogo, segundo padrões admitidos e utilizando meios que tornam possível não apenas entendermo-nos, mas também edificarmo-nos (dê-se à palavra "edificação" o conteúdo que etimologicamente tem como construção). De facto, não há prolongamento em simples jogo de espelhos, mas em retoma criteriosamente assumida.

O escritor que tem consciência de si e que vibra com a lembrança daqueles que o ensinaram a balbuciar palavras ou a articular formas de trabalho (como o próprio Agostinho há-de salientar, não obstante os distanciamentos em que se coloca, em manifesta alteração de cultúra — *Conf.* I, 13, 20), dignifica-se tanto mais quanto concebe o seu mérito por poder ombrear com quem o precedeu. Mesmo quando constrói uma *fabula* de si mesmo, como acontece com Petrarca (quem é Laura?) ou com Fernando Pessoa (quem são os vários heterónimos ou que é o próprio ortónimo?), o poeta / artista não está senão a ajustar-se a modelos em que se revê. Arte é termo que pressupõe, por parte dos latinos (e nós somo-lo), uma capacidade de reajustar os dados a um objectivo congeminado: corresponde a *technê* grego, mas a este termo afastámo-lo dos nossos horizontes para o mundo da manipulação... Ora, imitando, o poeta parte para a *inuentio* em busca incessante da perfeição que sabe que nunca atingirá, mas cuja demanda partilha com parceiros do mesmo ofício, muitas vezes idealizando formas diferentes de *dispositio* ou fazendo apelo a recursos novos da *elocutio*, numa linguagem que, sendo comum, não deixa de moldar-se à sua própria voz. Por outro lado, o reconhecimento de *similitudo* não diminui quem a faz e a reconhece, mas é dado de qualificação, pois a identidade recorta-se no contraste com o que é semelhante[10].

Qualquer revisão histórica desta questão não pode desmerecer do problema de base e este é o de nos situarmos na compreensão dos textos e da qualificação da sua identidade numa cadeia de linguagens que pertencem a todos os que as assumem.

*

Em juízo apressado poderá parecer questão menor a atenção prestada a autoridades, como se a inspiração tudo resolvesse e o génio desabrochasse no vazio. Entre o juízo da recepção de autores e a apreciação do carácter inovador do poeta não tem que haver conflito, pois, se há rupturas, não é por elas serem confessadas que se consumam, já que, em tudo o que declaradamente se deixa, prevalece a referência e há continuidade no uso de linguagens; estas, de si, são de partilha e, na riqueza do que têm de comum, não são obstáculo à expressão individual e própria, antes, no resíduo que permanece, tanto dignificam e integram como permitem evidenciar o elemento criativo que ressalta do uso feito de algo que também a outros pertence.

Se necessário é, poder-se-á invocar o caso de Fernando Pessoa que, ao pretender negar os clássicos ("eu nunca li Virgílio / Para que o havia eu de ler?"[11]), mais não faz que acentuar quanto deles se serve para afirmar a sua própria individualidade[12].

---

[10] Ideias que reencontramos em obra tão oportuna como sugestiva de Nicholas Mann, *Pétrarque: Les voyages de l'esprit*, Grenoble, Ed. Jérôme Millon, 2004.

[11] F. Pessoa, *Obras Completas*, p. 147.

[12] F. Pessoa, *Cancioneiro*, p. 141: "Não meu, não meu é quanto escrevo. / A quem o devo? / De quem sou o arauto nado? / Por que, enganado, / Julguei ser meu o que era meu? / Que outro mo deu?"; Ib., 144: "Dizem

Não concebemos hoje o poeta como o sapiente a que se recorre porque proporciona os conhecimentos orientadores da vida (se é que Homero ou Ovídio podem servir de referência para aspectos tão diversos como a mitologia e a ciência das coisas ao longo do tempo); a vida complexificou-se extremamente, a ciência tornou-se autónoma, e até as formas de expressão se diversificaram de tal modo que nem uma enciclopédia pode integrar todos os receituários que lhe dizem respeito para corresponder às diversas funções do discurso e às várias situações a que ele deve responder. No entanto, a plenitude de significação (que o poeta busca e em cuja expressão ganha acolhimento dentro da colectividade a que pertence) tem tanto a ver com o vislumbre do instante poético que é capaz de imobilizar uma criação nova como se integra na capacidade de recuperar a força e o génio da palavra no resgate feito sobre o uso que eventualmente a foi degradando, como Horácio apontou na sua *Ars Poetica*. As "palavras aladas" de Homero têm a leveza da comunicação e a plenitude do dinamismo entranhável que provoca resposta em novidade continuada. Indo direitas ao coração, as palavras do poeta geram o contacto necessário para garantir o eco criativo. Quando procura a fonte de inspiração (e porque não confunde Aretusa com qualquer rebentação de água), o poeta pretende a linfa da regeneração que sozinho não consegue provocar. Por isso um poeta como Horácio acentuará pragmaticamente que a arte é fruto da conjugação do *ingenium* e do *studium* (entendido certamente como *labor limae*, mas também como resultado de leitura diurna e nocturna). Se há algo que o poeta receia é perder a água que escorre da fonte antiga ou deparar com o seu emudecimento, como lamenta Sophia de Mello Breyner[13].

*

Em diálogo recente sobre a actividade literária, três poetas, nossos vizinhos, ao aceitarem definir-se na sua individualidade própria, por exercício reflexo, não deixaram de reconhecer como dinâmica a leitura / interposição de textos alheios na esfera da sua palavra criativa[14].

José Tolentino de Mendonça (por ele começava o diálogo — talvez porque mais novo que os outros) acentuava, de uma só vez, várias perspectivas, ao sublinhar como vital a necessidade de "perceber de que forma eu e os outros estamos próximos", e ao reflectir sobre a importância de aproveitar "o que foi dito e acabou, o que foi escrito e esquecido"; a razão reside em que, explicava ele, "a poesia é sobretudo uma forma de escuta e de hospitalidade" e "o poeta é muito mais uma testemunha do que um criador".

Não é necessário recuar até à inspiração da Musa, que assiste o poeta, ou ao sopro do Espírito, que insufla o profeta, para entender estas expressões, ainda que o seu autor seja

---

que finjo ou minto / Tudo que escrevo. Não. / Eu simplesmente sinto / Com a imaginação / não uso o coração". Várias perspectivas de exploração da intertextualidade e da intratextualidade pessoana se podem colher em José Augusto Seabra, *O Coração do Texto — Le Coeur du Texte: novos ensaios pessoanos*; Lisboa, 1996.

[13] Em 1967, assim traduzia o famoso epigrama que foi resposta da Pítia ao imperador Juliano: "Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado. / Phebo já não tem cabana nem loureiro profético / nem fonte melodiosa. A água que fala calou-se." (Sophia, "O crepúsculo dos Deuses", *OP*, p. 71). Anos mais tarde, em 1970, a mesma Sophia, em peregrinação a Delfos, revive a cena: "Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído / As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga / A língua torceu-se na boca da Sibila / A água que primeiro eu escutei já não se ouvia." Sophia, *OP*, III, p. 113.

[14] Está reproduzido, sob coordenação de Maria da Conceição Caleiro, em *Poesia: do Impulso ao Acto da Escrita*, Lisboa, Publicações "Terraço", 20, Março, 2003.

especialista de estudos bíblicos. Na verdade, a altivez de demiurgo está já fora dos nossos horizontes e se o silêncio é criativo, só enuncia esses silêncios (verdadeiros e não fingidos) a palavra que vem habitar a interioridade; por isso a capacidade de escuta, que é equivalente à capacidade de acolher (de hospedar), é a virtualidade maior do poeta que articula novas mensagens e as prolonga em diálogo com quem se apresenta disponível; o segredo é em grande parte saber recuperar "o que foi escrito e esquecido".

Em idêntica linha de análise, Manuel Gusmão, que participava também no mesmo diálogo, retomava a reflexão, considerando a dinâmica poética como resultado de uma *visitação*. Este termo tomava-o ele de outro poeta, também nosso vizinho de circunscrição académica, António Franco Alexandre; Manuel Gusmão acolhe o termo como capacidade de captar, em suprema luta de corpo a corpo, a modalidade de construir um mundo próprio num espaço em que se desenrola uma história comum na república dos homens na qual habita também a república das letras. Comentava ele: "Nós não inventamos a língua que falamos, podemos reinventá-la um pouco, mexer-lhe um pouco, podemos desfigurá-la um pouco ao nível da sintaxe, do ritmo, etc., mas todos nós trabalhamos sempre com palavras de outros"; (...) "é a partir das palavras dos outros que a nossa individuação se torna possível"; (...) "a singularidade de cada um de nós (...) passa também pela possibilidade com que nos enunciamos a partir do modo como usamos ou abrimos um caminho através das palavras dos outros". Fora-lhe apontado que um leitor atento reconhecia haver autores por detrás dos seus poemas. Manuel Gusmão admite-o com franqueza: "Há autores na minha poesia. De facto, uma das coisas que busco é uma espécie de diálogo, de palimpsesto em que jogo com palavras, imagens, ritmos de outros. Não para exibir uma cultura — ou o que seria o meu capital cultural e simbólico — mas porque, justamente, são essas palavras de outros, que me permitem forçar um pouco o movimento da minha diferença". É surpreendente e magnífico atender como Manuel Gusmão, em auto-análise, explica o seu acto poético através de um poema refeito em torno da palavra *antiquíssima* que um dia se lhe impôs na leitura de F. Pessoa na ode que começa "Vem, noite antiquíssima e idêntica" e em polaridade vívida o foi habitando em poema íntimo que depois escreveu, na sequência de estímulo recebido da leitura da *Montanha Mágica* de Thomas Mann. Nesse exercício de auto-análise há por certo lugar para a "despersonificação" (ou desmontagem de máscaras assumidas ao longo do próprio exercício poético). Manuel Gusmão não se furta a reconhecer, sob a autoridade de Nietzsche, que "o poeta forte rouba os outros, o poeta fraco pede emprestado". A maturidade não teme o confronto, pois sente que a criação poética é tão forte como a partilha dos resultados alcançados e a solidariedade no processo de construção.

Nesse mesmo diálogo a que nos referimos, Gastão Cruz, ao evocar "o estremecimento do ser em que todas as fibras rangem", confessado por Rilke nas *Elegias de Duíno*, não sublinha menos a necessidade do convívio que fornece estímulo e apoio no ponto de partida e se alarga até se consumar no juízo apreciativo da criação própria uma vez concluída. Pelo meio fica uma advertência, singularmente significativa, recebida de Ruy Belo: "nunca se deve dizer de onde se tiram as coisas"... Porquê esta advertência? Quem participa de fora neste diálogo e está habituado a constituir referências de rodapé em textos científicos, terá a tentação de clamar por escândalo com tal formulação... De facto, a ciência tem normas e, no meio académico, como na vida, exigimos que ninguém se arrogue o direito de plagiar porque ninguém tem o direito de viver à custa dos outros[15]. Todavia, por muito que respeitemos os rituais académicos e nos obriguemos ao sentido do rigor conjugado com o respeito por trabalho alheio, este mesmo respeito implica dar atenção maior à novidade e a

integrá-la. Ciência, há que dizê-lo, não é repetição; nem arte é cópia. Por isso o trabalho de análise obriga a procurar a inovação que identifica; por isso também, tendo por autoridade Bernardo de Chatres[16], nunca será demais assumir que de nada vale treparmos para os ombros de gigantes se não for para vermos mais longe e com mais perspicácia. Construir com os outros é acto humano, reconhecer as construções dos outros é a base para dar a colaboração de que todos necessitam.

*

Neste jogo de apropriação de outros e de revelação do que é próprio, pessoal e único, na conjugação com o que é de outros, se entretece a arte da palavra que é desvendamento de construções realizadas na profundidade do segredo pessoal. Há boas razões para atentarmos no valor da palavra grega *aletheia*, que conota a noção de desvendamento, e para lhe associarmos o correspondente latino de *uerum / ueritas*, que, em conotação de *sinceritas* e *puritas*, remete sobretudo para uma relação de confiança e de desprendimento de gangas acumuladas num processo de constituição de vida em comum através da palavra.

A figura de Dante que tem em Virgílio o guia pelas sendas do mistério (há sempre um Além que não é necessariamente escatológico) é por demais emblemática da cultura europeia de todos os tempos, pois, não obstante eventual esmorecimento de leitura dos autores precedentes, nunca faltou a cadeia de continuidade[17]. Neste domínio, apesar de quanto progredimos, continuamos necessitados de regressar ao cânone de leituras que animou a vida e a expressão literária ao longo dos tempos e construiu linhas de continuidade. É facto que se recolheram referências e se obtiveram elencos de livros que serviam na formação, mas havemos de admitir que os nossos conhecimentos continuam escassos enquanto não atingirmos o significado final e não atinarmos com a teia das suas vivências (mesmo que para isso tenhamos de reconfigurar várias vezes o trabalho de Penélope). Ao índice quantitativo de reminiscências e citação (se alguma vez ele nos for facultado) havemos sempre de acrescentar o juízo que compara, relaciona, identifica e aprecia a variante, ou seja, que, no fundo, qualifica o uso. Cabe-nos aprofundar a leitura para percebermos como as linguagens se estruturaram e como se vincularam a significados próprios, fugindo assim ao risco (e à tentação fácil) de nos apropriar daquilo que mal percebemos e a custo conseguimos articular em esforço de aproximação sempre incompleta.

Em resultado de muita desilusão (mas também de clarividência de espírito), estamos cada vez mais convencidos de que o mundo em que nos situamos e vivemos tem muito a ver com aquilo que nele projectamos; essa projecção, por outro lado, é tanto mais consistente quanto passa pelo filtro da leitura dos textos daqueles que nos precederam. A análise aos relatos dos descobridores (seja ele Colombo ou outro) levou já a concluir que, sobre o que se descobre, se projecta aquilo que habita anteriormente o descobridor; por outro lado, é quase manifesto que só nos arriscamos a viajar amparados por outros, mesmo que isso

---

[15] O plágio era condenado desde a antiguidade e teve por vezes exageros, por oposições de gostos e de escolas; cf. R. M. Rosado Fernandes, loc. cit., pp. 22-24.

[16] Autor, segundo João de Salisbúria, da sentença repetida ao longo dos tempos de que somos *nani gigantum humeris insidentes*, não está, no caso, mais que a repetir o que já se podia ler em Quintiliano quando acentuara a novidade que se requer e se deve reconhecer às novas gerações, se é verdade que *iuniores perspicaciores*.

[17] Cada tempo tem a sua experiência de reencontro com o passado. Para uma aproximação dessa problemática, cf. Birger Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, 1991; Roberto Weiss, *La scoperta dell'Antichità Classica nel Rinascimento*, Pádua, 1989.

aconteça apenas em reflexo de espelhos. Tal se reflecte num texto tão longínquo como caracterizador de um tempo de recuperação, como é o do desconhecido Trezenzónio, do séc. X-XI, quando na ilha que divisou ao longe quando subiu à Torre de Hércules projecta o sonho da escatologia beatífica que transporta consigo[18]. A palavra, de facto, é identificadora da realidade, só a designação afugenta os medos.

Ao longo dos tempos, a superação do dizer faz-se habitualmente sobre a base do que os outros disseram antes. No surgir das literaturas vernáculas medievais, não são poucos os traços de linguagens antigas. Sabemos, aliás, como foi decisivo o encontro com a expressão tradicional, em latim, para a afirmação dessas mesmas literaturas. De E. R. Curtius temos uma obra que nos remete para este domínio, ao descobrir na Idade Média Latina a capacidade de transportar sem discriminações e integrar em processos novos; não pode deixar de ser lembrada essa obra, que é significativa de atitudes a cultivar, mesmo que haja elementos superados e a linguagem deva ser alterada relativamente a 1947 (data da publicação dos resultados que se foram constituindo desde 1932)[19]; na mesma linha colocaremos outra obra singular, pelo que revela de integração no interior da república das letras e na sequência dos tempos, é a de Erich Auerbach, já acima referida, onde podemos encontrar modelos de análise que nos levam a descortinar influências e modos de acolhimento de leituras e efeitos artísticos por elas provocados.

Se, tanto numa obra como noutra, a literatura portuguesa está ausente, bem podemos atribuir a omissão à falta de perspectivas criadas entre nós que pudessem justificar atenção a uma identidade formada por relação com os modelos antigos. Felizmente, podemos hoje assegurar que ser formado "em si[g]no de latim" (para usarmos expressão de um poeta do *Cancioneiro Geral*, João Rodrigues de Sá de Meneses) contribuiu para afirmar uma linguagem que tomava a Ovídio por turgimão, o que quer dizer que, no encontro com o poeta clássico, se aprendeu a utilizar a própria língua[20].

Em ano de centenário de Petrarca, forçoso é evocar toda a sua capacidade de retomar, de retocar e de recolocar as peças de uma realidade que passa pelos textos lidos mais que pelo reflexo de um mundo exterior e sua transposição para um quadro de interioridade. Nunca saberemos como se desenrolou realmente a sua viagem ao monte de Ventoux (colocada por ele em 1336, mas seguramente de tempo diferente); a leitura de Agostinho tornou-se modo de reconfiguração de uma experiência interior; como bem acentua um renomado

---

[18] Faz parte do nosso imaginário medieval, embora esquecida durante longos tempos; cf. *A Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais (Navigatio Brendani - I; Benedeit, Navigatio Brendani - II; Trezenzonii De Solistionis Insula magna; Conto de Amaro)* – ed. crítica, tradução, introdução e notas de comentário de Aires A. Nascimento, Lisboa, Ed. Colibri, 1998.

[19] Servimo-nos da tradução francesa, saída em momento de centenário do nascimento do grande erudito alemão, mas depois reeditada: Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne*, Paris, 1956. Como sublinha Alain Michel, no prefácio da edição de 1991, o livro de Curtius é notável pelo seu valor científico e pedagógico. Cedo essa obra foi lida entre nós; recordaremos quanto ela era tomada como referência por David Mourão Ferreira. Ocupou também as reflexões de J. V. Pina Martins, "Humanismo e Renascimento. A propósito de um estudo de Ernst-Robert Curtius", *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3ª ser., 11, 1969, 54 + 6 extra-textos (em separata).

[20] Cf. Ana María Sánchez Tarrío, *Formación humanística y poesía romance en el* Cancioneiro Geral *de Garcia de Resende* (disser. Doutoramento, Faculdade de Filologia, Universidade de Santiago de Compostela), Santiago de Compostela, 2001; "Tradução e nobilitação literária: uma estratégia não re-latinizadora no português quinhentista", *Euphrosyne*, 29, 2001, 157-170.

especialista de Petrarca: "o que se apresenta [nessa ascensão ao monte Ventoux] como descrição imaginada em forma de carta redigida imediatamente depois da ascensão (F IV 1) tem-se revelado ser uma alegoria cuidadosamente elaborada: o seu desejo de atingir o cume não traduz tanto a resolução do alpinista como a aspiração dolorosa de um homem em busca das alturas espirituais"[21]. A fusão de vida real e literatura, de erudição e atitude literária, têm em Petrarca um paradigma altamente significativo. Nunca, aliás, será possível assumir como real a figura e a vida de Laura, traçadas com toda a simetria de quem contempla e se deleita na contemplação que projecta a partir das suas leituras. A mesma autoridade que acabamos de citar sublinha, com muita pertinência, que "a necessidade imperativa de embelezar os factos com as ficções de um eu consciente de si mesmo representa um traço essencial quer de uma consciência que Petrarca tinha da sua identidade intelectual quer da sua significação cultural como homem de letras"[22]. Em jogo está o processo criativo do humanista: "Petrarca, na esteira de Horácio e de outros, fala muitas vezes em polir e limar as suas obras. Habitualmente, mantinha os seus amigos a par dos retoques e dos aditamentos que lhes havia feito. Os manuscritos autógrafos dos seus escritos, latinos e italianos, demonstram, sem margem para dúvidas, o percurso do redactor: rasuras, aditamentos na margem, notas para si mesmo relativamente a alterações a fazer... Facto de interesse é que uma parte deste material, em certas cartas, se integra na discussão de problemas de escrita e faz parte de uma estratégia prevista, permitindo esclarecer um tema capital para um humanista que é o da imitação. Petrarca assinala certos versos em que, depois de ter seguido inconscientemente de muito perto um poeta antigo, volta a esse modelo de forma consciente e identifica-o com toda a lucidez, reconsidera a imitação demasiado servil e introduz-lhe correcções que julgue necessárias (F XXII 2; XXIII, 19)"[23].

*

Enfim, em perspectiva de longa duração, há a reconhecer que é altamente motivadora a formação de uma consciência crítica do processo literário, seja ele constituído por confronto, por alternativa, por emulação[24]. Tem em Platão as raízes de questionamento. Certamente o filósofo não foi o iniciador da reflexão e certamente todo o poeta que se sentiu ferido na sua arte teve que se confrontar com o exercício alheio para defender uma profissão que não fosse apenas a de animador de banquetes para recitar o que era considerado de mérito menor.

As fontes antigas levam-nos a Simónides de Céos quando proclamava, segundo a recensão feita pela *Rhetorica ad Herennium*: *Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse* — "um poema é uma pintura que fala, a pintura deve ser um poema calado"[25]. A

[21] Nicholas Mann, *Pétrarque*, trad. fran., Arles, Actes Sud, 1989, p. 15.

[22] Id., Ib., p. 20.

[23] Id. Ib., p. 37.

[24] São estas três atitudes que não se identificam e correspondem a um processo dinâmico do conhecimento: perante algo desconhecido, a primeira reacção será eventualmente a de confronto; admitindo que o mundo divisado apresenta multiplicidade de hipótese de expressão, teremos a aceitação de alternativa; reconhecendo o valor específico da alteridade, chegar-se-á possivelmente, em momento posterior, à fase da emulação em que as forças criativas se sentem impelidas a demonstrar a assunção plena do que antes era apenas um dado distante.

[25] *Rhetorica ad Herennium*, 4, 28, 39. A sentença é atribuída a Simónides por Plutarco, *glor. Ath.* 3. Cf. Cornifici, *Rhetorica ad Herennium*, cur. G. Calboli, Bolonha, 1969, p. 367, n. 168. Ao tema nos referimos em mais pormenor em "«Pictura tacitum poema»: Texto e imagem no livro medieval", in Maurilio Pérez González,

aproximação entre imagem (produto da pintura) e poesia (resultado da palavra) perdurou, mas esqueceu não poucas vezes que *imago* (até por contraste com *figura*[26]) tem um étimo que aponta para a potenciação de significado[27]. Esqueceu-se porventura também que *imitatio* partilha do mesmo efeito, pois *imitari* tem o significado de *exprimere* e a aproximação a algo conhecido deve ser tomada, não como apagamento de identidade, mas como realce de significado próprio; aliás, no uso medieval (mas que remonta a autoridades como Varrão e Cícero), há a entender que o seu valor é marcado pela capacidade de remontar a um modelo ideal que se vai manifestando em execuções particulares de algo nunca atingido e apenas objecto de aproximações, por maior que seja a complexidade do processo que contamina o que encontra nos outros[28].

Segundo uma lenda transmitida por Cícero (*De inuentione*, II, 1, 1-5) e registada também por outros (Dionísio de Halicarnasso, II, 1, 6), o pintor Zêuxis de Heracleia, encarregado de pintar um quadro de Helena no templo de Juno em Crotona, tomou para modelo cinco das mais formosas donzelas da cidade, pretendendo delas retirar as qualidades de cada uma para potenciar o resultado final. Razão tinha ele, acentua Cícero, pois a natureza procura distribuir por todos o que não deveria concentrar apenas num indivíduo. O artista, imitando a natureza, procura emulá-la, superando-a, ao admirar cada realização e ao assumir as qualidades que nela observa. Também no plano literário assim devia acontecer: o discurso modelar e ideal deveria ultrapassar todos os existentes, recolhendo deles as virtualidades mais adequadas a cada circunstância (*De inuent.*, II, 4).

Ao longo dos períodos históricos, a questão voltará à ribalta. É mais visível em alguns momentos que noutros. Combinar-se-á com idiossincrasias próprias para exprimir o que a situação específica reclama.

Agostinho não deixará de colocar o ideal da imitação no "absoluto" (como Platão, mas também como lia nos Evangelhos), sem sacrificar o corpo em favor do espírito e por isso aceitando uma expressão estética que faça a harmonia das exigências de ambos; na *simplicitas* deve encontrar o que a *perspicuitas* consente. No seu seguimento, a Idade Média que nós conhecemos, na convergência do sagrado e do profano, através da "fábula mística"[29], procurará que a teofania divina penetre e transfigure a opacidade humana: a intuição directa é uma via possível, mas até a própria Hildegarda de Bingen não dispensa as imagens que o

---

Actas del III Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 26-29 de Septiembre de 2001), León, Universidad, 2002, vol. I, pp. 31-52.

[26] Enquanto *figura* não seria mais que projecção virtual de uma realidade ou um esquema abstracto, a *imago* manteria uma relação directa com esse original por *similitudo*, de tal forma que assegura ao signo a *forma* eidética e as qualidades do que é imitado. O enunciado bíblico da criação que associa *imago* a *similitudo* reforçará o seu conteúdo positivo: o homem é feito à imagem e semelhança de Deus ("faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram", *Gen.* 1, 26). Cf. J. M. Díaz de Bustamante, "*Imago, figura, idea*: evolución del *concepto* de mundo y universo hasta el Renascimiento", in *A imagem do Mundo na Idade Média*, ed. Helder Godinho, Lisboa, 1992, pp. 113-122.

[27] À primeira vista, o valor de *imago* pode parece estático; no entanto, se tivermos em conta que na origem pode estar um verbo de radical **im-* (Cf. Ernout-Meillet, *Dict. Étym.*, s. u. *imago*) através de um segundo elemento determinável noutras palavras como *uorago*, de *uoro*, possivelmente através de *uorax*, teremos de reconhecer que o sentido de base é dinâmico.

[28] J. Ghellinck, "Imitari, imitatio", *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 15, 1941, 151-159; B. Botte, "Imitatio", *ALMA*, 16, 1942, 149-154.

[29] A expressão é de Michel de Certeau, *La fable mystique*, Paris, 1982.

seu secretário deverá transpor para palavras aprendidas as suas visões; há, de facto, que resolver a tensão gerada entre *res, dicibile, dictum* quando o próprio objecto é indizível (o divino é inefável) e há por isso que seguir a via negativa; a via da recuperação da linguagem, por via etimológica ou por reforço retórico, abre novas possibilidades; o místico e o teólogo encontram na intuição poética do símbolo o mecanismo de transcenderem a opacidade que os separa do divino; por outra parte, assumindo o que já o apóstolo Paulo assinalara em *Rom.*, 1, 20, citado por autores como Hugo de S. Vítor, o que é invisível em Deus (a beleza por excelência) torna-se acessível à criatura através de um dom (*caritas*) que é realidade criada, cuja representação fica ao cuidado das *artes*, que assim são também exalçadas, pois na sua complexidade formal a linguagem poética contribui não apenas para o louvor, mas também para a expressão do Deus distante. Assim o transcendente de Platão e o imanente de Aristóteles atingem a conciliação[30].

Gerolamo Vida (*Ars poetica*, de 1527) no termo de um percurso que abre para outro sustenta que a natureza deve ser o ideal a atingir (*nil conarier artem, Naturam nisi ut assimulet propiusque sequatur* — 2, 455) e os grandes poetas, como Virgílio, qualificam-se precisamente por a terem seguido (*hanc unam vates sibi proposuere magistram*). Não será a única posição a registar nesse período. Discutirá se as qualidades inatas bastam para atingir a perfeição. Gianfrancesco Pico della Mirandola, em 1513, acentuará: "devemos deixar exprimir fundamentalmente na sua perfeição a capacidade de dizer que levamos no nosso espírito, quer se trate de ideia própria inteiramente inata e perfeita desde a origem, quer se trate de uma potência que no decurso do tempo se foi aperfeiçoando com a leitura de autores diversos"[31]. Ao tempo, a polémica decorria quanto aos modos de imitação; o eclectismo (expresso pela palavra *mellificatio* — ou arte das abelhas que andam de flor em flor em busca do melhor pólen para o melhor produto final) devia prevalecer sobre o modelo único, mas, de base, ficava sempre o trabalho individual, medido no confronto com os *auctores*[32].

Há certamente o culto da originalidade e mal iríamos nós se não fôssemos capazes de a reconhecer e se não a admirássemos. Com muita graciosidade, costumava Mário Martins repetir que não se colhe duas vezes a mesma flor; não é também sem justeza que Nerval terá dito que o primeiro poeta que chamou rosa a uma mulher fez poesia, mas que o segundo a fazê-lo cometeu uma estultície; René Caillois que isto refere salienta, por seu lado, que a inovação tem o seu ritmo e que "o importante não é inaugurar, mas ser excelente"[33]. A

---

[30] Cf. Alain Michel, "Les grands courants esthétiques issus de l'Antiquité dans la littérature médiévale", in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, ed. Claudio Leonardi e Enrico Menestò, Spoleto, CISSAM, 1991, pp. 33-52.

[31] "Imitari eam debemus quam animo scilicet gerimus dicendi perfectam facultatem... siue ea ipsa penitus innata sit idea atque ab ipsa origine perfecta siue tempore procedente multorum autorum lectione consumata". Cf. *Le epistole "De imitatione" di Giovafrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, cur. Giorgio Santangelo, Firenze, 1954. Io. Francisci Pici, *De imitatione libellus*, Venetiis, 1530; agradecemos ao Prof. J. V. Pina Martins a gentileza de nos facultar a consulta de exemplar quinhentista da sua biblioteca pessoal.

[32] Cf. Vincenzo Fera, "L'imitatio humanistica", in *Il Latino nell'età dell'Umanesimo*, ed. Giorgio Bernardi Perini, Florença, 2004, pp. 17-33; M. L. McLauglin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance*, Oxford, 1995.

[33] Tomamos a referência de J. Meyers, "«L'abeille du Matinus» ou réflexions d'un latiniste sur l'imitation classique au Moyen Âge", *Revue du Moyen Âge Latin*, 43, 1987, 5-39. O texto de base é R. Caillois, *Vocabulaire esthétique*, Paris, 1994 (ed. 1946).

imitação artística exclui toda a passividade e impessoalidade e requer a presença operativa da criatividade. Dotado de uma capacidade de conceber o belo, o criador nem por isso se isola, mas afirma-se tanto melhor quanto reconhece as qualidades dos outros com os quais entra em emulação, como já Quintiliano põe em destaque (x, 2, 5-9).

No caso particular da linguagem, foi habitualmente apresentada a *patrii egestas sermonis* como razão para consentir em decalques de linguagens estranhas. Ora, o próprio Lucrécio que para isso é invocado (*DRN* 1.136-139; 1.832; 3.260) deve ser lido em perspectiva de quem procura na própria língua o que reconhece existir já em outra: consciente de que há conceitos que não têm ainda denominação na língua materna, não desiste ele de procurar nas longas noites a forma mais clara de exprimir na sua língua o que se apresenta já formulado em outra.

Esta perspectiva leva-nos justamente ao poeta como escrutinador das potencialidades da língua[34]. Em fórmula horaciana, não basta ser *fidus interpres* (transpositor servil), pois é necessário atingir a capacidade transfiguradora do *imitator*, onde a adequação à forma é medida de originalidade e de qualificação própria (*Ars poetica* 132 ss.). Não ficam em causa os modelos, pois, muito prudentemente já Estácio, na *Thebaida* (12, 816 ss.), aconselhara a "não lançar mão da divina *Eneida*, mas a segui-la a distância e a respeitar sempre os seus traços". E com razão Séneca (*Ep.* 79,6) havia salientado que "a condição do último utilizador é sempre a melhor: encontra as palavras à sua disposição; dando-lhes arranjo diferente, consegue uma nova construção". Todavia, como já advertira Dionísio de Halicarnasso, não basta olhar para coisas belas para ficar dono delas (a anedota que conta do homem que, sendo disforme, fazia contemplar coisas belas a sua esposa para obter dela filhos que não prolongassem neles a fealdade do pai não pode senão acentuar o ridículo de quem julgasse que basta ter um espelho para criar beleza).

*

A Idade Média, como tempo em que a procura da continuidade se afirmou, não sentiu menos que outros tempos a necessidade de recorrer a modelos para dignificar aquilo que mais directamente lhe cabia construir. Não é fácil de traçar o quadro das influências determinantes para o ressurgimento de novas expressões, mas já não nos coibimos de assumir algumas tendências que se foram afirmando[35]. Assim, recorre-se mais aos poetas que a outros autores (a razão está certamente no prestígio da forma, mas também na valorização da palavra que naqueles se encontra); há momentos em que se notam preferências e com razão se apontou a sucessão de *aetates* nos patronos que são Virgílio, Horácio, Ovídio; não há discriminações de autores ideológicas, pois os pagãos ombreiam com os cristãos como fonte de inspiração e dessa miscigenação nascem conteúdos renovados.

Por outra parte, o esforço da análise não pode deixar de ter em conta algumas cautelas: há cadeias de referências que não devem iludir quanto à origem ou quanto ao tipo de instrumento ("originais" — no sentido de textos completos ou florilégios); o aglomerado de fontes não basta para decidir da qualidade e por isso fica sempre em aberto quer a estética de recepção quer a determinação da imanência na estrutura literária final.

---

[34] Joseph Farrell, *Latin Language and Latin Culture*, Cambridge, 2001, pp. 39-51, "The language of reality".

[35] Servimo-nos aqui de J. Meyers, loc cit., onde se podem ler também as fontes que seguidamente citamos.

Enfim, os tratados de retórica medieval acentuam a importância do recurso aos clássicos como fonte inspiradora de *ornatus*, mas não se esgota nisso a influência exercida. Não se sentem diminuídos os medievais com a imitação, pois ela reflecte o modo de afirmarem as suas próprias capacidades, já que, aos ombros dos gigantes de tempos anteriores, sentem que vêem mais longe, como acentua a sentença atribuída a Bernardo de Chartres por João de Salisbúria. J. Fontaine, em nota de rara subtileza, fez notar que existe "um constante movimento de metáfora, de *translatio* semântica"[36]. Na realidade, por muito que o jogo das alusões seja difícil de identificar ou de explorar, a imitação está presente como força impulsionadora. A Idade Média prolonga e transmite; as suas formas de recepção são por vezes subtis e envolvem grande sensibilidade poética na selecção e na integração, com todo o efeito multiplicativo que daí deriva. Imita-se mais ou menos explicitamente e conscientemente: com efeitos vários; com intenção de resguardarem a dignidade literária que apreciavam nos autores que lhes serviam de inspiração ou modelo.

A leitura das obras medievais exige um *lector doctus*, capaz de perceber o trabalho de *defloratio* que subjaz a muitos dos textos; requer também um *lector subtilis*, de sensibilidade apurada para pressentir e apreciar as conotações que se vinculam aos empréstimos e deduzir do contraste a capacidade de imitação e os efeitos reais daí resultantes.

Por muito que se tenha avançado há um campo largo ainda a desbravar. Não perde com isso a originalidade o direito a ser acentuada. Ficará ela por certo mais integrada e por certo também melhor definida a sua identidade. Pouco se terá advertido que Bernardo de Chartres tinha uma pedagogia inteligente para com o plagiário: "a maior parte das vezes não lhe infligia castigo; se nisso era surpreendido, mesmo que merecesse desqualificação, com bons modos era ele convidado a aperfeiçoar-se na imitação dos autores e assim tinha que o fazer"[37].

Temos, de momento, alguns instrumentos que facilitam o trabalho de identificação de empréstimos. Não basta, porém, chegar à determinação de dados semelhantes. Só o sentido do texto nos poderá devolver a sua identidade literária e capacidade criativa do seu autor situado no ambiente de que fazia parte.

*

* *

O V Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM propõe-se, ao longo de três dias, abrir clareiras no panorama literário medieval sobre a base da categoria de modelo. Será ocasião de aferirmos experiências e de estabelecermos pontos de contacto para uma visão mais integrada nascida de várias direcções e porventura de perspectivas diversas. Não me resta senão congratular-me com o número de inscritos para, no interior de um grupo que se vai alargando, debater problemas que dizem respeito a uma identidade cultural que queremos perscrutar no tempo e nos registos de origem.

Cumpre-me dar as boas vindas a todos os membros da AHLM que se empenharam em trazer o seu contributo. Formamos um pequeno grupo que se revê no que faz e que procura entender o que foi um período culturalmente fecundo como foi o da medievalidade,

---

[36] Jacques Fontaine, "Comprendre la poésie latine chrétienne : Réflexions sur un livre récent", *REL*, 56, 1978, p. 83.

[37] O testemunho é de João de Salisbúria, *Metalogicon*, I, 24 (PL 199, 855b).

tempo que, por razões diversas é fundante, sendo mediador. Nalguns casos penderemos para aprofundar o sentido da mediação, noutros seremos levados a aprofundar o sentido da criatividade. São aspectos complementares e necessários para a construção de saberes que sejam consistentes e sólidos.

Estamos particularmente gratos aos membros da Associação que mais contribuíram para nos proporcionar um espaço conveniente para a partilha de um estudo que é fruto de trabalho persistente; a eles aqui prestamos as nossas homenagens de confiança, estima e reconhecimento. A nossa presença é a declaração dos nossos sentimentos de amizade e agradecimento a Ana Sofia Laranjinha, a José Carlos Miranda, e a quantos com eles colaboraram.

Às autoridades académicas da Faculdade de Letras do Porto, que autorizaram e apoiaram esta iniciativa e nos honram com a sua presença na abertura deste Colóquio, exprimimos a nossa satisfação e testemunhamos a nossa solidariedade em contribuir para firmar um trabalho de investigação e estudo que se realiza na instituição que representam e com o qual todos nos edificamos. O convívio, que desejamos constituir em ambiente de partilha e tão dignificado quanto a reflexão de temática literária nos obriga, não teria sido possível sem a conjugação de esforços e sem as perspectivas que nos são comuns. Tudo isso não tem senão um sentido: dignificarmos a Universidade a que todos pertencemos, por vocação e por trabalho. O local escolhido, o Círculo Universitário do Porto, é um espaço que, por aprazível e aconchegado, só podemos considerar favorável para o nosso convívio. A isso não podíamos deixar de ser sensíveis e como tal ficamos penhorados.

AIRES A. NASCIMENTO
Presidente da S.P. da A.H.L.M.

COMUNICAÇÕES

VIAGEM, CAVALARIA E CONQUISTA NA *CRÓNICA DE GUINÉ* DE GOMES EANES DE ZURARA

ALBANO FIGUEIREDO
Universidade de Coimbra

1 - Na introdução que preparou para acompanhar a sua edição da *Crónica de Guiné* de Gomes Eanes de Zurara, publicada em 1937, escreveu, a certo passo, José de Bragança:

> Ao contrário do que geralmente se tem crido, o Infante D. Henrique é, sobretudo, o representante da política de conquista, da ideia de criação de um reino português do Algarve e de além-mar.
>
> Ele representa o espírito medieval de cavalaria, oposto, por excelência, ao espírito experimental da Renascença, que se orienta para a descoberta das novas rotas marítimas, do comércio pacífico e da influência civilizadora. [1]

Tais palavras, ainda actuais, parecem fundar-se, em parte, numa reflexão sobre aspectos da História amplamente relatados pelo mesmo cronista na sua *Crónica da Tomada de Ceuta* e, sobremaneira, numa análise minuciosa da matéria diegética da *Crónica de Guiné*. E com elas, o editor acaba também por sintetizar a função pragmática e paradigmática deste último texto, que não passou tanto por uma exaltação da "curiositas" da descoberta — própria, depois, do Renascimento — como por uma recondução dos elementos tratados à esfera das "coisas de cavalaria". Isto é: a *Crónica de Guiné* é, de facto, uma crónica de conquistas e de feitos de armas, com inegáveis traços de medievalidade.

Dados, por um lado, os problemas de carácter histórico, filológico e crítico que ela suscita e constatada, por outro, a riqueza da sua morfologia e da sua textura, muito se disse e escreveu sobre a probabilidade de a *Crónica* ser o resultado da "fusão" de dois diferentes textos pré-existentes, ambos de autoria de Eanes de Zurara, um, pretensamente, de feição biográfica, dedicado, em tom claramente laudatório, à figura de D. Henrique — o "Livro dos feitos do Infante", escrito, a pedido de D.Afonso V, entre 1452 e 1453 —, e um outro, centrado no avanço da conquista africana e dos feitos da Guiné — a "Crónica dos feitos da Guiné", escrita entre 1463 e 1467, tendo por fonte primacial uma obra de Afonso Cerveira. A Costa Pimpão[2] se deveu a sustentação séria de tal hipótese; mas, a seu modo, também Duarte Leite[3] e Dias Dinis[4], entre outros, em muito contribuíram, no seu tempo, para ajudar a clarificar as raízes e os pressupostos do problema e para desbravar a floresta enredada em que o comummente designado "códice de Paris", publicado pela primeira vez em 1841[5], parecia ter-se tornado. No entanto, malfadadamente, até aos nossos dias esses textos pré-

---

[1] Gomes Eanes de Zurara, *Crónica de Guiné*. Introdução, novas anotações e glossário de José de Bragança. Porto, Livraria Civilização - Editora, 1973, p. XLIV.

[2] Álvaro Júlio da Costa Pimpão, "A «Crónica da Guiné» de Gomes Eanes de Zurara", in *Biblos*, vol. II, 1926, pp.374-389, 595-607 e 674-687; *idem*, "A «Crónica dos feitos de Guinee»: as minhas «teses» e as «teses» de Duarte Leite", in *Escritos Diversos*. Coimbra, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1972, pp.3-42.

[3] Duarte Leite, *Acerca da «Crónica dos feitos de Guinee»*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1941.

[4] António Joaquim Dias Dinis, *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, vol. I. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1949.

[5] *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné*. Paris, J.P.Ailland, 1841.

existentes não foram descobertos — se é que o poderiam ser... — e, só por isso, a polémica não poderia nunca ficar definitivamente encerrada.

Com efeito, a *Crónica de Guiné*, título com que o supracitado manuscrito parisiense acabou por ficar conhecido e por ser, mais tarde, sucessivamente editado, narra a progressão inaugural pela costa ocidental africana sob os auspícios e direcção do Infante D. Henrique, num período que abrange "grosso modo" a época de 1434 a 1448; teria, no entanto, a estrutura final resultado de um alinhamento temporal posterior a 1460 e harmonizador dos dois textos pré-existentes, com retoques adicionais já certamente de outrem — um "compilador tardio", no dizer de Costa Pimpão[6].

Reconhecendo validade ao princípio da génese dupla — por credibilidade dos fortes argumentos de crítica interna e externa — e partindo dele, penso que uma análise que tome agora a *Crónica* como um todo coerente poderá, nesta fase, trazer mais alguns contributos, numa outra perspectiva e a outros níveis, para a dilucidação das perplexidades que sempre andaram associadas ao texto e que, afinal, deixaram por muito tempo em segundo plano aquilo que aos Estudos Literários mais pode interessar: a crónica como policódigo artístico e discursivo, em interacção com distintas mas compagináveis variantes antropológicas, com diferentes categorias da História da Cultura e das Mentalidades e, portanto, com vários modelos éticos e estéticos. Interessa-me, pois, o texto "final", uma vez que, na ausência dos precursores, é esse que deve ser avaliado, compreendido e fruído. Nesse seu estado terá preenchido um determinado e derradeiro "horizonte de expectativas"[7] e, portanto, correspondido a desígnios bem delimitados.

2 - É nesse preciso âmbito que penso ser útil perspectivar viagem, cavalaria e conquista, dentro de um quadro de tematização medieval que enforma o relato dos "feitos" em questão e como grandes filões da exploração semântica que o cronista encetou e que lhe permitiram, mais do que construir uma biografia particular ou uma exaltação unívoca dos feitos da Guiné, atirar a *Crónica* para o terreno mais diversificado da recuperação, em registo de complementaridade, de alguns modelos discursivos e textuais muito próprios da Idade Média. Aliás, se há um género medievo em que essa mescla modelar é uma constante, talvez por força de uma concepção de narrativa como lugar de intersecção de diferentes fundos, de variadas estratégias, de múltiplos recursos e até de vasto arsenal estilístico, esse género é a crónica historiográfica. Ou seja, a aparente reconfiguração da génese textual a que o texto terá sido submetido deverá ser explicável não só em função de uma soma conjuntural ou até fortuita mas também em razão de um propósito deliberado de aperfeiçoamento ou de uma necessidade de refundição que visava produzir um texto de características mais eclécticas. E essa é verdadeiramente a *Crónica de Guiné* que aqui nos traz.

Nos seus 97 capítulos desenvolve-se um retrato muito minucioso da realidade histórica atinente ao desbravamento da costa ocidental africana. Mas, quem começa, naturalmente, por ler o seu Prólogo, não pode deixar de reter o trecho em que o cronista refere que

---

[6] *Escritos Diversos*, p.13.

[7] Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Traduction de Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1978, p. 49 e segs.

> sem embargo de se em todolos reinos fazerem cronicas dos Reis deles, não se leixa porem de escrever apartadamente os feitos dalguns seus vassalos quando o grandor deles é assim notavel, de que se com razão deve fazer apartada escritura; [8].

E acrescenta:

> [...]da qual cousa os principes reaes não devem ser pouco contentes, que tanto mais a sua honra é alevantada quanto eles hão senhorio sobre maiores e mais excelentes pessoas, que nenhum principe não pode ser grande se ele não reina sobre grandes; nem rico se não senhorea sobre ricos.[9]

Consciente, portanto, das características próprias da crónica régia e dos assuntos que deveriam ser reservados, por sua vez, para as crónicas senhoriais ou particulares, afinal de contas, essencialmente biográficas, Zurara não hesita em enquadrar neste último lote esta sua obra, dado o relevo dos feitos do Infante D. Henrique. Ombrearia — diz —, por exemplo, com a «Crónica ou Leyenda de las Mocedades del Cid», transcrita em alguns manuscritos da *Estoria de España* alfonsina, ou mesmo com a muito notável *Estoria de Dom Nuno Alvarez Pereira* [10]. E nos 5 capítulos seguintes, onde constrói um verdadeiro panegírico das virtudes e dos costumes do Infante, procura encarecer a excepcionalidade da pessoa (cap. II), superlativar a sua ascendência e a sua geração (cap. III), caracterizar a figura, a sua acção e a sua sabedoria (cap. IV) e relembrar o seu mérito na tomada de Ceuta — que lhe valeu, como aos seus irmãos, a investidura na cavalaria — ou na conquista das Canárias, no povoamento de outras ilhas oceânicas, no cerco de Tanger e na batalha de Alfarrobeira (cap.V), assim justificando *ab initio*, antes mesmo de entrar na «sustancia da historia» [11], a elaboração da *Crónica* pela exemplaridade da sua vida e pela supremacia da sua conduta. O capítulo VI, de clara matriz retórica, remata, por seu turno, o elogio e introduz, quase no final, os temas da viagem e da conquista, sintetizados metaforicamente na seguinte imagem: «tu [...]fizeste ajuntar o Levante com o Poente, por que as gentes aprendessem a comudar as riquezas.»[12]

Depois desse primeiro núcleo discursivo encontramos um capítulo informativo sobre as 5 grandes razões que motivaram o Infante a «buscar as terras de Guiné»[13]: a vontade de comprovar a geografia da orla africana, o propósito comercial, a possibilidade de avaliar *in loco* o potencial bélico mouro, o desejo de encontrar aliados novos e o nobre espírito cruzadista. A essas acrescenta o cronista duas outras da sua lavra: a predestinação celestial e a determinação astrológica — ambas, como se vê, muito convenientes a um qualquer herói. Este capítulo VII é, pois, na economia da narrativa, um capítulo-charneira, que assegura a transição de um primeiro conjunto de feição proemial para a narração mais específica da matéria histórica.

A partir daqui, em discurso tipicamente historiográfico, o cronista faz espraiar factos e feitos. São 89 capítulos em que a viagem, a pequena conquista e o espírito cavaleiresco

---

[8] *Crónica de Guiné*, p. 9.

[9] *Ibidem*, pp. 9-10.

[10] *Ibidem*, p. 9: «[...]assim como se fez em França do duque João, senhor de Lançam e em Castela dos feitos do Cid Rui Dias e ainda no nosso Reino dos do conde Nunalvares Pereira[...]».

[11] *Crónica de Guiné*, p. 36.

[12] *Ibidem*, p. 39.

[13] *Ibidem*, p. 43.

servem como pano de fundo à acção de múltiplas figuras que, por ordem do Infante, entram e saem de cena, sem que este alguma vez surja como "embarcado" ou comandante factual. A história não se desenrola tanto por impulso de omnipresença física de D. Henrique — o que acontecera, aí sim, na tomada de Ceuta — como por sucessão de pequenos embates em que mar e território, isto é, os elementos água e terra, se opõem ou completam. E se o espaço aquático não é o espaço natural da cavalaria, não deixam de ser surpreendentes as constantes aproximações dos feitos dos navegadores ao ambiente e aos percursos cavaleirescos, pois aqueles portugueses antes de serem navegadores são guerreiros.

3 - Comecemos pela viagem. Na *Crónica*, esta não pode ser dissociada da coragem, da ousadia e da bravura. A tradição das viagens fabulosas de São Brandão estava já muito disseminada por todo o Ocidente e alimentava alguma fantasia em torno dos mares atlânticos[14]; contudo, o conhecimento das dificuldades de séculos de experiências aconselhava prudência aos marinheiros. No entanto, e apesar da consciência do falhanço que os doze anos mais recentes tinham representado para o projecto da passagem do Bojador, o cronista faz opor à aspereza daquela triste realidade a determinação singular de D. Henrique, num claro sinal de persistência heróica que desde cedo acompanha a pessoa e a personagem. Certamente no «Livro das Viagens de Marco Paulo», que existia na biblioteca do rei e que terá sido do conhecimento de Zurara, poderia ter recolhido motivação e inspiração para escrever o relato dos feitos de viagem.

Gil Eanes é a primeira figura da *Crónica* a protagonizar o sucesso da viagem. Se até aí esta não havia propiciado mais do que alguns pequenos avanços geográfico--comerciais, a passagem, em 1434, do temeroso cabo permitiu ao escudeiro alcançar, no plano pessoal, e por virtude da sua acção como navegador, a honra e a glória que depois justificarão a investidura na cavalaria, bem como o respectivo proveito na fazenda e na promoção social; só muito timidamente a narrativa explora a novidade do conhecimento sobre as novas terras, aspecto que é reconduzido à decisão de D. Henrique. É que a viagem é, no plano ético, um serviço a Deus e ao Infante; só depois confere aos navegadores o acrescentamento em honra e em benefícios. As empresas seguintes de Afonso Gonçalves Baldaia (cap.X), Antão Gonçalves (caps. XII e XVI), Nuno Tristão (caps. XIII e XVII) e Lançarote (caps. XVIII e XIX) testemunham-no. Mais do que meio de difusão civilizacional, a viagem vale como passaporte para feitos de armas; e esses é que verdadeiramente interessam aos navegadores-guerreiros, ávidos de reconhecimento no Reino.

Mas a viagem de navegação caracteriza-se ainda por constituir uma espécie de circuito cíclico e circular — terra/água/terra ou Portugal/África/Portugal. Aqui conta invariavelmente mais a explanação das conquistas realizadas do que o relato — quase ausente — do desbravamento do desconhecido [15]. Para os navegadores, o troféu é o número de escravos

[14] Cf. *Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais*. Edição crítica de Aires A. Nascimento. Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp.53-54.

[15] São poucas as excepções em que o cronista se detém minuciosamente na caracterização da novidade da fauna e da flora encontradas. Vejam-se os três casos: «[...] especialmente ha aí umas aves que não ha em esta terra, que se chamam crooes, e são todas brancas, de mor grandeza que cisnes, e tem os bicos de um covado e mais, e de anchura de tres dedos, e parecem como bainhas de basas, assim lavradas e com taes lavores como se os fizessem artificialmente com mestria de fogo, afim de lhes poer fremosura; e a boca e o papo é tão grande que

aprisionados e não a novidade das terras pisadas[16]; para o Infante está reservado o quinto dos escravos e dos restantes bens trazidos, o reforço do prestígio pessoal e o alcance cruzadista do empreendimento, aspecto que o cronista reafirma quando escreve:

> Ora vede que galardão deve ser o do Infante ante a presença do senhor Deus, por trazer assim a verdadeira salvação não somente aquestes, mas outros mui muitos que em esta historia ao diante podeis achar![17]

Por outro lado, a viagem é também sinónimo de dificuldade e mesmo de desventura. No primeiro caso integra-se uma pequena nota do início do cap. LX em que o cronista informa como a braveza do mar era, muitas vezes, impeditiva da conquista da terra, quer se tratasse de uma ilha ou de uma costa[18]. E um outro relato contido no cap. LV mostra também como as mutações das marés, que junto às ilhas eram escassas em altura, constituíam um obstáculo à progressão. Veja-se como a seguinte reconstrução de um discurso dos portugueses enfatiza tal realidade:

> —"Ah! Deus! — diziam eles — e menos favoravel queres tu ser ao nosso feito, do que já muitas vezes foste a outros, que tamanha tenção não tinham de te servir! Hoje, que o teu santo nome teria causa de ser muito acrecentado, e a nossa honra levantada,

---

uma perna de um homem, por grande que seja, até o giolho lhe cabe por ele.» (cap. LII, pp.227-228); «E a esta terra passam geralmente todalas andorinhas e assim todalas aves que por certos tempos aparecem em este nosso reino, scilicet: cegonhas, codornizes, rolas, torcicolos, rouxinoes e folosas e assim outras aves desvairadas; e muitas ha que por razão da friura do inverno se partem desta terra e se vão buscar aquela, por causa da sua quentura; e outras se partem dela no inverno, assim como falcões e garças, e pombos trocazes, e tordos e assim outras aves que fazem naquela terra sua criação, e depois veem guarecer a esta, e isto pelas viandas que aqui acham conformes á sua natureza.[...] E pois já começo de falar em esta materia, não deixarei de dizer algum pouco mais do desvairo dalgumas outras aves e peixes, que achei que ha em aquela terra, das quaes são primeiramente umas aves que se chamam framengas, que são da grandeza das garças, iguaes na longura dos pescoços, empero de pouca pena, e as cabeças razoadas em comparação dos corpos; mas os bicos são grossos, empero curtos, e tão pesados que o pescoço o não pode bem suportar, de guisa que por sua ajuda sempre o bico teem pegado ás pernas ou ás penas o demais do tempo. [...] E também dos peixes ha aí uns que teem os bicos de três ou quatro palmos, uns pequenos e outros maiores, nos quaes bicos teem dentes de uma parte e da outra, tão juntos que não caberá um dedo entre um e outro, e todos porem são de osso fino, pouco mais grandes que de serra, e mais afastados; e os peixes são tamanhos e maiores que cações e as queixadas de fundo não são maiores que doutro peixe. E ha aí outro pescado que é pequeno, assim como mugens, os quaes teem nas cabeças umas coroas por que desfolegam, que são assim como guelras, e se os põem virados com as coroas para baixo em algum bacio, pegam tão rijo que, querendo-os tirar, levantam o bacio consigo, assim como fazem as lampreias com as bocas quando são bem vivas.» (cap. LIX, pp. 253-254); «E naquela ilha em que as armas do Infante estavam entalhadas acharam arvores muito grossas, de estranha guisa, entre as quaes havia uma que era no pé de arredor CVIII palmos. E esta arvore não tem o pé muito alto, senão como de nogueira; e da sua entrecasca fazem mui bom fiado para cordoalha, e arde isso mesmo como linho. O seu fruito é como cabaças, cujas pevides são assim como avelãs, o qual fruito comem em verde, e as pevides secam-nas, de que teem grande multidão, creio que seja para sua governança depois que o verde falece.» (cap. LXIII, p. 275).

[16] Cf. *Crónica de Guiné*, cap.XXIV, pp.119-120.

[17] *Ibidem*, p. 127.

[18] *Ibidem*, p. 255: «Tendo já passada estas caravelas a terra de Zaara, como é dito, viram as duas palmeiras com que antes topara Dinis Dias, pelas quaes conheceram que ali se começava a terra dos Negros, com cuja vista folgaram assaz; e porem quiseram logo filhar terra, mas acharam o mar tão bravo na costa, que por nenhum modo poderam sair fora.»

> dás lugar a um tão fraco poderio de um elemento que nos haja de empachar! Há por tua santa piedade comnosco misericordia, e ajuda-nos, que teus servos somos, empero pecadores; mas maior é a grandeza da tua benignidade, que a multidão de nossos pecados. E se tu tiveste poder de abrir caminho aos filhos de Israel por meio das aguas, e fizeste o sol tornar atras por rogo de Josué, contra o curso da natura; porque não farás agora tanta mercê a esta tua gente, por que o teu milagre pareça ante os nosos olhos, que se antecipem estas aguas, por tal que a nossa viagem seja encaminhada como hajamos cumprida vitoria?"[19]

Por sua vez, a desventura é ilustrável, por exemplo, com o que acontece com Gonçalo de Sintra, que, transgredindo, morre na Guiné por volta de 1444. Por se ter desviado da incumbência inicial do Infante — seguir directamente até à Guiné —, perpetrando algumas surtidas em ilhas de mouros, com o intuito de mostrar façanha e aprisionar nativos, acaba por ser morto aquando de uma pequena incursão mal preparada e que, afinal, resultara de um impulso pessoal de cobiça e vanglória [20].

Quer dizer: o reino da água é um importante local de provação e um meio de maturação dos protagonistas. Não sendo este um espaço cavaleiresco por excelência, o mar, enquanto ponto de movimentação, constitui nova e fundamental etapa do esforço pessoal. Assim, na *Crónica de Guiné* a viagem representa um momento de transição, quer em termos espaciais — do Reino tradicional para o novo território africano —, quer em termos axiais — do estado de temor à maturação pelo esforço. E, por vezes, o desafio ao desconhecido — quando elemento de transgressão — acarreta uma punição. O desígnio de D. Henrique era, de facto, a peleja e a honra, mas no âmbito da cruzada.

4 - Ora, como acabamos de ver, a movimentação no mar assenta na valentia como factor de afirmação. E o que acontece bastas vezes é que o quadro de desenvolvimento da viagem pressupõe ou uma motivação cavaleiresca ou um prémio, sendo que, não raro, esse prémio é a própria investidura na ordem da cavalaria, mercê de feitos de alta qualidade bélica.

Contando como o cavaleiro Nuno Tristão andara embarcado, o cronista refere que este acabou por se encontrar com Antão Gonçalves, marinheiro que, até ali, havia aprisionado apenas "duas almas". Não podendo ambos avançar mais naquela ocasião, Tristão entendeu que «receberia injuria, tendo ordem de cavalaria, se [ali] não fizesse outra presa mais rica por que o senhor Infante [pudesse] cobrar algum começo de paga, sobre tanta despesa» [21]. Rapidamente esboçou um plano de incursão e se lançou à aldeia dos mouros, matando uns e aprisionando outros. Esta surtida garante a Nuno Tristão a exercitação da honra cavaleiresca; e, por ter também participado com coragem nesta empresa, os demais intervenientes entendem ter chegado a hora de investir Antão Gonçalves na cavalaria, ainda que, isso, por humildade, fosse contra a vontade do próprio; «e assim foi este o primeiro cavaleiro feito em aquelas partes» [22], precisamente pela mão de Nuno Tristão. Pouco tempo depois, veremos o mesmo Antão a investir na ordem Fernão Tavares, um velho e nobre

[19] *Ibidem*, pp. 237-238.
[20] *Ibidem*, cap. XXVIII.
[21] *Ibidem*, p. 73.
[22] *Ibidem*, p. 75.

escudeiro que morava na ilha da Madeira e que não pretendia morrer sem «cobrar titulo honroso para sua sepultura.» [23]

Num outro passo, encontramos a história de Baltasar, um gentil homem da casa do imperador da Alemanha que se havia deslocado para Portugal com o fito de poder alcançar Ceuta e aí se tornar cavaleiro, «fazendo primeiramente tanto por sua honra por que o merecesse»[24]. Diz logo de seguida o cronista «que o coração não lhe faleceu para seguir seu bom proposito, que com mui grande honra recebeu sua cavalaria, fazendo primeiramente mui assinaladas cousas por sua mão»[25].

Ainda mais interessante é o caso de Lançarote — e repare-se como a matéria de Bretanha havia entrado na onomástica —, que recebe cavalaria pela mão do próprio Infante. Chegadas as caravelas a Lagos e depois de repartidos bens e escravos, alguns dos capitães e outros homens dirigem-se a D. Henrique para solicitar a investidura daquele na cavalaria. Os argumentos são variados e de peso:

> —"Senhor! Porque sabeis o grande trabalho que Lançarote, vosso creado, tem levado em este feito passado e com que deligencia o tratou, pelo qual nos Deus deu tão boa vitoria como vistes; e isso mesmo como é de boa linhagem e homem que merece todo bem; pedimos-vos por mercê que o queiraes por vossa mão fazer cavaleiro, pois vedes que o merece por toda razão;[26]

A isto anuiu de imediato o "Navegador" e «fez logo ali Lançarote cavaleiro, fazendo--lhe grandes mercês, segundo seus merecimentos e bondade requeriam» [27]. Mais tarde, o novo cavaleiro tornar-se-á capitão de uma frota que tem por destino a Guiné, mesmo estando em Lagos outros grandes senhores, como o seu sogro, o nobre Soeiro da Costa, alcaide da vila, criado na câmara de D. Duarte e com serviço prestado a alguns grandes da Europa, como D. Fernando de Aragão, D. Luís de Provença ou o Condestabre de França. Curiosamente, a *Crónica* relatará como também Soeiro da Costa será investido na cavalaria depois de longos anos de trabalhos e de mérito guerreiro. A investidura ocorre exactamente depois de terminada, com sucesso, a conquista de mais uma ilha da região da Guiné. E o cronista entende acrescentar, quase inusitadamente, o seguinte:

> Por certo [...] eu creio que pero Alvaro de Freitas fosse tão nobre cavaleiro e por aqueecimento já outros semelhantes fizesse, nunca sua espada tocara a cabeça de tão nobre e tão avantajado homem, nem foi pouco honrado aquele Alvaro de Freitas no consentimento que Sueiro da Costa fez em querer ser cavaleiro de sua mão, onde o podera ser por mui honrados Reis e grandes Príncipes que se muito contentaram de o fazer, conhecendo sua grande virtude.[28]

O ideal de cavalaria é, pois, uma das isotopias temáticas da *Crónica*, qual trave--mestra do encadeamento da matéria; e assegura ainda a coesão estrutural e semântica do

---

[23] *Ibidem*, p. 164.
[24] *Ibidem*, p. 86.
[25] *Ibidem*, p. 87.
[26] *Ibidem*, p. 127.
[27] *Ibidem*, p. 128.
[28] *Ibidem*, p. 241.

modelo discursivo adoptado, que assenta no relato de viagens e de conquistas. Nessa medida, a viagem e a descoberta, ainda que incipiente, adquirem também, pelo desafio inaugural que comportam, um relevante simbolismo cavaleiresco. E é inegável a similitude de algumas das opções ideológico-estéticas com as do modelo do romance arturiano.

5 - Por fim, viagem e cavalaria não se desligam da conquista. Mas de que falamos quando falamos em conquista a propósito da *Crónica de Guiné*? A conquista é, acima de tudo, um objectivo de vida; não se trata propriamente do domínio da terra africana mas sim da exibição de troféus de honra (gentes e bens). O que os marinheiros procuram é a exercitação guerreira como forma de alcançarem um prémio material e a honra pessoal.

Quase invariavelmente, os protagonistas são colocados numa espécie de acção "in media res", sendo que apenas nos apercebemos do ponto de partida e do ponto onde já se encontram aquando da disposição para a pequena batalha. No não dispensável conselho afinam-se as estratégias, decide-se o tempo e escolhem-se as figuras; e não falta sequer o discurso do "chefe" às tropas. É o que acontece, por exemplo, quando Lançarote reúne os seus homens no Cabo Branco. Aí se decide abordar a Ilha de Tider, que em breve é palco de um confronto entre cristãos e mouros, isto é, como é costume, um desafio dos navegadores ao "outro civilizacional". E nem falta à narrativa o típico aspecto sinestésico da cronística:

> E porem mandaram logo soar as trombetas, indo a eles mui de vontade; mas os Mouros, desemparados da primeira fortaleza, começaram de fugir, lançando-se a nado a alem de um esteiro que faz daquela terra ilha [...].
>
> E desbaratados assim os Mouros, sentindo os Cristãos que sua estada não aproveitava ali mais, foram-se áquele lugar onde os inimigos antes tinham seus alojamentos; e do que aí mais acharam foi agua, com que, por razão da calma e trabalho, houveram grande prazer, que muitos pereceram de sede se ela não fora.[29]

A desproporção beneficia quase sempre os lusitanos; e, mesmo quando inicialmente o número de mouros é grande, o factor tempo encarrega-se de acabar por colocar os nativos em fuga. Por conseguinte, se o cerimonial se mantém, a pequena batalha ou a simples escaramuça não são comparáveis aos grandes recontros bélicos: sobretudo, os mouros lutam para defender as mulheres, os filhos e a si mesmos [30], raramente evidenciando uma qualquer preocupação com o território, com a fé ou com o poder. No entanto, o discurso do cronista é canónico, tão empenhado quanto a adoração dos portugueses pelo Infante, testemunhada, por exemplo, no desenho entalhado das suas armas nas árvores de uma ilha descoberta perto de Cabo Verde [31].

A conquista é, pois, de homens, feitos escravos, e não da terra; e também não é verdadeiramente uma conquista do mar — o domínio do elemento aquático —, pois pouco ou nenhum relevo se dá aos perigos da viagem ou a factores naturais e fantásticos que a ela andam associados (astrologia, maravilhoso, etc,). Nem verdadeiramente se dá importância ao avanço pela costa africana. A viagem é sobretudo um meio de aceder a locais novos de

---

[29] *Ibidem*, p. 240.

[30] Cf. *ibidem*, p. 246: «Mas já a peleja dos Mouros não era tanto por causa da inimizade, como defensão de suas mulheres e filhos, e muito mais por salvar suas vidas mesmas.»

[31] Cf. *ibidem*, p. 274.

peleja, com um adversário mal preparado e que não suspeita sequer o ímpeto cavaleiresco dos mais nobres.

6 - Em suma: a *Crónica de Guiné* apresenta uma arquitectura genológica ecléctica. A inicial textura biográfica rapidamente dá lugar ao relato, mais ou menos demorado, de viagens mais ou menos prolongadas e que têm como propósito o estabelecimento de uma ligação entre duas geografias terrenas mediadas pelo mar, percepcionado como espaço de maturação temporal. Mas essa ligação só se realiza por via de um nexo cavaleiresco, que se vislumbra nos feitos de armas, isto é, na guerra — que é legitimada pela cruzada.

Para configurar esses elementos temáticos e genológicos, Eanes de Zurara — e o compilador tardio — enquadra o discurso nos cânones da cronística medieval e lança mão de modelos, fórmulas e soluções já muito diluídas na literatura em prosa de então, particularmente na narrativa historiográfica e no romance arturiano. Viagem, cavalaria e conquista permitem ao cronista preencher o lugar que aparentemente estaria reservado para a descoberta. Portanto, e já que falamos de modelos, a imagem projectada de D. Henrique será a de um "Navegador" ou antes a de um "Cavaleiro"? A julgar pelo conteúdo da *Crónica de Guiné* a resposta parece óbvia![32]

[32] Cf. *ibidem*, cap. XCVII, pp. 407-411.

UNE ENTREPRISE DE DÉMYTHOLOGISATION: LE MODÈLE VIRGILIEN DE LA RENOMMÉE DANS LES *ESPOSIZIONI SOPRA LA COMEDÌA DI DANTE* DE BOCCACE

ALESSANDRA STAZZONE
Université Stendhal-Grenoble III – HURBI

Lorsque au Moyen Âge l'on parle de Renommée, on ne fait pas uniquement allusion à la bonne ou mauvaise réputation d'une personne. Le mot latin *fama* désigne également, en effet, des évènements connus de tout le monde, et cela sans qu'on puisse indiquer l'origine exacte de cette connaissance: il s'agit, en un mot, de la *rumeur*[1]. Mais avant d'être bruit et rumeur, la Renommée est, depuis l'Antiquité, un personnage mythologique monstrueux possédant des caractéristiques physiques qui se maintiennent constantes au fil des siècles. Peut-on expliquer cette relative stabilité du portrait de la Renommée?

Ce phénomène semble être dû au fait que l'imaginaire de la renommée est entièrement façonné, aussi bien dans l'Antiquité qu'au Moyen Âge, par la description qu'Ovide et Virgile en fournissent l'un dans les *Métamorphoses*[2], l'autre dans le quatrième livre de l'*Enéide*[3]. C'est toutefois l'ample diffusion du poème virgilien, qui semble être à l'origine de l'ample diffusion, à la fois chronologique et géographique, du portrait traditionnel de la déesse Renommée au Moyen Âge. Ce texte est d'ailleurs souvent considéré comme le modèle par excellence de la représentation de la Renommée non seulement en Italie, mais dans toute l'Europe Nord Occidentale[4].

Mon propos ici n'est pas de discuter cette affirmation, mais de proposer une réflexion sur le rapport que certains auteurs médiévaux entretiennent avec le modèle virgilien en matière de représentation de la Renommée. S'agit-il d'une relation d'imitation et, en quelque sorte, de citation, où le texte virgilien serait reproduit dans des œuvres successives sans le moindre écart du texte source? Ou peut-on retrouver, dans les portraits médiévaux de la Renommée, une relation de réécriture du texte virgilien, ou les exigences de la recontextualisation finiraient par écrire une nouvelle page de l'histoire de la représentation de la Renommée au Moyen Âge?

La réponse à cette question mériterait certes une analyse bien plus approfondie que celle qu'il m'est permis de mener dans le cadre limité de la présente étude. Des éléments de réponse peuvent néanmoins être fournis par une étude comparative du livre IV de l'*Enéide* de Virgile avec le chapitre II de l'un des premiers commentaires de la *Divine Comédie* de Dante, intitulé *Esposizioni sopra la Comedìa di Dante*[5].

---

[1] Sur la définition du mot latin *fama* voir C. GAUVARD, « La fama : une parole fondatrice » in *La Renommée*, *Médiévales*, Printemps 1993, p. 9.

[2] OVIDE, *Métamorphoses*, XII, 43-69.

[3] VIRGILE, *Énéide*, IV, 172-190.

[4] À cet égard voir Ch. RAYNAUD, « En quête de Renommée », in *La Renommée*, *cit.*, pp. 57-66.

[5] Texte rédigé en 1374, inachevé en raison de la mort de son auteur, survenue en 1375.

Ce texte se révèle fort intéressant dans le cadre du propos qui est le mien dans ces pages, puisqu'il contient un long développement du portrait de la déesse Renommée, portrait que Boccace juge indispensable à une interprétation correcte du deuxième chant de l'*Enfer*. C'est en effet à cet endroit que Béatrice évoque, au sein d'un discours de *captatio benevolentiae*, la renommée littéraire dont Virgile dantesque jouit auprès des vivants.

Afin de percevoir pleinement la relation que Boccace entretient avec le modèle virgilien dans le commentaire du chant II de l'*Enfer* de Dante, intéressons-nous tout d'abord à l'étude des caractéristiques de la renommée virgilienne:

Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
Fama, malum qua non aliud uelocius ullum:
mobilitate uiget uirisque adquirit eundo
parua metu primo, mox sese attollit
ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
Illam Terra parens ira inritata deourm
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
progenuit pedibus celerem et pernicibus alis,
monstrum horrendum, ingens, cui qout sunt corpore plumæ,
tot uigiles oculi subter (mirabile dictu),
tot linguæ, totidem ora sonant, tot subrigit auris.
Nocte uolat cæli medio terræque per umbram
stridens, nec dulci declinat lumina somno ;
luce sedet custos aut sumni culmine tecti
turribus aut altis, et magna territat urbes,
tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri.
Haec tum multiplici populos sermone replebat
gaudens, et pariter facta atque infecta canebat [...][6].

À la lecture de ce passage, on peut aisément constater que, d'après Virgile, une relation étroite lie la déesse Renommée à la production et à la diffusion de la *rumeur*. Celle-ci est rendue explicite par les notations sonores attribuées au monstre, symbolisées par la présence d'innombrables bouches et langues. Il importe d'observer que, sur cette question, le portrait virgilien de la Renommée concorde parfaitement avec celui des *Métamorphoses*, entièrement construit sur des connotations sonores. C'est ainsi qu'Ovide insère la déesse ailée dans un contexte bien significatif, celui d'un palais fait d'un bronze sonore:

[6] « Sur-le-champ la Renommée s'en va par les grandes villes de la Libye, la Renommée, de tous les fléaux le plus rapide. Elle vit de mouvement et acquiert des forces en marchant. Petite d'abord par crainte, bientôt elle s'élève dans les airs, elle foule du pied le sol et cache sa tête dans les nues. La terre, sa mère, irritée par le courroux des Dieux, l'enfanta, dit-on, comme la dernière sœur de Céus et Encelade, forte de la rapidité de ses pieds, de ses ailes. Monstre horrible, énorme, qui a autant d'yeux vigilants sous ses plumes (ô prodige !) que de plumes au corps, autant de langues, autant de bouches sonores, autant d'oreilles dressées. La nuit, elle vole à mi-distance du ciel et de la terre, sifflant dans l'ombre, et le doux sommeil ne ferme pas ses yeux ; le jour, elle monte la garde sur le faîte d'un édifice ou sur des hautes tours, elle sème la terreur parmi les grandes villes, messagère aussi opiniâtre du mensonge et de l'erreur que de la vérité. Elle se plaisait alors à inonder les peuples de mille rumeurs diverses, assurant avec une égale autorité le vrai et le faux [...] ». *Énéide*, IV, 172-190, texte établi et traduit par J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977, pp. 116-117.

Orbe locus est inter terrasque fretumque
caelestesque plagas, triplicis confinia mundi,
unde quod est usquam, quamuis regionibus absit,
inspicitur penetratque cauas vox omnis ad aures.
Fama tenet summaque auditus ac mille foramina tectis
addidit et nullis inclusit limina portis;
nocte dieque patet ; tota est ex aere sonanti,
tota fremit uocesque refert ieratque quod audit;
nulla quies intus nullaque silentia parte.
Nec tamen est clamor, sec paruae murmura uocis,
qualia de pelagi, siquis procul audiat, undis
esse solent, qualemue sonum, cum Iuppiter atras
increpuit nubes, extrema tonitrua reddunt[7].

Toutefois, chez Virgile, la déesse Renommée possède bien d'autres caractéristiques, relevant de deux ordres, celui de la description physique et celui de ses fonctions.

D'un point de vue physique, l'auteur insiste sur l'aspect physique répugnant de la *hideuse déesse* au corps couvert de plumes, de langues, de bouches et d'yeux. Cela revient néanmoins à mettre en exergue les caractéristiques principales de ce personnage, que Virgile veut particulièrement réceptif. Ainsi tous ces éléments qui en façonnent la laideur symbolisent tous ses sens, depuis la vue jusqu'à l'ouïe, impliqués dans une activité de mémorisation et de réélaboration des nouvelles. À cela l'auteur ajoute, toujours à l'aide d'un élément physique, l'évocation de la vitesse du colportage de ces nouvelles — symbolisée par le vol du monstre, la rapidité de ses pieds, ainsi que par ses ailes couvertes de plumes.

Il convient également d'observer que les fonctions que Virgile attribue à la Renommée sont aussi inquiétantes que son aspect physique: la déesse livre en effet, dans un mélange confus, aussi bien la vérité que le mensonge, et cela avec la même autorité, donc avec le même impact sur l'opinion publique. Mais ce qui rend l'activité du monstre ailé particulièrement dangereuse, c'est la nature même de cette activité de mémorisation et de colportage des nouvelles, dont Virgile nous dit qu'elle est incessante. C'est pourquoi l'auteur de l'*Enéide* précise que le monstre ailé ne dort jamais, et qu'il vit dans une position surélevée (les toits et les tours), d'où son extraordinaire capacité d'observation.

[7] « Il est au milieu de l'univers, entre la terre, la mer et les régions célestes, sur les limites de ces trois mondes, un lieu d'où l'on voit ce qui se passe dans tous les pays, même les plus éloignés, et où pénètrent toutes les voix prêtes à les recevoir. C'est là qu'habite la Renommée. Elle a choisi, pour y établir sa résidence, un sommet élevé ; elle a fait percer autour de sa demeure des avenues innombrables, mille ouvertures diverses ; mais il n'y a pas une seule porte pour en fermer l'accès ; nuit et jour cette demeure est ouverte. Elle est toute entière d'un bronze sonore ; tout entière elle vibre, renvoie les paroles et répète ce qu'elle entend. À l'intérieur, pas un coin où règnent le calme et le silence. Pourtant ce ne sont point des cris, mais de sourds murmures, semblables à ceux de la mer, entendus de loin, ou aux derniers grondements que produit le tonnerre, lorsque Jupiter a entrechoqué les sombres nuages ». *Métamorphoses*, XII, 43-58, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, texte traduit et établi par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p. 382-383.

Dans le quatrième Livre de l'*Énéide* Virgile prend également soin d'analyser les modalités de diffusion des nouvelles par la déesse Renommée. On peut considérer que celles-ci consistent en une diffusion progressive: les nouvelles acquièrent des proportions de plus en plus importantes au fil du temps et de la transmission d'un locuteur à un autre, par un procédé de «bouche à oreille». C'est pourquoi Virgile précise, toujours à l'aide des images aériennes du vol, que la Renommée est d'abord petite, et qu'ensuite elle se répand partout.

Virgile ne se limite pas à étudier les modalités opératoires de la Renommée, car, dans ce même passage, il choisit de préciser les raisons de la naissance du monstre: il s'agit là d'un acte de vengeance de la Terre, mère des Titans, contre Jupiter, responsable de leur mort.

Intéressons-nous, à présent, au portrait que Boccace en fait dans les *Esposizioni*. Cet ouvrage a'un but essentiellement pédagogique; il s'agit en effet de l'un des premiers commentaires de la *Divine Comédie* de Dante, destiné à rendre le poème accessible à un public de lecteurs du XIVe siècle[8]. Le portrait de la Renommée est inséré dans le chapitre II, correspondant à l'explication littérale du chant II de l'*Enfer* de Dante. Dans ce chapitre Boccace commente, entre autres, la signification du mot *fama* attribué à Virgile dans ce contexte:

> *O anima cortese mantovana,*
> *di cui la fama nel mondo ancora dura*
> *e durerà quanto 'l mondo lontana* [...][9].

Dans l'*Enfer*, la renommée littéraire de Virgile est tout à fait exceptionnelle, puisqu'elle dure, d'après Dante, jusqu'à la fin du temps humain. Par conséquent, elle n'est pas soumise à l'action dévastatrice du temps qui rend caduque toute renommée acquise sur terre en raison de l'oubli engendré par l'écoulement du temps. C'est justement le caractère surprenant de la renommée virgilienne qui nécessite, dans les *Esposizioni*, un commentaire de la part de Boccace.

Pour expliquer la signification du mot renommée, Boccace en donne tout d'abord la définition d'un point de vue strictement lexical, et affirme qu'il s'agit d'une nouvelle au sujet de *quelqu'un* ou de *quelque chose*, partagée par l'opinion publique. Mais redoutant de ne pas être compris de son public, il a aussitôt recours au modèle de la Renommée virgilienne du quatrième Livre de l'*Énéide*:

> *É la Fama romore generale d'alcuna cosa, la quale sia stata operata, o si creda essere stata, da alcuno, sì come noi sentiamo e ragioniamo delle magnifiche opere di Scipione Africano, della laudevole povertà di Fabrizio e della fornicazione di Didone e simiglianti; la quale finge Virgilio nel suo Eneida essere stata figliuola della Terra e sorella di Ceo e d'Anchelado, e lei la terra, commossa dall'ira degl'idii aver partorita. Della quale si racconta*

[8] Sur les *Esposizioni sopra la Comedìa di Dante* voir V. RUSSO, *Con le Muse in Parnaso : tre studi su Boccaccio*, Napoli, Bibliopolis, 1984, ainsi que D. GUERRI, *Il commento del Boccaccio a Dante : limiti della sua autenticità e questioni critiche che n'emergono*, Bari, Laterza, 1926.

[9] *Inf.* II, 56-60.

una cotal favola, che, con ciò fosse cosa che, per disiderio d'ottenere il regno d'Olimpo, fosse nata guerra tra i Titani, uomini giganti, figliuoli della Terra, e Giove, si divenne questo, che tutti i figliuoli della Terra, li quali inimicavan Giove, furon dal detto Giove e dagli altri idii occisi: per lo qual dolore, la Terra commossa e disiderosa di vendetta, con ciò fosse cosa che a lei non fossero arme contro a così possenti nemici, acciò che con quelle forze, le quali essa potesse, alcun male contro a gl'idii facesse, constretto il ventre suo, ne mandò fuori la Fama, racontatrice delle scellerate operazioni degl'idii. La forma della quale Virgilio nel preallegato libro discrive, e dice:

« Fama, malum quo non aliud uelocius ullum, etc. »

Seguendo che ella vive per movimento e andando acquista forze e nella prima tema è piccola, ma poi sé medesima lieva in alto e quindi va su per lo suolo della terra e il suo capo nasconde tra i nuvoli; e ch'ella è in su i pié velocissima e ha alie molto ratte ed è un mostro orribile e grande; e quante penne ha nel corpo suo, tanti occhi n'ha sotto che sempre vegliano e tante lingue e tante bocche le quali continuamente parlano, e tanti orecchi li quali sempre tiene levati; e vola la notte per lo mezzo del cielo e l'ombra della terra, stridendo, senza dormire mai; e 'l dì siede riguardatrice sopra le sommità delle case e spaventa le città grandi: tenace così de' composti mali, come raportatrice del vero[10].

Le rôle de modèle de Virgile est affirmé ici explicitement et sans la moindre ambiguïté, puisque Boccace évoque sans détours à la fois l'auteur et son ouvrage, l'*Enéide,* sur le mode de la citation (*Virgilio...nel suo Eneida*).

En affichant le rôle de Virgile en tant que modèle, Boccace rappelle les traits essentiels du portrait de la renommée tels sa genèse, son aspect physique et ses fonctions. C'est ainsi que, en traduisant le texte virgilien quasiment à la lettre, Boccace établit une relation de filiation entre la Terre et la déesse Renommée. C'est aussi une traduction quasi littérale de l'*Énéide* qui est employée pour évoquer, dans les *Esposizioni*, l'aspect physique du monstre ailé. La proximité entre les deux textes est d'ailleurs telle que Boccace en arrive à intégrer dans le sien une citation non traduite de l'*Enéide* afin d'en évoquer et résumer les caractéristiques les plus saillantes, à savoir sa croissance progressive, sa vitesse, son corps hideux, couvert de plumes, de langues, de bouches et d'oreilles.

C'est enfin toujours en traduisant l'*Enéide* mot pour mot que Boccace rappelle le terrible rôle de la Renommée dans la diffusion de toute sorte de nouvelles sans discernement, en mêlant la vérité au mensonge.

On peut donc affirmer que le début du discours de Boccace affiche clairement Virgile comme modèle, non seulement au moyen de la citation initiale ainsi que de la citation non traduite de l'*Enéide* qui y est enchâssée, mais aussi au moyen de la traduction littérale de l'*Énéide* qui compose ces premiers paragraphes. Mais ces considérations suffisent-elles à nous renseigner de manière satisfaisante sur la nature du rapport que Boccace entretient avec le portrait de la Renommée de Virgile?

---

[10] G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedìa di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI, p. 118-119.

Afin de donner une réponse à cette question, il convient de poursuivre la lecture du passage des *Esposizioni* consacré à l'élucidation de la signification du mot *fama*, qui laisse entrevoir la présence de phénomènes stylistiques précis et suggère une visée bien différente.

Dans la deuxième partie de son discours, Boccace propose à ses lecteurs l'explication de la véritable signification du mythe exposé par Virgile. Ainsi Boccace explique-t-il les véritables enjeux du discours de Virgile. Il précise tout d'abord que, au delà de la fiction mythologique, la renommée se fonde sur la diffusion progressive d'une nouvelle auprès d'un vaste public. Par la même occasion, l'auteur affiche sans ambiguïtés sa volonté d'effacer toutes les «erreurs» de jugement de la civilisation antique, y compris celle de son «modèle». Ainsi prend-il soin de souligner la véritable signification de la filiation de la Renommée, engendrée par la Terre, puis de rapprocher le vol de la Renommée ailée de la production de la rumeur, amplifiée par les ajouts successifs que chaque locuteur y apporte, et enfin le véritable but de la fabrication de la rumeur, à savoir l'envie que les gens simples nourrissent à l'égard des puissants. La volonté de produire l'infamie n'est alors que l'arme des plus faibles, qui n'ont aucun moyen de triompher des plus forts.:

> *Ma, se io, avendo la sua origine e la sua forma e gli effetti secondo le fizioni poetiche discritte, non aprissi quello che essi sotto questa crosta sentano, potrei forse meritare di essere ripreso. Dico adunque che gl'idii, per l'ira della quale la Terra si commosse e si turbò, è da intendere intorno ad alcuna cosa l'operazioni delle stelle, le quali gli antichi, erronei, chiamavano "idii", avendo riguardo alla loro eternità e alla loro integrità, che alcuna corruzione non ricevea.* [...] *Dissono li poeti gl'idii essere adirati, avendo uccisi coloro li quali si doveano perpetuare. Ma che di questo seguita ? che la Terra se ne commuove, cioè l'animoso uomo, per ciò che tutti siamo di terra e in terra torniamo, e sforzasi d'adoperare quello di che nasca nome e fama di lui, la quale sia vindicatrice della sua futura morte; acciò che, quando quello avverrà che i corpi superiori facciano venire al suo fine il mortal corpo, viva di lui per li suoi meriti, eziandio non volendo i corpi superiori, il nome suo e la fama delle sue operazioni, non altrimenti che se esso vivo fosse.*
> *E in quanto dice questa nelle prima tema essere piccola, non ce ne inganniamo, per ciò che, quantunque grandi sieno le opere delle quali ella nasce, nondimeno paiono da un temore degl'uditori cominciare a spandersi. Poi, in quanto dice Virgilio essa elevarsi ne' venti, niuna altra cosa vuol dire, se non essa divenire in più ampio favellìo delle genti; o vogliam, per quel, sentire essa mescolarsi ne' ragionamenti delle genti mezzane; e, in quanto poi discende nel suolo della terra, intende il poeta lei mescolarsi nel vulgo; e così, quando mette il capo ne' nuvoli, dobbiamo intendere lei dovere mescolarsi ne' ragionamenti de'prencipi e degli uomini sublimi.*
> *E l'avere l'alie e piè veloci assai manifestamente dimostra il suo presto trascorso da una parte in un'altra; e per gli occhi, li quali le discrive molti, sente agli occhi della Fama molte cose pervenire, e così agli orecchi; e lei non tacere mai, dove che ella si favelli, o in pubblico o in occulto, o in un luogo, o in un altro; lei non dormir mai e volar la notte per lo mezzo del cielo o per l'ombra della terra, non credo altro intendere si debbia se non il suo continuo andamento di questo in quello, e, per li suoi riportamenti vari e molti, metter temore ne'popoli, e per conseguente fare guardar le terre e alle porti e sopra le torri fare stare le guardie e gli speculatori.*
> *E, per ciò che essa non cura di distinguere il vero dal falso, è contenta di raportare ciò ch'ella ode. Ma in quanto dicono costei dalla Terra essere generata per dovere i peccati e le disoneste cose degl'idii racontare, per alcun'altra cosa non credo essere stato fatto, se non per dimostrare le vendette degli uomini men possenti, li quali, non potendo altro fare a'*

> *grandi uomini, s'ingegnano, parlando mal di loro, di farli venire in infamia e per conseguente in disgrazia delle genti.*
> *Figliuola della Terra è detta, per ciò che nell'opere sole, che sopra la terra si fanno, s'ingenera la fama. E che essa non abbia padre, credo avvenire da questo: per lo non sapersi donde il più delle volte nasca il principio del ragionare di quello che poi fama diventa; il che se si sapesse, direbbe l'uomo quel cotale essere il padre della fama*[11].

À la lumière de cette deuxième partie du discours des *Esposizioni*, une observation s'impose, à savoir la volonté de Boccace de *mettre à distance* le texte virgilien, en le modalisant. Dans le cadre de mon propos, il m'appartient alors d'analyser les opérations par lesquelles Boccace parvient à effectuer cette opération de mise à distance de son modèle, et cela afin d'en montrer la nature tout à fait fictionnelle. Après avoir précisé que le portrait virgilien de la renommée est une fiction (Virgile *fait semblant*, dit Boccace), l'auteur des *Esposizioni* réitère cette idée en précisant, au milieu de son discours, que le portrait de la Renommée proposé par l'*Énéide* n'est qu'une fiction poétique. Il ajoute ensuite que son propre discours serait tout à fait insuffisant s'il ne proposait pas *l'explication* des symboles contenus dans le texte de son prétendu modèle.

Puis il souligne la nature erronée de l'interprétation du mot *Idii* (dieux) intervenant dans la récit de la genèse de la Renommée au moyen de l'adjectif *erronei*, particulièrement éloquent dans ce contexte. Boccace présente ensuite à ses lecteurs l'interprétation correcte du mythe des dimensions de la Renommée qui, d'après le poète latin, augmenteraient au fil du temps. Pour cela, il juxtapose sa propre explication à celle de Virgile (*E in quanto dice questa nelle prima tema essere piccola, non ce ne inganniamo, per ciò che, quantunque grandi sieno le opere delle quali ella nasce, nondimeno paiono da un temore degl'uditori cominciare a spandersi*). La disposition de ce paragraphe est particulièrement éloquente au sujet de la visée de Boccace, puisque l'auteur sépare les deux interprétations, celle de Virgile et la sienne, au moyen de la phrase *non ce ne inganniamo* (ne nous y trompons pas), qui marque une césure nette entre ces deux textes, à la fois du point de vue visuel qu'interprétatif.

Dans les derniers paragraphes du texte c'est l'émergence de plus en plus nette du *je* de l'auteur qui marque sa volonté de proposer une interprétation personnelle du mythe de la Renommée, et de prendre, par la même occasion, ses distances du texte virgilien. C'est alors la séquence *non credo* (je ne crois pas) qui ponctue les dernières démonstrations du passage, concernant les modalités de diffusion de la rumeur ainsi que sa fonction. .

En proposant à ses lecteurs l'explication de la signification du mot *fama*, Boccace effectue néanmoins, me semble-t-il, une dernière opération, qui vise à proposer, en plus d'une élucidation, un véritable enrichissement du portrait de la Renommée.

Vers la fin du texte, l'auteur reprend, de manière plutôt étonnante, la question de la filiation de la renommée, déjà abordée vers le milieu du chapitre. Il précise alors que la Renommée : *Figliuola della Terra è detta, per ciò che nell'opere sole, che sopra la terra si fanno, s'ingenera la fama.* («On dit qu'elle est la fille de la Terre parce que le renommée est engendrée uniquement par les œuvres accomplies sur terre»). La renommée est, d'après

[11] G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedìa di Dante*, *cit.*, *ibid.*

Boccace, issue *uniquement* des œuvres humaines, accomplies sur terre. Il s'agit donc d'un bien exclusivement humain que l'homme recherche de son vivant afin de survivre à la mort.

Cette allusion à la Terre oppose la renommée terrestre à la gloire divine, celle qui permet à l'homme d'obtenir la vie éternelle; on sait bien, en effet, que, au Moyen Âge, la renommée, appelée aussi gloire humaine: «[...] a une valeur incertaine et non définitive, et infiniment inférieure à celle que comporte la gloire promise par Dieu aux Élus[12]». On voit alors que, dans les *Esposizioni*, le mythe virgilien est soumis à une véritable opération de réécriture, puisqu'il se double d'une nouvelle signification, issue de la théologie chrétienne.

La comparaison entre les deux portraits de la Renommée, celui de l'*Enéide* et celui des *Esposizioni*, montre toute la complexité du rapport que Boccace entretient avec son prétendu modèle. Plusieurs points méritent d'être rappelés ici, en guise de conclusion provisoire à une réflexion sur les modalités de la représentation de la Renommée au Moyen Âge qui ne se veut pas exhaustive.

En ce qui concerne l'imagerie et les métaphores liées au portrait de la Renommée, Boccace reconnaît explicitement Virgile comme le seul et unique modèle; d'ailleurs, à ce sujet, il ne fait aucune allusion à un autre portrait ancien de la Renommée, celui qu'Ovide brosse dans les *Métamorphoses*. Il évoque alors clairement non seulement le nom de Virgile, mais aussi sa source, à savoir l'*Enéide*. De même, il ne tente pas de renouveler radicalement le portrait de la renommée, mais choisit plutôt de traduire de manière littérale celui de l'*Enéide*, et d'intégrer cette même traduction dans son œuvre. La contribution directe de l'*Enéide*, en outre, est fortement marquée par la présence d'une citation non traduite d'un vers de l'*Enéide* dans son propre texte.

Boccace déclare toutefois à plusieurs reprises l'insuffisance de ce premier modèle dans la compréhension de la vraie signification et des enjeux de la renommée. Ainsi, il prend soin de montrer à plusieurs reprises sa volonté d'établir la vérité au sujet du contenu du texte de Virgile. Pour cela, il ne se limite pas à souligner la nature de l'*Énéide*, à savoir une fiction poétique, mais intervient également personnellement et directement dans son texte afin d'encourager ses lecteurs à ne pas lire le 4ème livre de l'*Enéide* au premier degré. C'est pourquoi il emploie des phrases qui ancrent son propre texte dans la réalité et dans la vérité, comme lorsqu'il incite ses lecteurs à ne pas se laisser tromper par l'apparence du récit mythologique.

Quelle est alors la raison du choix du texte virgilien de la part de Boccace ? On peut supposer que l'acceptation du modèle formel du portrait de la renommée est due à la nature même des *Esposizioni*, ouvrage à vocation pédagogique.

Dans ce cadre, le portrait du quatrième Livre de l'*Énéide* est supposé "fonctionner" à merveille comme exemple concret, et faciliter ainsi l'accès des lecteurs au deuxième chant

[12] A. MICHEL, « Gloire », in *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, 1924, vol. VI, p. 1427.

de l'*Enfer*. Le portrait virgilien de la Renommée étant sans doute bien connu des lecteurs à l'époque c'est précisément cette connaissance préalable qui peut les aider à rationaliser un texte aussi complexe et parfois même inouï que la *Divine Comédie* de Dante.

BIBLIOGRAPHIE

I - Textes de l'Antiquité gréco-latine :

1. VIRGILE, *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977, IV voll.
2. OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1999, III voll.

II- Textes du Moyen Âge italien :

3. ALIGHIERI (Dante), *La Divina Commedia, testo critico della società dantesca italiana, riveduto col commento scartazziniano,* a cura di Giuseppe Vandelli, Milano, Hoepli, 1997.
4. BOCCACCIO (Giovanni), *Esposizioni sopra la Comedìa di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, edizione a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI.

Études sur la Renommée:

GAUVARD (Claude), « Fama » in GAUVARD, DE LIBÉRA, ZINK et alii, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 2002, p.515.

LIDA DE MALKIEL (Maria Rosa), *L'idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, Moyen Âge, Castille*, Paris, Klincksieck, 1968.

Ouvrage Collectif, *La Renommée*, *Médiévales* n°24, Printemps 1993.

UM MODELO DE FORMAÇÃO MONÁSTICA ORIENTAL: EM TORNO DO IDEAL DE POBREZA NA *ESCADA* ... DE CLÍMACO, E EM S. AGOSTINHO, S. BENTO E S. FRANCISCO[1]

ANA CRISTINA RUI ALMEIDA
Universidade Católica

1. Introdução

O estudo que temos empreendido sobre o texto português da *Escada...* de S. João Clímaco, cuja edição esperamos apresentar em breve no contexto de trabalho académico, conduziu a uma análise mais detalhada do caminho percorrido por este livro de formação monástica desde a sua redacção original, em grego, no Médio Oriente, no século VII, até à sua chegada à Europa, e suscitou a curiosidade em torno das razões que terão levado ao interesse do mundo religioso latino ocidental pelo conteúdo deste texto de um autor da cristandade oriental ortodoxa.

A circunstância de a primeira tradução integral para latim da *Escada...* de João Clímaco ter surgido em Itália em finais do século XIII / princípios do século XIV, no contexto da querela em torno da noção de pobreza, e no seio da Ordem Franciscana[2], sublinhou aquilo que pode considerar-se uma evidência: é que a modelação patente no discurso de auto-regulamentação e formação dos movimentos e institutos religiosos sempre se situou em torno do ideal de reforma, aliás patente na História Social como na História da Igreja. Argumento frequentemente invocado por estes grupos é o da necessidade de uma autenticidade de vida religiosa que se traduza numa clara imitação da precaridade material da vida de Cristo, e que leva a que todos os movimentos de renovação espiritual coloquem a questão da propriedade e da pobreza como problemas estruturais também na vida monástica.

Procurou, assim, demonstrar-se a possibilidade de existência de um "leit motiv" em torno desta autenticidade interior, fortalecida na pobreza, como circunstância motivadora da constante retoma deste texto de aperfeiçoamento interior, a que se alia quase sistematicamente a adopção de estratégias discursivas típicas[3]. Para tal procurámos confrontar o tratamento do ideal de pobreza no texto de Clímaco e nas *Regras* formuladas em três Ordens monásticas paradigmáticas: a de S. Agostinho, de S. Bento e de S. Francisco, em momentos diversificados da vida religiosa e cultural europeia.

---

[1] Texto adaptado do trabalho e investigação realizados no âmbito do *Curso de Pós-graduação em Língua, Escrita e Cultura na Idade Média*, na Universidade de Coimbra, em Julho de 2003.

[2] As condições em que tal ocorreu encontram-se explanadas em: ALMEIDA, Ana Cristina Rui — "Da Palestina à Europa: trajecto de um livro de formação monástica", in: *Península*, nº1, 2004, p. 263-268.

[3] Utilizamos "discurso" na acepção de Benveniste, como algo que "ocorre em situações concretas do uso da língua, emana de um locutor e dirige-se a um alocutário, facultando a referência ao mundo e o estabelecimento de relações interpessoais." Veja-se LOPES, Ana Cristina Macário, "Discurso", in: *BIBLOS, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* — Vol. 2, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1997.

2. Vida monástica, *Escada...* e pobreza

Na origem da vida monástica estão os movimentos eremíticos nos desertos do Egipto, Palestina e Síria. Trata-se, frequentemente, de leigos que só mais tarde fazem os seus votos, não estando, muitas vezes portanto, integrados nas igrejas episcopais. São solitários, eremitas, anacoretas. A renúncia ao mundo e a toda a possessão, bem como a adopção de uma vida solitária de comunhão com Deus, são as suas principais características.

No século IV, S. Antão (†356) simboliza o surgimento do monaquismo enquanto vida em comunidade, e a sua biografia, escrita por S. Atanásio (296-373), refere como foi, precisamente, na leitura de um passo do Evangelho paradigmático para a definição da pobreza e entrega cristãs ("Se queres ser perfeito, vai, vende tudo o que tens, e dá-o aos pobres. Depois vem e segue-me... Não vos inquieteis com o dia de amanhã...") que se fundou a sua entrega a uma vida de ascese rigorosa e oração. Alternando períodos de total solidão com momentos de vida em comunidade, veio a promover a existência de várias comunidades de eremitas, que viviam sob a sua direcção espiritual.

O cenobitismo vem a ser criado, mais propriamente, por S. Pacómio (292-346). Natural do Alto Egipto e tendo-se alistado no exército imperial, foi preso em Tebas, onde cristãos desconhecidos o auxiliam, alimentando-o. Comovido com este acto de caridade, decide dedicar a sua vida ao serviço de Deus. Junta-se a uma comunidade cristã e mais tarde retira-se para o deserto onde é orientado por um velho monge, Palamon. Após a experiência de uma visão, segundo a qual deveria edificar um mosteiro, vem a fazê-lo em 320, dotando-o de uma *Regra*, elaborada a partir dos ensinamentos de S. Antão. Trata-se de um texto copta, traduzido para grego e depois, em 404, traduzido para latim por S. Jerónimo[4]. Vivendo sob o mesmo tecto, e sob a orientação de um abade e de uma *Regra*, reuniam-se assim, levando uma vida em comum, formando perto das margens do rio Nilo, a primeira *koinonia*, ou seja, "comunidade" (do grego "κοινή", que significa "comum").

S. Basílio (†379)[5] traduziu esta *Regra*, imprimindo-lhe a sua personalidade — tomando o monaquismo de um modo mais evangélico e menos radical em relação aos primitivos movimentos monásticos. A. de Vogüé precisa que "a Regra de Basílio, bispo de Cesareia, foi traduzida por Rufino em 397 para o abade do Mosteiro de Pinetum (em Itália). A tradução destas *203 Questões* foi feita sobre um original perdido, mais antigo e mais breve que o *Grande Ascéticon*, (...) que se conserva em grego (...)."[6]

---

[4] "Regula Pachomii — Regra de Pacómio, fundador do cenobitismo egípcio, traduzida do grego por Jerónimo, em Belém, em 404.": VOGÜÉ, Adalbert de — *Les Règles Monastiques Anciennes (400-700)*. Typologie des Sources ... . Turnhout: Brepols, 1985, p.58. [Nossa tradução]

[5] Nascido em Cesareia, na Capadócia, era oriundo de uma família nobre, abastada e culta, sendo um dos seus irmãos S. Gregório de Nisa. Cursou retórica na escola fundada por Orígenes (a qual se veio a notabilizar pela sua interpretação alegórica da *Escritura*. Estudou ainda em Constantinopla e mais tarde em Atenas, onde conviveu e travou amizade duradoura com Gregório Nazianzeno. Cerca de 356 regressou a Cesareia onde exerceu ainda como retórico, e recebeu o baptismo, tendo-se relacionado com os mais célebres ascetas do deserto, e viajado pelo Egipto, Palestina, Síria e Mesopotâmia. Distribuiu os seus bens pelos pobres e retirou-se para Neocesareia, no Iris, para constituir vários cenóbios. Aquando de uma visita de Gregório Nazianzeno, em 358, prepararam a *Philocalia*, uma antologia das obras de Orígenes, e as duas *Regras*. Os escritos de S. Basílio Magno caracterizam-se por um certo positivismo e por demonstrar bastantes conhecimentos científicos, o que se explica, segundo E. Gilson, pela circunstância de ter aprendido medicina. Cf. GILSON, Etienne — *La Philosophie au Moyen Âge*. Paris: Payot, [1976] tomo I, p. 64 -67 e QUASTEN, Johanes — *Patrologia I* (Biblioteca de Autores Cristianos). Madrid: La Editorial Catolica, 1984, p. 429 e 430; e *Patrologia II*, p. 224-260.

[6] VOGÜÉ, op. cit., p. 54.

Com a tradução latina da *Regra de S. Pacómio*, feita em 404 por S. Jerónimo, e a introdução da *Regra de S. Basílio* num mosteiro em Itália, estes textos começam a ser conhecidos no mundo ocidental latino, bem como outros escritos, nomeadamente hagiografias, muitas delas traduzidas de textos que se tinham fixado a partir de uma tradição oral, também ela proveniente do oriente médio.

Se o diálogo entre os diversos mosteiros no ocidente e no oriente é importante, o papel dos bispos é igualmente relevante pois, com a sua vivência pastoral, introduzem um elemento de conciliação entre a fuga da vida do mundo, e a vida para salvação do mundo, atenuando assim as exigências ascéticas.

Na Igreja latina, disto mesmo parece ser exemplo a *Regra de S. Agostinho* (354-430), bispo de Hipona, que é constituída por "duas peças distintas, habitualmente reunidas nos manuscritos: 1.*Ordo monasterii*, composta c.395 (...), 2. *Praeceptum*, redigido c.397 por Agostinho, ele mesmo, para o seu mosteiro laico de Hipona (...)"[7]. Trata-se portanto de uma linha de orientação não só devedora do eremitismo oriental, mas que resulta também da sua própria experiência pastoral, criando um sistema misto, entre abacial e diocesano. As igrejas dos Mosteiros que adoptam a sua regra serão, portanto, abertas ao povo, e nelas se ministrarão os sacramentos.

Também a *Regra de S. Bento*, abade do Mosteiro de Monte Cassino (c.530-555), é composta por duas partes: a primeira, "espiritual, reproduz quase literalmente a *Regra do Mestre*. A segunda, institucional, inspira-se, antes de mais, no Mestre, mas também em outros autores como Agostinho, Basílio, as *Regras* dos Padres, Cassiano"[8]. É um modelo que se funda na supremacia do Abade e correlativa responsabilidade do seu rebanho. Ela destina-se a reger a vida organizada em mosteiros autónomos e localizados nos ermos, reservando-se também lugar para o estudo e as missões.

Menos conhecido, hoje, no mundo católico ocidental, é o texto de S. João Clímaco, também denominado "João, o escolástico ou sinaíta", que deve o nome por que é conhecido exactamente à redacção da *Escada Espiritual* (em grego "κλίμαξ" significa "escada"). É um autor bastante divulgado e reverenciado na Igreja Oriental, tendo ganho particular importância na ascética mística, nomeadamente da Igreja Grega e Russa, e a importância que se atribui no mundo oriental à sua *Escada...* é similar à difusão que, no ocidente, teve a *Vita Christi*.

Nascido na Síria antes de 579, e falecido no Monte Sinai, cerca de 649, crê-se que terá tido sólida formação intelectual. Cedo se retirou para o Monte Sinai e se submeteu à orientação de um "pai espiritual", tal como S. Pacómio. Viveu em isolamento numa pequena ermida (em Tholas, hoje Wadi El Tlah[9]), retiro que terá sido interrompido por algumas viagens, nomeadamente no Egipto. Pelo ano 600, os monges do monte Sinai pediram-lhe que assumisse a sua condução, como abade (do Mosteiro de Santa Catarina), o que fez com enorme reputação de sabedoria.

A *Escada Espiritual* ou *Escada do Paraíso* é um texto que se apresenta dividido em trinta pensamentos ou reflexões (no original grego "λόγοι"), chamados graus, degraus ou

---

[7] Id., ibid., p. 53.

[8] Id., ibid., p. 54.

[9] CLÍMACO, San Juan — *La Escala Espiritual o Escala del Paraiso* (Tradução do grego de Isabel Gilda Almoda e Mauro Matthei OSB, notas explicativas de Placide Deseille). Zamora: Ed. Monte Casino, 1990, p. 3 e ss. Este lugar é também hoje assinalado no roteiro de turismo religioso do governo egípcio.

escalões pelos editores posteriores. Parece tomar como referente o episódio bíblico da "Escada de Jacob" o qual servirá para explicar a etapa ascética e mística da vida espiritual[10]. Este modelo funda-se numa tradição que remonta aos textos de Evágrio Pôntico (345--399), o primeiro escritor eclesiástico a escrever sob a forma de aforismos, imitando a literatura gnómica dos filósofos e adoptando o estilo sentencioso do *Livro dos Provérbios*, que comentou. Evágrio foi também o criador das "centúrias espirituais", uma forma literária famosa na época bizantina. Uma das suas obras (*Antirrhetikos*) continha textos seleccionados das Escrituras para combater os espíritos tentadores, distribuídos em oito partes, conforme os oito espíritos maus que mantinham o monge em constante perigo: os demónios da gula, adultério, avareza, desalento, irritabilidade, fastídio de ser monge, preguiça e arrogância. Depois da descrição destes demónios seguia-se o conjunto das sentenças das Escrituras que ajudavam o monge "activo" a combater esses vícios. E este é o primeiro testemunho literário da doutrina precursora dos sete pecados capitais. *Espelho de Monges e monjas* é também o título de um conjunto de cinquenta sentenças, que se conserva em grego, e que revela, a par ainda de outras obras, como Evágrio preferia o discurso sentencioso e conciso como forma de evitar grandes divagações e facilitar o trabalho de memorização e reflexão a que o monge sobre eles se devia entregar[11].

A numeração (mais do que a enumeração), o estilo aforismático e sentencioso, breve e epigramático, bem como antinómico, são opções discursivas que claramente apontam para uma intenção didáctica.

Não se tratando de um texto do género regular (de *Regras*), contém ainda assim um carácter formativo e intencionalmente pragmático, num estilo que devia ser facilmente memorizado pelos monges, particularmente no exercício da *lectio divina*[12]. Nesta, a leitura era extremamente importante pois constituía o seu primeiro passo. Compreender o que pressupunha exige, no entanto, ter presente uma certa noção do próprio acto de leitura: um esforço do corpo[13] e do espírito, isto é, um esforço realizado sobretudo com os lábios e a voz (que pronunciam o que os olhos vêem), e com os ouvidos, que escutam o que a voz verbaliza – as *voces paginaru*. A expressão *legere* significa simultaneamente *audire* — o que corresponde ao sentido etimológico de "entender", isto é, "ouvir". A meditação era o segundo passo da *lectio divina*:

> (...) na língua profana *meditari* quer dizer, de um modo geral, 'pensar', 'reflectir', tal como *cogitare* ou *considerare*; mas, mais do que estes, implica (...) uma orientação de ordem prática, e mesmo de ordem moral: trata-se de pensar numa coisa com vista a poder fazê-la (...) exercitar-se nela. (...) Para os antigos, 'meditar' é ler um texto e aprendê-lo "de cor" no sentido mais forte desta expressão, ou seja, com todo o seu ser: com o seu corpo, uma vez que a boca o pronuncia; com a memória que o fixa;

[10] CLÍMACO, op. cit.

[11] Cf. QUASTEN, Johannes – *Patrologia II*, cit., p.184-193.

[12] Veja-se, para o discurso regular, DIAS, Paula Cristina Barata — *«Regula Monastica Communis» ou «Exhortatio ad Monachos?...»*. Lisboa: Ed. Colibri/ Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001.

[13] Citando um estudo de 1954 de F. di Capua (*Osservazioni sulla lettura e sulla preghiera ad alta voce presso i antichi*), Leclerc exemplifica mesmo: "A certains malades qui avaient besoin de prendre du mouvement, les médecins antiques recommandaient la lecture comme un exercice physique au même titre que la promenade, la course ou le jeu de balle ». LECLERC, Dom Jean — *L'amour des lettres et le désir de Dieu*. Paris: Cerf, 1990 (3ª ed.), p. 21.

> com a inteligência que percebe o seu sentido; com a vontade que deseja pô-lo em prática. Como vemos, esta actividade fundamental da vida monástica é à base de literatura.[14]

No virar do milénio, a crise do Império e a questão da separação do poder espiritual e temporal, com os seus apoiantes e os seus movimentos de reforma, condicionantes a que se associa também a evolução do feudalismo e da definição do papel da nobreza, da Igreja e do Papa na sociedade, produz novas soluções espirituais e monásticas — das quais temos eco nas vidas e obras, por exemplo, de Hildegarda de Bingen (1098-1179) e de S. Bernardo (1090-1153), figuras que se destacam não só pela sua determinação mística, mas também pela sua intervenção cívica e política.

Precisamente nesta época parece ter sido elaborado um florilégio, na abadia de Monte Cassino, o qual incluía um excerto da *Escada*[15]. Será necessário ainda pesquisar sobre as características desse excerto para avaliar do critério de selecção eleito. Mas é já significativo que parte da obra de Clímaco tenha também sido traduzida para latim e figure entre os livros deste mosteiro.

Durante os séculos XII e XIII assistimos ao surgimento da burguesia, ao crescimento das cidades e ao desenvolvimento das sociedades urbanas, em que, em épocas diferentes, encontraremos o enquadramento dos movimentos de cátaros e valdenses, franciscanos espirituais, e beguinas:

> Com o triunfo das cidades, os poderes tradicionais de mando deslocaram-se para elas. A economia monetária das sociedades europeias medievais diversificaria o tecido social. Nas cidades multiplicaram-se os burgueses enriquecidos pelo comércio e pela mercancia, como a elas acorreram sectores do estrato nobiliárquico que procuravam o relacionamento próximo com as cortes régias ou senhoriais. Nela cresceram também as assimetrias sociais. Os mais pobres evidenciaram-se de forma inaudita, crescendo a contestação socio-política e a insegurança da comunidade.[16]

Chegados aos finais de 1200, inícios de 1300, viveremos o tempo em que a *Escada* foi integralmente traduzida do grego, pela primeira vez, por Ângelo Clareno (c.1330), um espiritual franciscano exilado no norte da Grécia, fugindo às perseguições movidas àquele grupo de maior rigor. É também nesta época que o texto terá sido conhecido em Portugal, cremos que, provavelmente, por influência do também franciscano Álvaro Pais, uma vez que este acompanhou a vida de Clareno e usou abundantemente o texto latino de Clímaco no seu *De statu et planctu ecclesiae*, redigido também na década de 30.

De resto, o penitenciário papal e bispo de Silves esteve intimamente ligado à definição regulamentar da pobreza, no contexto da Regra franciscana, e carteou-se com Clareno abordando estas dissenções que abalaram a unidade daquela ordem. Cremos que existe, portanto, uma relação entre estes factos e a cópia latina de Alcobaça. Do mesmo mosteiro

---

[14] LECLERC, ibidem, p. 22-3.

[15] Cf. MUSTO, Ronald — Angelo Clareno, OFM: Fourteenth-Century Translator of the Greek Fathers. An Introduction and a Checklist of Manuscripts and Printings of his «Scala Paradisi». Sep. *Archivum Franciscanum Historicum*, An. 76, 1983.

[16] GOMES, Saúl António — As ordens mendicantes na Coimbra Medieval: notas e documentos. Sep. *Lusitânia Sacra*, 2ª Série (10), 1998, p.153.

é a versão portuguesa (Alc. 213), que António Anselmo[17] e Mário Martins[18] dataram do século XV.

Já na segunda metade do século XVI, (e depois de, em 1400, o camaldulense Ambrósio Traversari refazer totalmente a tradução de Clareno, que julgou demasiado rústica, sobretudo em função dos parâmetros de elegância do latim renascentista), e sob os efeitos da vigilância da Reforma Católica, a vida de Frei Luís de Granada será profundamente marcada pela proibição das suas obras de devoção, *em linguagem* (no *Index* de 1559), na sequência do que, em 1562, elaborará nova tradução da *Escada...*, para castelhano, dedicada à rainha D. Catarina[19], e da qual a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra possui uma cópia.

3. Os textos e o sentido da pobreza

3.1. Na *Regra de S. Agostinho*

Na sua introdução e comentário à *Regra* que S. Agostinho escreveu em 397, Van Bavel refere:

> (...) a Regra claramente dá impressão de ser um resumo de prelecções orais que Agostinho faria aos seus monges. As ideias não chegam a ser desenvolvidas, elas são simplesmente apresentadas de uma forma muito concisa. Era suposto que fossem já conhecidas, e é necessária uma certa familiaridade com outras obras de Agostinho para penetrar no significado mais profundo das breves sentenças da Regra (...) Para os seguidores de Agostinho, a Regra era certamente um resumo destinado a refrescar a memória. (...) Concebida em torno do ideal da comunidade de Jerusalém patente nos Actos dos Apóstolos (4:31-5) (...), aquilo para que a Regra apela é para que a atenção deve ser orientada no sentido da construção de relações baseadas no amor. (...) parecendo ser simultaneamente um implícito protesto contra a desigualdade numa sociedade que é tão nitidamente marcada pela ânsia de possuir, pelo orgulho e pelo poder.[20]

A brevidade e a concisão, bem como a possibilidade de memorização, são de novo objectivos didácticos. Mas para os leitores frequentes de textos literários antigos, e tendo em conta os termos do que a Retórica preceituava para um texto desta natureza — muitas vezes plasmado sob a forma de Carta, ou em estilo jurídico — não parece, de facto que este seja um texto composto para ser lido pessoalmente e reflectido silenciosa e individualmente (o que, de resto, não faria sentido, tendo em conta as circunstâncias de leitura da época), mas precisamente para ser ouvido e comentado, à luz do sentido de uma aplicação prática do preceituado.

---

[17] ANSELMO, António — *Os códices alcobacenses da Biblioteca Nacional (1. Códices Portugueses).* Lisboa: Of. Gráf. da Biblioteca Nacional, 1926, p. 48-50.

[18] MARTINS, Mário — "A «Escada Celestial» em medievo-português". In: *Brotéria*, vol. LXII, nº4, 1961, p.402 e ss.

[19] HUERGA, Alvaro — *Fray Luís de Granada (Una vida al servicio de la Iglesia).* Madrid: La Editorial Catolica (BAC), 1988, p.156 e ss., esp.162-164.

[20] *The Rule of Saint Augustine* — Van Bavel OSA,Tarcisius (introd. e coment.). Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1996, p. 6-8. [Nossa tradução]

Assim sendo, e para além de todas as implicações que possa ter a diferença do texto lido mentalmente e oralizado, qual é a primeira coisa que um postulante deve fazer? Deixar tudo o que marca a sua vida em sociedade, de que se salienta tudo aquilo que cada um, apenas para si, possui. De facto, o segundo[21] preceito da Regra é: "Entre vós não pode haver, de modo algum, propriedade pessoal. Pelo contrário, que cada um partilhe tudo em comum..."[22], o que deve ser entendido, no plano do que atrás ficou exposto, isto é, de que a vivência comunitária é isso mesmo, uma irmandade de amor, e não pode trazer as marcas de casta, por assim dizer, do mundo exterior. A única discriminação que pode haver é aquilo que hoje designamos por descriminação positiva: a cada um segundo as suas necessidades — o que vem explicado, segundo nos parece, nos parágrafos seguintes, para adiante se concluir: "viveis em comunidade e portanto *uma só mente, um só coração* e honrai Deus em cada um de vós, pois *cada um de vós se tornou no Seu templo*". Isto significa que, anteriormente pobres ou ricos, para os que querem seguir a Regra de S. Agostinho essas noções perderam eficácia, substituídas pela de "comunidade". O discurso que traduz esta ideia é performativo, não é impositivo — a sua força ilocutória resulta do seu valor de verdade — trata-se de um discurso sobretudo assertivo.

Não se trata apenas de uma renúncia pessoal, mas de uma vivência de pobreza comunitária, como nos movimentos monásticos pioneiros. E também hoje podemos comparar este preceito ao que a Sagrada Congregação para os Religiosos e os Institutos Seculares indica, nos seus *Elementos Essenciais da Vida Religiosa*: "o religioso renuncia ao livre uso e à disposição do que lhe pertence; depende do superior legítimo do seu Instituto em relação aos bens materiais de que tem necessidade; os donativos recebidos e as suas remunerações, põe-nas em comum como pertencendo à comunidade; aceita um estilo de vida simples e contribui para isto."[23] No mesmo opúsculo se referem ainda os Can. 600, 668 e 668, §3, que dizem respeito à assunção do voto de pobreza.

Assim, podemos verificar o que querem dizer os comentadores quando referem a perenidade dos valores éticos patentes num texto concebido no final do século IV, antes mesmo do início da Idade Média. A pobreza é entendida, então como agora, de certo modo ainda como uma consequência do ideal clássico de moderação, aplicado e entendido no contexto de uma vivência do Evangelho própria de cada época, e procurando utilizar um discurso de carácter didáctico e simultaneamente argumentativo.

3.2. Na *Regra de S. Bento*

A *Regra de S. Bento* (480-547) não é um texto rigorosamente organizado; nas palavras de um beneditino ilustre, parece até apenas "um banalíssimo conjunto de preceitos para reger a vida de uma comunidade (...)", mas acaba por revelar-se um texto tranquila e humanamente funcional, que inclui também, num dos capítulos de essencial importância da vida monástica, a sua *escada* — a *escada das virtudes*.[24]

---

[21] O primeiro é o apelo à harmonia.

[22] *The rule...*, cit. p.11 (3.). [Nossa tradução]

[23] *Elementos essenciais da vida religiosa*. Braga: Ed. AO, p.14.

[24] *O mosteiro de S. Bento da Vitória, quatrocentos anos*. Porto, 1997. Num exemplar da *Regra de S. Bento*, do século XVII, conservado hoje no Arquivo Distrital de Braga, pode observar-se a "escada das virtudes", representando em doze degraus da vida humana os requisitos que conduzem à suprema perfeição *Da Humildade* (cap.VII) — Arq. Distr. de Braga, Col. de Mss., 1v. 178.

Estes exemplos mostram como nos textos monásticos se faz constantemente uso da intertextualidade como estratégia de composição, nomeadamente através da utilização dos textos consagrados pela patrística[25], o que é, aliás, regra de composição válida também para outros textos medievais, profanos.

A *Regra de S. Bento*, porém, inscreve-se noutro género particular de textos — as *regras*[26] — (e por esta circunstância de certo modo distinto das *Sentenças* de S. Agostinho), *regras* que contemplam uma solução formal específica: são constituídas por um código jurídico-normativo intencionalmente pragmático. Estes textos, estruturados esquematicamente em pequenos capítulos, revelam assim, através da indicação de um recto caminho para a perfeição, passagens da vivência nos mosteiros. Trata-se de um "estilo directo, destinado a ser facilmente compreendido pelo destinatário, dado o valor performativo do discurso regular"; mas o seu espírito sintético deriva do estilo próprio dos padres do deserto que representavam uma "força de contra-cultura, desvalorizando a escrita, a leitura, as palavras". Uma cultura oralizante mais avara, em que o silêncio é considerado instrumento ascético, sábia ignorância, chegando mesmo os subtextos patrísticos ou bíblicos a subentender-se "face ao propósito de economia de estilo e palavras patente nas Regras"[27]. A *Regra de S. Bento*, no entanto, é bastante mais pormenorizada, no contexto da sua organização, incluindo 73 capítulos; e as normas que podemos associar ao tema da pobreza são os capítulos 33 (*Se os monges devem possuir alguma coisa de próprio*) e 34 (*Se todos devem receber igualmente o necessário*) e o seu teor é tomado, no essencial, da *Regra de S. Agostinho*, excepto no registo de impositividade do discurso, e nas *sanções* enumeradas para quem o não fizer, como é próprio da retórica jurídica, patente no discurso regular, como vimos atrás.

Senão vejamos um exemplo:

> Cap.º 33 – Se os monges devem possuir alguma coisa de próprio. Especialmente este *vício* deve ser *cortado* do mosteiro *pela raiz. Ninguém ouse* dar ou receber alguma coisa sem *ordem* do Abade (...) nem ter *nada de próprio, nada absolutamente, nem* livro, *nem*, tabuínhas, *nem* estilete, *absolutamente nada* (...); Se for surpreendido (...) com este *péssimo vício* seja admoestado primeira e segunda vez, se não se emendar *seja submetido à correcção*. [nosso sublinhado]

Quanto ao capítulo 34, ele é idêntico aos parágrafos que na *Regra de S. Agostinho* dispõem em relação a determinado tipo de condições especiais a que chamámos descriminação positiva, e que não devem provocar a "murmuração" no mosteiro, mas para o que se prevê, entretanto, "o *castigo mais severo*".

Nota-se assim a adopção de um discurso não já assertivo mas directivo, o que revela num texto composto 150 anos depois do de S. Agostinho, não só a variabilidade das fontes que o compõem, mas também uma visão da cultura monástica bastante diferente, a que não pode ser estranha a derrocada do Império Romano, patente no rigor moral, e bem assim na intransigência jurídica, provavelmente fruto de um desejo de segurança, mas também primeiro passo para a desactualização do texto. Quanto mais pormenorizadas são as normas, tanto mais

[25] DIAS, op. cit., p. 12 ss.
[26] Cf. VOGÜÉ, op. cit.
[27] DIAS, op. cit., p. 19-20 e 26.

elas tendem a provocar a fuga ao seu cumprimento, e tanto mais se torna necessário continuamente actualizá-las.

Entretanto, a transformação do contexto em que se inscreve o discurso e a regulamentação das relações humanas que ele visa, transforma profundamente a sua realização.

3.3. Na *Escada* ... de Clímaco

Em introdução à edição castelhana do texto grego da *Escada*... sublinham-se as características de construção deste texto, "sem rigor excessivo, segundo um sistema de oposição próprio do pensamento antigo, segundo o qual se unem de novo os pontos de doutrina semelhantes, a dois níveis diferentes"[28]. Trata-se do exercício retórico da exemplificação, com o recurso a relatos edificantes, ou mesmo pequenos episódios referidos por outros, à imagem e semelhança do discurso parabolar de Jesus Cristo, abundando também, como é natural num livro de edificação mística destinado a monges, as citações de textos bíblicos. As intenções didácticas são, assim, por demais evidentes. A própria organização do texto da *Escada*... o demonstra: depois de referir a *Ruptura com o mundo*, nos três primeiros graus, segue-se uma etapa predominantemente ascética da vida espiritual em que se recordam as virtudes fundamentais à vida monástica (nos graus 4 a 7), após o que se refere a luta contra as paixões, em que se integra o grau 16 — "Do amor ao dinheiro e da não possessão"[29].

Dos dois tipos de discurso patentes neste texto de reflexão monástica seleccionámos dois exemplos, dos parágrafos 19 e 25:

> 19. Guardemo-nos, ó monges, de ter menos fé que os pássaros; com efeito, eles não têm nenhuma preocupação e não armazenam nada (Cf. Mt. 6, 26).
>
> 25. O amor ao dinheiro é a raiz de todos os males, e a Escritura o diz (Cf. 1 Tim. 6, 10); porque engendra o ódio, os roubos, a inveja, as separações, as inimizades, as disputas, o rancor, a dureza de coração e os assassinatos.[30]

O que torna extraordinária a retoma no ocidente, no século XIII, do texto de Clímaco, é exactamente a constatação desta diferença, procurando, de novo, uma realização discursiva que não só traduza valores intemporais, mas que os formule com uma ética particular, procurando agir sobre o destinatário assertivamente e não directivamente. Aliás, a própria utilização da 1ª pessoa do plural ("guardemo-nos") introduz uma feição dialógica que sublinha esta subtileza ao colocar locutor e alocutário sob a mesma responsabilização.

É assim que estes exemplos mostram como a concepção de desapego aos bens materiais é iminentemente espiritual, uma vez que o objectivo da *Escada*... é propiciar um roteiro de ascenção mística, até que o monge — chamemos-lhe assim, embora o contexto seja totalmente outro, no deserto da Palestina — atinja o estádio de vida contemplativa.

---

[28] CLÍMACO, op. cit., p.10. [Nossa tradução]

[29] Citamos pela edição castelhana, uma vez que estamos a preparar a edição portuguesa.

[30] Id., ibid., p.189. [Nossa tradução]

3.4. Na Regra de S. Francisco

Ao referir-se à vida de Francisco, e ao contexto da sua existência, entre finais do século XII e princípios do XIII, André Vauchez chama a atenção para a imagem moderna da cidade de Assis: "... a calma e o silêncio que aí se desfrutam nada evocam das suas actividades económicas hoje desaparecidas, assim como das lutas de partidos e de clãs de uma extrema violência de que a cidade medieval foi palco." Mais adiante refere também:

> Francisco era filho de um rico mercador de panos (...) pelas suas origens familiares e a sua profissão pertencia ao *popolo*, isto é, a um grupo social que, no quadro ainda feudal que caracterizava Assis no fim do século XII, estava submetido à preponderância da nobreza e excluído do poder (...) [embora Francisco vivesse] à maneira dos nobres e [fizesse] parte da mocidade dourada da cidade." Depois de circunstâncias várias que o levaram a uma mudança e "decepcionado pela vida que levara até então, procurou durante muito tempo a sua via e tomou progressivamente consciência da sua vocação: servir não qualquer nobre dama mas a Pobreza e realizar proezas não nos campos de batalha mas ao serviço de Cristo, cujo rosto lhe era revelado nos desafortunados.[31]

Estas circunstâncias permitem compreender o contexto e objectivos daquilo que Francisco defendeu, nos poucos escritos que deixou, um dos quais é, precisamente a *Regra*. Nela se apresenta permanentemente este serviço à *dama Pobreza*, como podemos ver pelos seguintes exemplos: "1º [*Os irmãos devem viver em obediência e castidade*] (...) A regra e vida dos irmãos é esta, a saber: Viver em obediência, em castidade e sem nada de próprio (...); 2º [Da admissão e hábito dos Irmãos] ... venda tudo o que tem e distribua o preço pelos pobres (...) E todos os irmãos se vistam de hábitos pobres (...); 8º [Que os irmãos não recebam dinheiro]; 9º [Do pedir esmola]; 14º [Como os Irmãos devem andar pelo mundo] ... nada levem ... nem saco, nem alforge, nem pão, nem dinheiro, nem bordão (...)".

O sentido da pobreza, referida sob a forma de uma alegoria, é, portanto, não só marcado, na sua radicalidade, por uma experiência pessoal que visa a total identificação com o mais pobre dos pobres, mas também por uma dimensão espiritual e ascética, que só se compreende se tivermos em conta o contexto do seu tempo e da violência social e ética, urbana, em seu redor.

Curiosamente, no confronto com a segunda Regra (*Bullata*), os termos do primeiro ensinamento alteram-se: "observar o santo Evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo, vivendo em obediência, sem nada próprio e em castidade". Assim como muitos dos preceitos atrás referidos são alterados: "2º: ... E todos os irmãos se vistam com hábitos pobrezinhos (...) 4º: Que os irmãos não recebam dinheiro (...) 6º: Que os irmãos nada tenham de seu, do pedir esmola e dos Irmãos enfermos: 1. Os irmãos nada tenham de seu, nem casa, nem lugar, nem coisa alguma ..."

---

[31] VAUCHEZ, A. — "S. Francisco de Assis". In *Monges e Religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar, 1996, p. 244 e ss.

Como afirma José Mattoso,

> ...os fenómenos caracterizados pela afluência de grupos desenraizados às cidades e *villae novae* desde o fim do século XI, e que levaram depois ao aparecimento, em muitos lugares, dos primeiros grupos do proletariado rural e urbano, podem relacionar-se com importantes modificações do ideal de pobreza praticado pelas ordens religiosas contemporâneas, proclamado pelos autores da literatura espiritual e propostas pelos bispos e pastores ao povo cristão.[32]

Assim, a radicalidade da entrega de Francisco à pobreza só pode ser entendida como directamente proporcional ao sofrimento observado em seu torno, numa dimensão provavelmente nunca vista.

Entretanto, a utilização quer de formas simples ou perifrásticas de infinito ("devem viver") quer de formas de conjuntivo ("se vistam / não recebam") conferem um aspecto mais assertivo e não directivo ao discurso.

4. Conclusão

Face a esta abordagem, ainda que limitada, é possível concluir, sobre uma relação estreita entre um texto de reflexão como é a *Escada...* de Clímaco, e a reflexão espiritual dentro e fora dos mosteiros, quer do ponto de vista do conteúdo, quer da forma do discurso. Como Mattoso referia, há diversos movimentos, já no século XI-XII, que reagem à pobreza de formas diferentes:

> (...) uns restauram ideais de renúncia e despojamento (...) [outros] põem os bens em comum, tomando por modelo o grupo dos apóstolos ou a comunidade de Jerusalém; (...) outros fazem da assistência aos pobres um dos deveres fundamentais do pároco ou do bispo.[33]

Não admira, pois, a pervivência do texto de Clímaco, enquanto leitura de franciscanos espirituais italianos (Ângelo Clareno), de franciscanos portugueses (Álvaro Pais), de cisterciences e de dominicanos, face ao que estes movimentos religiosos têm em comum. Trata-se de um clássico — e neste sentido, modelo da leitura monástica, da *lectio divina*. "Em busca de Deus através da leitura, esta é auxiliada pelas palavras do abade que tem obrigação de explicar a Escritura aos seus monges, de comentar a *Regra* e de exortar ao progresso na «conversão dos costumes»."[34]

Tudo isto através de um discurso que alie firmeza de intenções e espírito evangélico na acção, numa estratégia comunicativa caracterizada pela escolha de actos ilocutórios assertivos, que têm em conta não só a especificidade dos alocutários, mas também o contexto e finalidade em que este discurso se produz.

---

[32] MATTOSO, José — "O Ideal de Pobreza e as Ordens Monásticas em Portugal durante os séculos XI-XIII". In *A Pobreza e a Assistência aos Pobres na Península Ibérica Durante a Idade Média*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1973, Tomo II, p. 637.

[33] Idem, ibidem, p. 646.

[34] Idem — *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002, p. 212.

O MODELO EXORBITANTE: VIRGÍLIO NA CONSTITUIÇÃO DA MODERNIDADE MEDIEVAL

ANA PAIVA MORAIS
Universidade Nova de Lisboa

1. *Antiqui* e *Moderni*

Falar de "modernidade" medieval poderá, à primeira vista, parecer uma extrapolação grosseira de um termo mais vulgarmente associado a épocas menos recuadas da nossa. A mesma expressão, se for utilizada sem suporte filosófico capaz de a contextualizar culturalmente e dar conta dos debates científicos que estiveram na sua origem, poderá, por outro lado, ser tida por um lugar comum, conhecida que é a convicção em cada época de se viver uma modernidade, tendência a que também a Idade Média não foi alheia. Não é minha intenção debater aqui, de modo sistemático, a questão colocada por esta expressão, sobretudo depois dos importantes estudos vindos a lume durante o século passado que demonstraram inequivocamente não só a efectiva consciência de uma "modernidade" na época medieval como a existência de vários matizes que foram sucessivamente revestindo este conceito na obra dos autores que, do século XII ao século XVI, dele se ocuparam[1]. Importa, contudo, delinear os contornos mais gerais da questão.

A primeira, e mais abrangente, noção de "modernidade" é marcada cronologicamente; ela diz respeito ao presente — um presente que Gautier Map, por exemplo, definia como estando circunscrito aos últimos cem anos[2], mas que, de um modo geral, se referia à contemporaneidade ou a tempos relativamente próximos — por contraste com as categorias temporais do passado, sendo este determinado pela narrativa histórica, e do futuro, representado pela adivinhação. No entanto, o uso meramente cronológico do termo *modernus* acaba por levar a uma circunscrição temporal mais estrita, e, até, a concepções distintas do que pudesse constituir o tempo presente.

---

[1] M.-D. Chenu, "*Antiqui, moderni*", *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 17, 1928: 82-94; E.R. Curtius, "Le Classicisme", in *La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin*, Paris, PUF/Agora, 1986, Vol. I, pp. 389-425; Alberto Ghisalberti, "*Via antiqua* e *via moderna* dal tardo medioevo al rinascimento", in AA.VV., *Platonismo e aristotelismo nel mezzogiorno d'Italia (sec. XIV-XVI)*, Palermo, Officina di Studi medievali, 1989, pp. 25-38; Etienne Gilson, "Le moyen age comme *sculum modernum*", in *Concetto, storia, miti e immagini del medio Evo*, V. Branca, éd., Florence, Sansoni, 1973; Etienne Gilson, *Miscellanea Medivalia*, 9, «Antiqui und Moderni», Berlim-Nova Iorque, de Gruyter, 1974; Stephen G. Nichols, "Remodelling the models: modernism and the Middle Ages", *in Modernité au Moyen Age*, Brigitte Cazelles et Charles Méla, éds., Genève, Droz / Recherches et Rencontres, 1, 1990, pp. 45-72; Stephen G. Nichols, "The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Literature" *in The New Medievalism*, Baltimore-Londres, Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee e Jr. Stepehn G. Nichols, eds., The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 1-26; Michel Stanesco, "Une invention médiévale: la modernité", in *Lire le Moyen Age*, Paris, Dunod / Lettres SUP (Lire), 1998, pp. 8-9. Destaca-se, ainda, a excelente síntese de Alessandro Ghisalberti, "I Moderni", *in Lo Spazio letterario del medioevo*, La Produzione del Testo, Vol.I, Tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 605-631.

[2] Walter Map, *De Nugis curialum. Courtriers' trifles*, editadas e traduzidas por M.R. James, revista por C.N.L. Brooke-R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1983.

Assim, os autores modernos poderiam distinguir-se dos autores clássicos da Antiguidade, como já na época carolíngea, mas ainda dominada pelo critério da distância temporal, a modernidade se distinguia da época dos antigos autores, quer pagãos quer cristãos. Os Padres parecem constituir o marco que separa os Antigos e os Modernos na época carolíngea, passando a falar-se de "modernos" relativamente aos autores que se seguiram à época patrística. Começa, então, a difundir-se o uso da expressão *nostra tempora* como equivalente a *tempora christiana*.

No século XII, encontramos já aplicações do termo *modernus* aos contemporâneos imediatos. Segundo Alessandro Ghisalberto, que traça uma perspectiva histórica do termo *modernus* durante a Idade Média, identifica-se os "modernos", muito em particular, com os autores de textos de lógica e de disciplinas específicas; no contexto específico da querela dos universais e dos particulares, distinguiam-se dois grupos de modernos: os que se reclamavam explicitamente de uma herança dos Antigos, e os que recusavam qualquer legado da Antiguidade.

Os termos em que João de Salisbúria diz acometer-se à autoridade dos Antigos apresentam na sua ambiguidade um inquestionável interesse para esta questão na medida em que acabam por relativizar a importância daquilo que parecem promover:

> Ainda que o sentido das palavras modernas seja o mesmo que o das antigas, a antiguidade merece maior veneração. Recordo-me de uma palavra do Peripatético de palais (Abelardo) — palavra que considero verdadeira, — segundo a qual um autor dos nossos dias poderia facilmente compor um livro sobre esta ciência (a lógica) em nada inferior aos dos antigos quanto à apreensão da verdade ou à elegância do estilo; contudo, ser-lhe-ia impossível ou sumamente difícil granjear o prestígio da autoridade.[3]

O próprio Abelardo, para alguns autor moderno por excelência, como acabámos de ver, identifica, na *Dialéctica*, os "modernos" com um grupo específico de contemporâneos e lógicos sofísticos. Esta posição é reveladora de que o termo "moderno" não está já relacionado com uma dicotomia exclusivamente baseada em critérios temporais que opunha os Contemporâneos aos Antigos, mas, demonstra antes, que com o tempo ele se tinha tornado um conceito fluido e maleável; relacionar-se com o tempo presente passou a incluir a possibilidade de variar em conteúdo de acordo com as oscilações do pensamento em diferentes épocas.

Será inútil sublinhar a importância que a concepção que adquiriu a partir do século XII o conceito de "moderno" teve na escolha das fontes da Antiguidade passíveis de serem consideradas como clássicas e nas que são admitidas como modernas, ou, mesmo, na própria reformulação do universo da *auctoritas* ao tomar-se consciência de um corpo "moderno" de autores. Basta pensar nas fontes utilizadas por Pedro Lombardo nas *Sententiæ*, as quais incluem, a par dos Padres da Igreja, outros autores contemporâneos como Abelardo, Pedro Comestor ou Graciano.

---

[3] João de Salisbúria, *Metalogicus*, 3-4, citado por Philoteus Boehner e Etienne Gilson, *História da Filosofia Cristã* (Raimundo Vier, trad.), Petrópolis, Editora Vozes, 2000 (7ª edição), p. 333.

2. A constituição alegórica do modelo

No contexto da estrutura alegórica dos dois romances franceses de que me ocuparei de seguida, *Le Roman des Sept Sages*, datado do século XII, e *Le Roman de Dolopathos*[4], do século XIII, é possível entender a figura de Virgílio, nas suas diversas e distintas ocorrências, como fazendo parte da função de entrelaçamento[5] que permite religar os dois universos que aqui estão em causa: a Antiguidade e a Modernidade, este último respeitando a um tempo presente aqui apresentado como renovação do passado.

Num dos estudos sistemáticos sobre a alegoria recentemente vindos a lume, Fabienne Pomel mostra como a alegoria trabalha sobre categorias analógicas no sentido de preencher lacunas que separam universos distintos e irreconciliáveis. Esta autora sustenta que é a analogia alegórica, mais do que qualquer outro tipo de analogia, que permite a reunião de mundos incompatíveis, mas que apesar da sua incompatibilidade fazem radicar na sua associação o fundamento da própria visão religiosa e teológica do homem na Idade Média.

Partindo do nível mais elaborado do mecanismo analógico — a salvação, tal como está consagrada na literatura das viagens ao Além, a qual permite ultrapassar a distância entre os pólos da divindade e da humanidade —, a autora desenvolve as suas reflexões em torno do papel que desempenhou a elaboração alegórica na constituição, não tanto de semelhanças quanto de relações de semelhança, que visam estabelecer a possibilidade de superação de distâncias ou de diferenças intransponíveis, operação à qual dá o nome de função de entrelaçamento:

> L'analogie est une ressemblance proportionnelle. Ce qui importe, c'est la fonction d'entrelacs qu'opère l'analogie dans cette instauration d'une similitude de rapports: elle fonde une similitude et une relation paradoxale d'identité par-delà la différence.

Na sua acepção exegética, em que a alegoria é entendida como um dispositivo de leitura que possibilita a identificação de textos da Antiguidade Clássica ou das Escrituras com textos novos, transpondo o sentido literal para um outro nível de sentido, a questão da superação de distâncias ou diferenças intransponíveis não se coloca apenas relativamente a entidades incompatíveis, a divindade e o homem, por exemplo, mas significa também admitir como hipótese a impossível relação entre duas categorias temporais, como seja a redução do passado ao presente através de uma concepção daquele como antecipação deste, permitindo, nesta medida, aceitar essa impossibilidade com base na justificação de que se trata de uma promessa, naturalmente prévia, como sempre o é a promessa, sob a modalidade da figura.

A operação alegórica, como afirmou, já, Jauss, é imprescindível para que o mundo do invisível, em qualquer das suas modalidades, possa ser apreendido, dado que este, posto

---

[4] Utilizo, respectivamente, o texto da versão K, editado por Jean Misrahi, *Le Roman des Sept Sages*, Paris, 1933 [Reimpr.: Genève, Slatkine, 1975], e a tradução em língua vulgar de Herbert, *Le Roman de Dolopathos* (Édition établie par Jean-Luc Leclanche), Paris, Honoré Champion Éditeur / Les Classiques Français du Moyen Age, 124-126, 1997.

[5] Fabienne Pomel, "L'Alégorie ou le travail de la Représentation contre la fracture" *in Les Voies de l'Au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Age*, Paris, Honoré Champion Éditeur / Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 57, 2001, pp. 453-547.

que invisível, pertence à ordem do inimitável e do irrepresentável. A alegoria proporciona a visibilidade possível, na poética medieval, significando isto também que ela constitui a modalidade essencial do exemplo, uma vez que tanto aquela como este funcionam por remissão para algo de irrepresentável: o invisível, num caso, o modelo, no outro, podendo ambos resumir-se naquilo a que Jauss chamou "alteridade". [6]

Sendo assim, poder-se-á dizer que a alegoria tende a cobrir todo o campo da alteridade medieval, agindo no sentido de subtrair o visível ao campo do excesso ou do demoníaco, onde ele naturalmente cairia como manifestação do abusivamente visível. Deste modo, toda a retórica cristã, mesmo aquela que privilegia o concreto e a realidade comezinha, como a que é contemplada no *sermo humilis*, é envolvida no processo alegórico da significação, acabando por se integrar num esquema de continuidade — uma continuidade que fixa um paradigma cultural para o Ocidente — imposto como predominante, quando não essencial.

A figura de Virgílio nos textos medievais de que aqui falarei está envolvida nesta teia de relações temporais e espaciais, no entrelaçamento entre Passado e Presente, entre Oriente e Ocidente. Jacques Berlioz fala de um 'filtro da alegoria' a propósito da maneira como Virgílio adquire valor positivo ao tornar-se uma figura no universo medieval, de um modo semelhante àquele que permitiu que, através do processo de alegorização, as figuras da Antiguidade, mau grado a origem profana, fossem reabilitadas como fontes legítimas.[7]

Verifica-se, precisamente, que na literatura exemplar é muitas vezes no comentário alegórico que este autor é valorizado. Uma das funções da alegoria seria, precisamente, conferir a Virgílio uma qualidade que não corresponde à de poeta, já que quase nunca ele apresenta um valor em si mesmo, sendo referido, antes, como *magister*, *philosophere*, *sabidor* ou *encantador*. O poeta raras vezes é evocado, e Virgílio geralmente não é mais do que um mestre com conhecimentos profundos e poderes extensos. Daí a tendência para se omitirem qualificativos: nas narrativas medievais de carácter exemplar ele não é o poeta, mas um mero adjuvante, ao serviço de um senhor ou de um cavaleiro.

Uma explicação que tem sido avançada para este tipo de referências a Virgílio tem sido o facto de os *exempla* medievais nunca proporem uma figura modelar, procurando oferecer uma lição salutar assente na história do protagonista e não no próprio protagonista.[8] É a narrativa na sua unidade que importa, e não a qualidade dos protagonistas ou o valor do herói. Virgílio é moralizado menos pela sua pessoa do que pela sua função, e é à função de Virgílio que a alegoria efectivamente se refere. Como sublinha Jacques Le Goff, o *exemplum* medieval rompe com o *exemplum* heróico da Antiguidade. O *exemplum* medieval não tem herói e, uma vez que é no gesto, na dimensão actuante, e não na pessoa que reside a exemplaridade, qualquer homem pode ocupar o lugar do protagonista.[9] O que temos, portanto, no Virgílio das narrativas exemplares medievais, é uma personagem enfraquecida, e é esse enfraquecimento que sobressai na narrativa. No *Roman des Sept Sages*, Virgílio é

---

[6] Hans-Robert Jauss, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History*, 1979, pp. 181-229.

[7] Jacques Berlioz, "Virgile dans la littérature des *exempla*" *in* *Lectures médiévales de Virgile*, Rome, École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome, 80) 1983, pp. 65-120.

[8] *Id. Ib.*

[9] Claude Bremond, Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *L'«Exemplum»*, Turnhout, Brepols, 1982, p. 45.

um construtor integrado numa das narrativas exemplares incluídas no romance; no *Roman de Dolopathos* já faz parte da narrativa principal, mas figura nela como adjuvante do protagonista: é o guia que conduzirá Lucémien até ao momento da reposição da verdade.

É certo que, numa tradição já fixada na época, Virgílio aparece geralmente associado a Roma e a acontecimentos aí ocorridos; é na narrativa da *Salvatio Romæ* que o poeta latino é referido como o *magister peritus*. Mas esta tradição que colocava a sua figura num contexto que se pode dizer histórico, seguindo a linha dos *exempla* na Antiguidade, acaba por se diluir noutras narrativas, como a *Gesta Romanorum*, em que as referências ao nome muitas vezes nem sequer ocorrem, surgindo, por vezes, como a figura anónima do *magister peritus*. Ao contrário de certas narrativas como, precisamente, a *Salvatio Romæ*, que desenvolvem o tema da vida de Virgílio, a *Gesta Romanorum* apresenta o relato dos feitos do poeta latino como anedotas postas ao serviço da moral religiosa, ou seja, como *exemplum*, na acepção mais estrita do termo, cujo sentido é delimitado pela interpretação alegórica. No entanto, Virgílio impunha-se como figura moral que se inscrevia nos *exempla majorum*.

Esta situação levanta uma série de interrogações de que não podemos alhear-nos: qual é, então, o estatuto da figura de Virgílio na literatura exemplar? Seria este proposto como herói cujo prestígio e qualidades morais tornavam um modelo a imitar integrando-se, assim, na categoria dos *exempla imitabilia*? E qual, ainda, o estatuto dos autores da Antiguidade a partir do momento em que integram a narrativa exemplar? Será o de simples actores de feitos exemplares? Ou terá, por outro lado, o seu estatuto de figuras históricas uma função preponderante na constituição da exemplaridade ou, até, uma intensificação desta capaz de as apresentar como conquistadas para a retórica cristã? Mas, então, em que circunstâncias podem eles permanecer como modelos?

Uma coisa é possível afirmar: enquanto a obra de Virgílio pouco ou nada influenciou os *exempla*, certamente por razões que se prendem com a dificuldade que na literatura exemplar medieval se sentiu em legitimar as fontes profanas e os mitos pagãos, já a personagem de Virgílio teve uma fortuna bem distinta. Não se coloca, por isso, a propósito de Virgílio, o problema da *auctoritas*, mas o da legitimidade do exemplo.

É na expectativa de fornecer elementos que possam fazer incidir alguma luz sobre as questões que me inquietam relativamente ao estatuto da figura de Virgílio nesse ponto de hesitação entre modelo e exemplo que procurarei analisar de seguida alguns aspectos que este problema toma nas já referidas obras francesas dos séculos XII e XIII, respectivamente, *Le Roman des Sept Sages* e *Le Roman de Dolopathos* de Herbert.

3. Espelhos de Virgílio

A imagem de Virgílio que surge nos dois romances de que me ocupo é a do sábio apresentando características que o aproximam da figura do mago e do negromante. De acordo com a tradição de que aqui se parte, Virgílio seria o autor de uma série de objectos prodigiosos, alguns dos quais com uma função fundamental na preservação da paz em Roma e na sua prosperidade.

A narrativa incluída no *Roman des Sept Sages*, a que se convencionou intitular, justamente, 'Virgilius', a última narrativa da Rainha, apresenta os objectos maravilhosos que Virgílio — aqui tido por paradigma da sabedoria filosófica — entregara a Roma, e relata as respectivas virtudes. Desde o fogo, feito 'par nigremance', aceso dia e noite e cuja intensidade nunca crescia nem diminuía, mas que é apagado pela seta despedida por

uma estátua de bronze que existia na cidade, cessando, assim, o seu efeito protector sobre a cidade, à jóia preciosa guardada por dois homens de bronze postados em cada extremo da cidade, cada um deles possuindo um novelo, também de bronze que, aos sábados à hora de nona, trocavam arremessando pelo ar e que conservavam até ao sábado seguinte. A principal maravilha de Roma, contudo, é, um espelho visível de todos os pontos da cidade e que irradiava luz de tal modo que a iluminava totalmente, preservando-a, pelas suas virtudes, de roubos e dissuadindo os opositores ao império de tomarem acção armada contra ele. Na versão H do *Roman des Sept Sages*, o espelho é substituído por uma torre onde estão representadas as imagens de cada uma das províncias de Roma; quando existe uma ameaça para uma zona do império, na imagem que lhe corresponde agita-se um sino em sinal de alarme. Mas uma das forças da figura do espelho reside no facto de 'mireor', assim como o seu equivalente latino *speculum*, adquirirem habitualmente o sentido de 'modelo'.

As maravilhas de Roma foram muitas vezes descritas e comentadas, em particular através das construções que asseguram a protecção desta cidade. O conjunto das maravilhas de Roma inscreve-se no vasto conjunto de descrições que são referidas em diversos romances[10]. Na lenda latina de Alexandre, diz-se que Nectabus terá construído um farol encabeçado por um espelho cujas virtudes são semelhantes às do espelho de Virgílio.

Mas é no *Roman de Dolopathos* que encontramos o maior grau de elaboração da personagem de Virgílio. Virgílio é o perceptor de Lucémien, filho do rei da Sicília. A partir de Roma, onde fora educado pelo autor latino, que o tinha iniciado nas artes liberais, em que se distinguira, em particular, na ciência da Astronomia, Lucémien lê nos astros a morte de sua mãe e o casamento de seu pai com uma jovem que se torna a nova rainha. Regressado à sua terra natal, Lucémien cai em desgraça junto do pai, vítima de uma intriga armada pela rainha, mas vê-se impedido de fazer a sua defesa pois Virgílio tinha-lhe imposto o silêncio durante sete dias. As narrativas com que os sete sábios procuram defender a causa de Lucémien de pouco adiantam. Só com a intervenção do próprio Virgílio, entretanto chegado à corte da Sicília, a inocência de Lucémien é descoberta. A reposição da verdade acerca de Lucémien é feita por meio de duas narrativas que Virgílio apresenta perante a corte, intituladas 'Inclusa' e 'Puteus'.

Uma vez que coloca as questões fundamentais, cingir-me-ei à primeira.

Após uma longa exposição da maligna arte feminina da palavra, Virgílio faz a narração de um acontecimento ocorrido com um amigo seu. É notória a estratégia de utilização do elemento autobiográfico segundo uma lógica de dissimulação/ostentação, voltando-se a narrativa sobre o próprio narrador: «An m'anfance oi un compaignon | prou et sage et de beil ator | et fut fis a un signator; | onques ne vi jor de ma vie | millor cleir de philosophie.» (vv. 10348-10352). Ao contrário das narrativas dos sete sábios, o perceptor de Lucémien está implicado nos acontecimentos narrados, procurando oferecer-se (quase) pessoalmente como exemplo em lugar de se limitar a fornecer uma narrativa exemplar. Esta coincidência da pessoa e da personagem — repare-se que Virgílio viaja até à Sicília, para integrar o espaço do teatro do exemplo, entretanto montado — contribui para pessoalizar o *exemplum* e para fornecer um modelo da construção da verdade que seja não só distinto daquele que é apresentado pela rainha, constatação óbvia já que se trata de uma obra integrada no âmbito da literatura misógina medieval em que, naturalmente, se procura pôr em relevo os

[10] A título de exemplo, refira-se o *Cleomadès* de Adenet le Roi e *Renart le Contrefait*.

problemas da enunciação feminina e a ineficácia desta para produzir discursos sobre a verdade, mas modelo discursivo distinto, também, daquele que representam os sete sábios ao produzir *exempla* impessoalizados. Note-se, aliás, que se trata de narradores anónimos no *Roman de Dolopathos*, o que já não acontece no *Roman des Sept Sages*, onde, por outro lado, não aparece a figura do perceptor do príncipe. Virgílio destaca-se, assim, pela sua função, mas é a sua nomeação que confere relevo especial à função que desempenha.

A estratégia de reconstituição de uma lógica da heroicidade no contexto do *exemplum* é clara. Se a situação a que se assiste no momento da chegada do aio de Lucémien à corte da Sicília não bastasse para sustentar tal afirmação, outros elementos há, como a predominância daquele na educação do jovem príncipe, o ascendente que alcança sobre ele ao ponto de levar o discípulo a aceitar sem contestação a imposição do silêncio, com risco grave da sua vida, e o recuo das restantes personagens enquanto actantes, deixando o espaço da acção quase inteiramente livre para o desenvolvimento das duas figuras centrais que são Virgílio e Lucémien. Este dispositivo é por outro lado, propício à reconstituição, no interior do complexo tecido romanesco, da estrutura dialógica expressa na relação mestre-discípulo, perante a qual as restantes personagens funcionam como meros actores secundários, figurando no romance como elementos da situação de fundo do romance e sustentáculo para os interlocutores. As narrativas dos sete sábios podem, assim, ser percepcionadas como narrativas sem verdadeiro sujeito de enunciação. Uma vez que carecem da legitimação de um enunciador fidedigno, isto é, da garantia de uma enunciação que possa estabelecer a ligação ao sentido, entendido enquanto expressão da verdade, vêm-se deslocadas para o campo da ficção. E apesar de no *Roman des Sept Sages* os sábios serem designados pelo nome[11], esses nomes são, na sua maioria, irrelevantes, apresentando-se como figurações do anonimato. Em ambos os romances que aqui retêm a minha atenção, a fragilidade da enunciação do *exemplum* ao longo da obra, tanto a feminina como, de modo menos saliente, a dos sete sábios, destina-se a pôr em evidência o último narrador, e a destacar a força da sua enunciação face às restantes.

Se é uma evidência, neste contexto, que a enunciação feminina é ineficaz e, mesmo, nefasta, como já atrás referi, isso não elimina o facto de nem todas as enunciações masculinas serem úteis, e de o estatuto da sabedoria não poder ser atribuído a qualquer personagem. O que significa, por outras palavras, que nem todas as narrativas que se apresentam como exemplares na verdade o são. É o mecanismo da ilusão exemplar que importa observar de seguida.

O *exemplum* narrado por Virgílio que se convencionou intitular 'Inclusa' pode ser lido como uma figuração deste problema. Trata-se do penúltimo *exemplum* da série no *Roman de Dolopathos*, e é apresentado por Virgílio perante o rei da Sicília com o intuito de salvar o jovem príncipe Lucémien que está prestes a ser executado após o fracasso argumentativo das sete anteriores narrativas proferidas pelos sábios de Roma.

Narra-se uma situação de adultério, o que espelha muito claramente na narrativa encaixada o conflito vivido na corte da Sicília. Relata-se o caso de um jovem que procura resistir ao matrimónio apesar das instâncias dos familiares; para tal manda esculpir uma

[11] Baucillas, Ausire, Malquidas, Gentullus, Cathon, Jessé, Berous. Exceptua-se Cathon, o qual parece estar integrado nesta galeria de desconhecidos como caução da pertença do conjunto dos sete ao universo da vetusta sabedoria da Antiguidade.

imagem feminina e promete que apenas aceitará como mulher quem se parecer com ela, o que aparentemente põe um termo ao assunto. Mas após a passagem por Roma de certos viajantes gregos que afirmam conhecer tal mulher, o jovem vê-se forçado a partir em busca do modelo da estátua, que até esse momento supusera imaginário, mas que inesperadamente ganhara realidade.

O texto parte da questão do modelo ilocalizável, ou, melhor, da imagem que prescinde do modelo, mas cedo se revela a impossibilidade de tal concepção. Os viajantes vêm revelar que o modelo existe e indicar a sua localização. O jovem descobre a sua dama aprisionada por um marido ciumento numa torre, e resgata-a por meio de um estratagema imaginado por esta: pede hospitalidade ao marido nos domínios deste e solicita a sua licença para construir em local contíguo uma torre em tudo idêntica à primeira; deverá também construir um túnel que faz a ligação entre as duas torres de modo a poder visitar a sua amada. Os encontros entre os amantes sucedem-se sem que o marido suspeite do hóspede, com quem, de resto, estabelece amigável convivência.

A dúvida só surge porque, propositadamente, os apaixonados deixam pistas para imediatamente de seguida as apagarem, táctica que usam para porem à prova a eficácia da sua estratégia e com o intuito de prepararem o desenlace: o jovem e o marido jogam xadrês na torre do hóspede, mas usam o tabuleiro pertencente à dama. Enfurecido por julgar ter percebido uma traição, o marido acorre à torre da dama, mas fica surpreendido ao encontrar aí pousado no seu lugar habitual o tabuleiro desta, que o amigo entretanto tinha devolvido usando o túnel secreto. Idêntico logro se passa noutra ocasião relativamente ao manto que o jovem enverga, em tudo igual ao da dama; o marido apressadamente regressa à torre da prisão para ir encontrar o manto cuidadosamente pendurado. Também as jóias que o jovem afirmara ter trazido da sua terra natal se assemelham rigorosamente às da dama. O engano culmina quando o jovem, acompanhado da sua amante, anuncia ao senhor que tenciona regressar a Roma com a sua dama e lhe pede a benção para a viagem de ambos. Perturbado com a semelhança flagrante desta com a sua mulher, mais uma vez regressa abruptamente à sua torre, apenas para aí encontrar a bela prisioneira que calmamente o aguarda. Tranquilizado quanto às suas dúvidas, o senhor abençoa o casal que segue para Roma, para, demasiado tarde, compreender o embuste de que tinha sido vítima. Parte então em busca de sua mulher, mas, mais uma vez instruído por esta, o amante apresenta ao marido a estátua que mandara esculpir, afirmando que, para castigo dos seus pecados, a dama se tinha tornado em pedra. Interrogado acerca da razão de ser do pedestal sobre o qual assenta a estátua, o amante responde que era sua vontade que todos vissem a imagem para tomarem o seu caso como exemplo. Crendo tratar-se efectivamente de sua malograda mulher, o sempre crédulo marido aceita comprar a estátua, levando-a consigo para os seus domínios.

Este *exemplum* trata até à exaustividade o problema da semelhança entre o modelo e a cópia. A questão que aqui se levanta é a do risco de um e outra coincidirem, o que nos reconduz ao problema da ilusão exemplar. Ora, é muito significativo que seja Virgílio a colocar nestes termos a grande questão da ilusão feminina. Sendo ele, no contexto do *Roman de Dolopathos*, o mestre por excelência nas artes liberais, com especiais aptidões no âmbito da Astronomia, conhecimentos que legara ao seu discípulo, também envolve o estatuto da poesia, arte a que está associado o Virgílio histórico, no jogo entre a identidade e a ilusão: ele é tanto o mestre da verdade — decorrente da palavra do *exemplum* — como o da ilusão — resultante das suas virtudes de negromante. É ele que domina as técnicas da confusão entre ambos os estatutos da palavra, mas, por outro lado, é o único com competência para destrinçá-los. Virgílio é, assim,

tanto um modelo da palavra exemplar — que domina magistralmente e com a qual alcança o perdão para o seu discípulo — quanto um exemplo da sua impossibilidade, visto que elege para o *exemplum* regras que não diferem das da Astronomia: «Teilz ait Virgile coneüt | c'onques mais ne l'avoit veüt».[12]

Daí a ambiguidade do estatuto de Virgílio neste romance: por um lado, como modelo de algo que não pode ser exemplificado senão falseando o processo exemplar; por outro lado, como modelo que se esgota em si mesmo, de quem não se pode falar e sobre o qual recai o silêncio, representado no mutismo imposto ao príncipe, o que, finalmente, o revela como protagonista do fracasso do *exemplum* alegórico: o caso de Virgílio no *Roman de Dolopathos* ilustra um processo em que o Novo pode não resultar da prefiguração do Antigo, mas constituir antes o Antigo como fonte impossível do exemplo, como algo que é desviado da vocação exemplar para ser envolvido na ordem suspeita da *fabula*.

É este o sentido do discurso final de Lucémien. É agora o príncipe da Sicília quem procura reconstituir o processo alegórico e reintroduzir nele o seu mestre Virgílio. É também ele quem redefine o bom e o mau estatuto das imagens e estabelece a linha de separação entre as imagens sem modelo, cujo autotelismo conduz à idolatria, e as imagens que ao encontrarem o seu suporte no modelo são reconstituídas no contexto da retórica cristã, reconduzindo a figura do filósofo ao caminho da exegese. Só Lucémien, o protagonista jovem, pode preencher o lugar vago da exemplaridade, assim como só ele pode repor o universo exegético que Virgílio não pode ocupar cabalmente. Este sentido se depreende da nova interpretação cristianizada de Sócrates feita pelo príncipe, em que demonstra que o filósofo foi condenado à morte por evenenamento justamente por renegar a iconolatria:

Et Virgile, ki vos aprist,
or penceiz a ceu k'il an dist!
Asseiz an parlait propemant
et bien et beil et saigement;
il dist ke novelle ligniee
estoit jai de ciel anvoieie.
Tot ceu dist il por veriteit
de Deu ki prist humaniteit;
por Deu lou dist outreiement,
bien lou creiez sertainnemant;
ce dist de Deu trestot por voir;
et vos lou poieiz bien savoir,
et maintes chose k'il an dist
ke toz jors mais I ert escris.
Et main philosophe ausimant
an parlirent parfondement,
mais molt covertement an dirent.[13]

Se o *Roman de Dolopathos*, mais ainda do que o *Roman des Sept Sages*, lança a sombra sobre a possibilidade de se integrar Virgílio no processo alegórico do sentido, também não cancela definitivamente essa hipótese, ao introduzir no final a necessária alegorização

[12] Vv. 10335-10336.
[13] Vv. 12553-12569.

dos filósofos da Antiguidade, entre os quais figura, precisamente, o autor latino. A questão não está, assim, tanto na efectiva aptidão de Virgílio para poder incluir-se no processo alegórico, o qual recobre universalmente todo o campo da interpretação medieval; ela reside sobretudo na inaptidão daquele à partida para poder integrá-lo. É, então, no sentido que vai do exemplo para o modelo, na reconstituição posterior da lei do exemplo, que Virgílio reintegra a estrutura alegórica exemplar. Neste sentido, como procurei demonstrar, Virgílio não constitui um modelo para a Idade Média, não é um *auctor*, mas nasce como personagem modelar em virtude do trabalho de reformulação a que é submetido no interior da narrativa medieval.

BIBLIOGRAFIA

I — Textos medievais

Le Roman des Sept Sages, Jean Misrahi, ed., Paris, 1933 [Reimpr.: Genève, Slatkine, 1975].

Herbert, *Le Roman de Dolopathos*, Édition établie par Jean-Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion Éditeur / Les Classiques Français du Moyen Age, 124-126, 1997.

Walter Map, *De Nugis curialum. Courtriers' trifles*, editadas e traduzidas por M.R. James, revista por C.N.L. Brooke-R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1983.

II — Estudos

Bremond, Claude, Le Goff, Jacques, Schmitt, Jean-Claude, *L'«Exemplum»*, Turnhout, Brepols, 1982.

Berlioz, Jacques, "Virgile dans la littérature des *exempla*", *in Lectures médiévales de Virgile*, Rome, École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome, 80) 1983, pp. 65-120.

Chenu, M.-D., "*Antiqui, moderni*", *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 17, 1928, pp. 82-94.

Curtius, E.R., "Le Classicisme", in *La Litérature Européenne et le Moyen Age Latin*, Paris, PUF/ Agora, 1986, Vol. I, pp. 389-425.

Ghisalberti, Alberto, "*Via antiqua* e *via moderna* dal tardo medioevo al rinascimento", in AA.VV., *Platonismo e aristotelismo nel mezzogiorno d'Italia (sec. XIV-XVI)*, Palermo, Officina di Studi medievali, 1989, pp. 25-38.

Ghisalberti, Alessandro, "I Moderni", *in Lo Spazio letterario del medioevo*, La Produzione del Testo, Vol.I, Tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 605-631.

Gilson, Etienne, "Le moyen age comme *sæculum modernum*", in *Concetto, storia, miti e immagini del medio Evo*, V. Branca, éd., Florence, Sansoni, 1973.

————, *Miscellanea Mediævalia*, 9, «Antiqui und Moderni», Berlim-Nova Iorque, de Gruyter, 1974.

Jauss, Hans-Robert, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History*, 1979, pp. 181-229.

Nichols, Stephen G., "Remodelling the models: modernism and the Middle Ages", *in Modernité au Moyen Age*, Brigitte Cazelles et Charles Méla, éds., Genève, Droz / Recherches et Rencontres, 1, 1990, pp. 45-72.

————, "The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Literature" *in The New Medievalism*, Baltimore-Londres, Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee e Jr. Stepehn G. Nichols, eds., The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 1-26.

Philoteus Boehner e Etienne Gilson, *História da Filosofia Cristã* (Raimundo Vier, trad.), Petrópolis, Editora Vozes, 2000 (7ª edição), p. 333.

Pomel, Fabienne, "L'Alégorie ou le travail de la Représentation contre la fracture" *in Les Voies de l'Au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Age*, Paris, Honoré Champion Éditeur / Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 57, 2001, pp. 453-547.

Stanesco, Michel, "Une invention médiévale: la modernité", in *Lire le Moyen Age*, Paris, Dunod / Lettres SUP (Lire), 1998, pp. 8-9.

REFRÃES SEM AUTONOMIA RIMÁTICA NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA: UM CONTRA-MODELO

ÂNGELA CORREIA
Universidade de Lisboa

Numa cantiga galego-portuguesa, o refrão reconhece-se pela repetição integral dos versos que o compõem, pela disposição em sequência dos versos repetidos, por estes terminarem cada uma das estrofes e, finalmente, por os versos repetidos serem em número menor que o número dos versos do corpo da estrofe. Estas são, de facto, as características que mais imediatamente identificam o refrão. Há, no entanto, um outro traço que, embora menos notado, caracteriza também a grande maioria dos refrães galego-portugueses. Refiro-me à autonomia rimática. De facto, das cerca de 962 cantigas com refrão[1], em cerca de 835, a rima do refrão é dele exclusiva, ou seja, o refrão é rimaticamente independente do corpo da estrofe.

Sendo certo que cada uma das características do refrão corresponde a uma tendência do modelo de refrão galego-português, também é verdade que os refrães que não apresentam um ou mais dos referidos traços constituem excepções e fazem-se, portanto, notar pelo desvio relativamente ao modelo. É assim com os refrães intercalares ou iniciais, com os refrães cujos versos são em número superior ao número de versos do corpo da estrofe ou, até, com os refrães que apresentam variações de estrofe para estrofe. Do mesmo modo, existe também um conjunto de refrães que contrariam a tendência do modelo para a independência rimática, por retomarem uma ou mais rimas do corpo da estrofe[2].

Tendo existido a tendência para a composição de refrães com os traços referidos, é natural que ela se tenha reflectido nos esquemas rimáticos e que seja possível observar neles condições especialmente propícias para a composição de refrães com tais traços. Para esta hipótese aponta a constatação de que os esquemas rimáticos mais usados na composição de cantigas com refrão final — **abbacc** e **ababcc** — prevêem dois versos com autonomia rimática, no final das estrofes. As cantigas com refrães intercalares, por seu lado, segundo a mesma tendência para a autonomia rimática, apresentam esquemas com uma rima isolada no interior da estrofe (por exemplo, **aabba**) ou só parcialmente no interior da estrofe (por exemplo, **aaabab**). De acordo com o mesmo raciocínio, os esquemas rimáticos sem as características referidas estariam especialmente vocacionados para a mestria.

---

[1] Justifiquei este número em *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia). Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992, pp. 27-37.

[2] A lista das cantigas com este tipo de refrão consta de Â. Correia, *O Refran...*, volume *Repertório: Lista por Títulos*, pp. 40-51 e foi elaborada a partir de Tavani, *Repertorio Metrico...*, a que me referirei, daqui em diante, como *Rep*. A esta lista falta a referência aos textos a que no "Indice bibliografico dei poeti e dei testi anonimi" do *Rep* são atribuídos os números 56,7; 116,3 e 121,17. A cantiga 40,4, à qual o *Rep* atribui o esquema **abB**, foi recentemente reeditada por Rip Cohen (*500 Cantigas...*, p. 188) com o esquema **aaBB**, ou seja, com refrão rimaticamente autónomo. Não foram considerados os textos nos que apenas em parte das estrofes há ligação pela rima entre corpo de estrofe e refrão, nem os textos cujo estado fragmentário levanta dúvidas quanto à fórmula estrófica (14,2 e 13; 58,1; 49,5).

Procurando as condições que, num esquema rimático, poderiam ser favoráveis à composição de refrães com ligação rimática ao corpo da estrofe, conclui-se que este tipo de refrão foi elaborado precisamente ao arrepio das tendências observáveis nos esquemas rimáticos das cantigas em que ocorrem. Ou seja, estes refrães não apresentam autonomia rimática, apesar de ocorrerem em textos cujos esquemas rimáticos favorecem a autonomia rimática de refrães finais ou intercalares, ou a mestria.

Em alguns textos, no entanto, parece impor-se outra tendência característica do modelo, que, sendo, no caso, incompatível com a tendência para a autonomia rimática, se sobrepõe a esta. É o que acontece com os refrães que ou se ligavam pela rima ao corpo da estrofe ou apresentariam um número de versos superior ao número de versos do corpo da estrofe. Em alguns casos, porém, nada parece condicionar o trovador a optar por uma ligação rimática entre o refrão e o corpo da estrofe, a não ser a vontade de explorar eventuais efeitos deste tipo de refrão.

Entre os esquemas rimáticos das cantigas cujos refrães não têm autonomia rimática, onze reúnem condições propícias para a construção de refrães finais rimaticamente autónomos: 16[3] (aaabb), 19 (aaabbb), 37 (aabb), 42 (aabbb), 99 (ababcc), 103 (ababccc), 105 (ababcccc), 139 (abbaacc), 160 (abbacc), 164 (abbaccc) e 167 (abbaccd). Dezasseis, pelo contrário, reúnem condições para a composição de textos de refrão intercalar também rimaticamente autónomos: 13 (aaabab), 33 (aabab), 48 (aabcb), 52 (aabccb), 96 (ababcabc), 97 (ababcac), 121 (abacbc), 156 (abbacac), 159 (abbacbc), 161 (abbacca), 163 (abbaccb), 183 (abbcac), 187 (abbcbc), 189 (abbcca), 193 (abbccb), 255 (abcbdeed).

Vejamos, em cada caso, as opções tomadas pelos autores ao construírem um refrão sem autonomia rimática sobre um esquema rimático que a favorecia.

Nas cantigas elaboradas sobre os esquemas rimáticos 19 (**aaabBB**), 37 (**aabB**), 42 (**aabBB / aabbB**) (1)[4] — reduções ou ampliações do mesmo —, e 105 (**ababcCCC**) verifica-se que os respectivos autores optaram por compor refrães mais pequenos que o corpo das estrofes, em detrimento da autonomia rimática.

Dos 72 textos registados no *Rep* sob o esquema 99 (**ababcc**), a grande maioria apresenta estrofes com dois versos finais de refrão. A única cantiga com este esquema cujo refrão tem ligação rimática ao corpo da estrofe (**abaBCC**) — **Madre, poys amor ey migo** de Roi Fernandis (2) —, pelo contrário, não segue a mesma tendência para a autonomia rimática, nem mesmo a tendência para que o número de versos do refrão seja inferior ao número de versos do corpo da estrofe. Havendo dois versos de rima **c** isolados no fim da estrofe, o autor opta por alargar o refrão a três versos, abarcando uma rima que, na quase totalidade dos outros textos com o mesmo esquema, pertence ao corpo da estrofe.

Na única cantiga com refrão do tipo em análise, cujo esquema é o 16 (**aaabB**) — **Marinha Crespa, sabedes filhar** (3) —, Pero da Ponte optou por reduzir o refrão a um verso final, apesar de estarem previstos dois versos finais com a mesma rima. É também caso único entre as 15 cantigas com o mesmo esquema rimático.

Nas quatro cantigas feitas com os esquemas 103 (**ababccC**), 139 (**abbaacC**), 160 (**abbacC**) e 164 (**abbacCC**) (4), cujos refrães contrariam a tendência dos esquemas para a autonomia rimática de refrães finais, observa-se, igualmente, uma redução dos versos do

[3] Refiro-me aos esquemas rimáticos pela numeração que lhes é dada no *Rep*.

[4] No anexo para que remetem estes números, foram indicados, abreviadamente, os textos em questão.

refrão. Poder-se-á ver na cantiga com o esquema 164 uma influência dos refrães finais de dois versos com rima **c**, mas nenhuma influência do modelo parece explicar os outros casos.

A cantiga **Amiga, vistes amigo** de Pedr'Amigo de Sevilha, cujo esquema rimático é o 167 (**AbbaCCD**)[5] (5), a tendência para a autonomia rimática dos três versos finais é inesperadamente contrariada pela repetição integral do primeiro verso de todas as estrofes. Avoluma a estranheza do procedimento o facto de não haver nenhum caso semelhante entre as nove cantigas registadas com este esquema no *Rep*. À excepção de duas com refrão de três versos (em apenas algumas estrofes, porém), todas as cantigas são de mestria.

Observe-se, agora, a ocorrência de refrães sem autonomia rimática nos esquemas métricos aparentemente vocacionados para o refrão intercalar ou para a mestria.

A grande quantidade de textos com o esquema 13 (**aaabab**, 73 textos) foi atribuída por V. Beltrán[6] ao facto de se tratar do esquema rimático dos quatro rondéis da Lírica Galego-Portuguesa (**aAabAB**)[7] (6). Esta forma fixa prevê, por definição, um refrão intercalar e sem autonomia rimática. Os 14 textos com refrão intercalar sem ligação rimática ao corpo da estrofe (13 – aaaBaB: 3, 5, 6, 7, 13, 39, 45, 58, 67, 70, 71, 72, 73, 74) e os 37 com refrães finais sem autonomia rimática (13: 2, 4, 8, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 30 e 38, 32, 35, 36, 40, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 75) (7) que apresentam este esquema rimático parecem confirmar aquela influência e corresponder à escolha de uma das formas de ligação entre estrofe e refrão que define o rondel. Nestes casos, a fórmula estrófica quase sempre escolhida é 5+1[8], ou seja, o refrão é reduzido a um verso final de rima **b**.

O esquema rimático 33 (**aabab**) (8) é uma redução do esquema 13 (**aaabab**), e foi usado em oito cantigas de mestria, em dez de refrão intercalar e em quatro cujo refrão se liga pela rima ao corpo da estrofe. As cantigas 11,11[9]; 18,46[10] (33:6) e 56,7 (33:16), cuja fórmula estrófica é 4+1 (**aabaB**), parecem obedecer à inclinação do refrão galego-português para ser final e ter um número de versos menor que o do corpo da estrofe. A cantiga **Madre pois vós desamor avedes**, de Airas Carpancho (33:14), cuja fórmula estrófica é 2+3 (**aaBAB**), pelo contrário, não segue nem esta tendência do modelo nem a tendência para a autonomia rimática.

As condições duplamente propícias para o refrão intercalar, oferecidas pelos esquemas 48 (**aabcb**) e 52 (**aabccb**) (9), também variações do mesmo, não foram aproveitadas. À excepção de uma cantiga, em todos os textos com o primeiro esquema, opta-se pela autonomia rimática contra a tendência para o número de versos do refrão ser inferior aos do corpo da estrofe, ou seja, a fórmula estrófica é 2+3. No único texto cujo autor optou por

---

[5] O *Rep* não atribui a esta cantiga o esquema 167. De acordo com a edição de R. Cohen (*500 Cantigas...*, p. 443), no entanto, o esquema rimático da cantiga é aquele a que o *Rep* atribui o número 167.

[6] "Rondel", p. 85

[7] **Pois me tanto mal fazedes** e **Senhor do corpo delgado** de Pero da Ponte; **Meu Senhor se vos aprouguer** de Roi Paes de Ribela e **Joam Fernandiz quer i guerreiar** de Roi Gomes de Breteiros (6).

[8] Exceptuam-se apenas os textos 13:29 e 13:52 cuja fórmula estrófica é 4+2 e todos os rondéis (13:34, 46, 60, 61) cuja fórmula estrófica é 3+3.

[9] Esta cantiga foi registada no *Rep* sob o esquema 35. De acordo com a edição de R. Cohen (*500 Cantigas...*, p.146), o esquema rimático é o 33: **aabaB**.

[10] Indico as cantigas usando o número que lhes é atribuído no "Indice..." do *Rep*.

um refrão sem autonomia rimática (**É sa sela muito dura** de Joam Servando), o refrão foi reduzido a dois versos finais (**aabCB**). Movimento semelhante se observa no texto com o esquema 52 (**aabccB**): **Un cavaleiro me diss' en baldon** de Estevan da Guarda.

Os esquemas (10) 96 (**ababcabc**) e 97 (**ababcac**) são variações do mesmo e foram utilizados, também, na composição de cantigas com refrão ligado pela rima ao corpo da estrofe. Nos dois únicos textos com o esquema rimático 96, os respectivos autores optaram por um refrão com três versos finais, todos de rima diferente: **ababcABC** (78,15; 120,53). Com o esquema 97, há apenas um texto com refrão intercalar (97:3). Nos restantes casos (53,3; 120,46), o refrão é final de um ou dois versos e não tem autonomia rimática (**ababcaC / ababcAC**).

Os restantes esquemas que apresentam condições propícias à composição de refrães intercalares com autonomia rimática (11) (121 — **abacbC**; 156 — **abbacaC**; 159 — **abbacBC / abbacbC**; 163 — **abbaCCB**; 183 — **abbcaC / abbcAC**; 187 — **abbcbC**; 189 — **abbccA**; 193 — **abbccB**; 255 — **abcbdEED**) ocorrem, contra esta expectativa, numa maioria de cantigas de mestria e de refrão sem autonomia rimática. A tendência para a autonomia rimática cede lugar, nestes casos, à tendência para o refrão final com menor número de versos que a estrofe. Sobre as duas cantigas (121,4: **abbaCCB** e 104,9: **abcbdEED**) cujo refrão se apresenta em coincidência com a segunda ou terceira rimas da estrofe, poder-se-á pensar que a tendência para a autonomia rimática se encontra aí reflectida. A ausência de autonomia rimática terá dependido, portanto, nestes casos, do facto de haver, na parte final da estrofe, um verso de rima diferente.

Mais uma vez, da análise do conjunto, conclui-se que o refrão sem autonomia rimática resulta de duas tendências do refrão mais comum, tornadas incompatíveis nos esquemas referidos: autonomia rimática e versos em sequência final. Ou seja, naqueles esquemas, quando o trovador seguiu a tendência para a autonomia rimática resultou um refrão intercalar; quando o trovador seguiu a tendência para a colocação final do refrão resultou a ligação rimática ao corpo da estrofe.

Ao usarem o esquema rimático 161 (**abbacca**) (12) para comporem cantigas com refrão ligado pela rima ao corpo da estrofe, os trovadores procederam de forma muito diferente da acima descrita. Apesar de o esquema desta cantiga (**abbacca**) se tratar do esquema mais utilizado para a forma mestria (mais de 200 textos), ele reúne boas condições para a composição de um refrão intercalar, uma vez que, no interior da estrofe, estão previstos dois versos de rima autónoma **b** e dois de rima **c**. Estas condições foram, no entanto, aproveitadas em apenas um texto (127,13), cujo refrão tem a rima **c** (**abbaCCa**). Noutro texto (116,11), o refrão corresponde aos versos de rima **a** (**AbbAccA**). Ambas as cantigas apresentam, portanto, refrão intercalar com autonomia rimática. Na cantiga 30,10 (**abbaccA**) pode reconhecer-se a tendência para que o refrão seja final e mais pequeno que o corpo de estrofe, e na cantiga 154,7 (**abbaCCA**) estarão reflectidas tanto a tendência para a autonomia rimática como a tendência para a colocação final.

Nas restantes três cantigas de refrão com este esquema, porém, os respectivos autores optaram por uma colocação do refrão ao arrepio de tudo o que seria esperável, tendo em conta as características do refrão mais comum: **abbAccA**; **abbacCA**; **abBAcca**. Parece, portanto, haver da parte destes autores a manifesta intenção de surpreender contrariando a prática mais comum de composição de refrães, mas também a prática mais comum de utilização do esquema rimático.

Os esquemas rimáticos 61 (**ababABA**), 79 (**ababBA**) e 132 (**abbaaB**) (13), por combinarem duas rimas sem que nenhuma esteja isolada em qualquer lugar da estrofe, parecem convidar inequivocamente à elaboração de cantigas de mestria. A simples opção pela forma "cantiga com refrão" implicaria, portanto, o tipo de refrão "sem autonomia rimática". Na única cantiga com refrão em que o esquema 61 (63,44[11]) é usado, repetem-se os três últimos versos. No caso das cantigas com o esquema 132 (**abbaaB**), o refrão ocupa o último verso.

Os esquemas métricos 64 (**abababacDCDC**), 112 (**ababcdCD**) e 175 (**abbacdCD / abbacDCD**) (14), por combinarem quatro rimas, duas das quais isoladas (mas cruzadas) no fim da estrofe, parecem esquemas de vocação mista. De facto, tanto poderiam servir para a elaboração de uma cantiga de mestria, como acolher um refrão final com as duas últimas rimas ou um refrão intercalar com uma das duas últimas rimas. Na verdade, só a última situação não se verifica. Quanto às cantigas cujo refrão não tem autonomia rimática, na maior parte (63,15; 125,25; 18,23), os refrães parecem responder à inclinação para que haja um número de versos inferior ao da estrofe, uma vez que os versos do refrão são os três últimos (125,25) ou os dois últimos (63,15; 18,23). O caso da cantiga 156,1 (**abababacDCDC**) é diferente, pois mesmo que o refrão abrangesse todos os versos com as duas rimas finais (cinco versos de rimas **c** e **d**) ainda assim não resultaria maior do que o corpo da estrofe. Um refrão de cinco versos ultrapassaria, no entanto, o que é usual na Lírica Galego-Portuguesa.

O esquema 21 (**aaabbcC**) (15) é também um esquema com aparente vocação mista, já que poderia fazer prever um refrão final com autonomia rimática de rima **c**, mas também um refrão intercalar de rima b e também, ainda que o número de versos não o indique como muito provável, a construção do refrão sobre as duas últimas rimas. Na verdade, é isto que acontece numa cantiga (21:2) mas o caso de 21:1 com refrão de um só verso final poderá significar a vontade de explorar os efeitos do refrão de tipo R7.

Contrariamente a estas expectativas, o refrão ocupa apenas o último verso da estrofe.

Em resumo, a ligação pela rima entre corpo de estrofe e refrão, que distingue um conjunto de cerca de 127 cantigas galego-portuguesas, parece resultar, em alguns casos, da influência dos traços mais comuns do refrão galego-português. Noutros casos, a mesma característica parece resultar da própria sequência de rimas prevista no esquema rimático. Em certos textos, no entanto, o refrão sem autonomia rimática não é condicionado por nenhuma circunstância, já que é composto num enquadramento que poderia incliná-lo para uma configuração diferente.

Do conjunto de cantigas com refrão ligado pela rima ao corpo da estrofe, faz-se notar, pelo número, um grupo constituído por textos cujos esquemas rimáticos são únicos na Lírica Galego-Portuguesa[12]. Concentrar-me-ei agora em alguns destes textos, procurando observar neles as funções e os efeitos deste tipo de refrão.

---

[11] As estrofes II e III têm o esquema ababACA (76:1).

[12] 18,31 (aabaababB); 18,32 (14:1 — AAbbbabaAA); 25,109 (75:1 — abababcDDC); 25,123 (165:1 — abbaCCCA); 87,5 (20:1 — aaabBBB); 94,18 (?) (185:1 — abbcaCC); 94,3 (24:1 — aaabCBCB); 157,61 (257:1 — abcbA); 64,1 (188:1 — abbcbcA); 49,4 (15:1 — ABABcccbcbABAB) (16). Vejam-se em Â. Correia, *O Refran...* (pp. 138-151) algumas coincidências rimáticas entre estas cantigas e alguns textos da Lírica Provençal e da Lírica Francesa.

Alfonso X, Par Deus, Senhor (18,31) (aabaababB)[13]

O efeito mais óbvio do refrão sem autonomia rimática nesta cantiga, e em todas as que, como esta, são constituídas por estrofes singulares, é a manutenção obrigatória, em cada corpo de estrofe, da realização da rima, retomada pelo refrão. Por outras palavras, as estrofes são singulares quanto aos versos de rima **a**, mas são uníssonas quanto aos versos de rima **b**, pois todos os versos com esta rima terminam, como o refrão, em "ado".

As palavras em posição de rima **b** são quase todas adjectivos ou particípios passados ("alongado, coytado, nado, desejado, atormentado, guisado, aficado, gasalhado, nado") que se referem ao sujeito e que, tal como sublinhado pelo próprio refrão ("penado, penado"), transmitem, também quase todos, sentido negativo, dando à cantiga um molde disfórico. Por outro lado, sendo a rima **b** colocada, no corpo da estrofe, de dois em dois versos, ou menos, e tendo o trovador escolhido para posição de rima nestes versos uma palavra da mesma categoria gramatical, as possibilidades de contexto reduzem-se. Desta maneira, o refrão de um só verso, constituído por apenas uma palavra repetida, parece estender a sua influência estruturante a todas as estrofes, condicionando o tom e o assunto. A esta função estruturante que o refrão adquire nesta cantiga, junte-se o efeito sonoro da repetição do mesmo som ao longo de uma cantiga de estrofes singulares quanto às outras rimas, sublinhando a importância semântica das palavras em rima **b**, de que o refrão é o eco amplificante.

Alfonso X, Penhoremos o dayan (18,32) (14:1 - AA bbbabaAA)

Na opinião de Lapa, esta cantiga é um "Dichote dirigido a um homem de Igreja que vivia amancebado e que possivelmente seria o deão de Cádiz, já visado na cantiga anterior (n.º 23). Tendo furtado um podengo ao autor, este estava resolvido a tomar desforra, penhorando-lhe a cadela, isto é, a barregã; melhor dizendo, uma das barregãs, como indica o v. 15".[14]

Construindo-se, pois, sobre um equívoco sediado na palavra "cadela" com duplo significado, a cantiga terá também como pano de fundo a actividade legisladora do rei Alfonso X. No Foro Real (Título <XIII> "dos furtos e das cousas encubertas" pode ler-se: "Mandamos que aqueles que for conselheyros enalguu furto ou roubar, ayã tal pa como o que furta".[15] (Azevedo Ferreira, *Alfonso X*, p.286).

A cantiga começa com uma exortação ("Penhoremos") colocada num refrão inicial que se repete, também, depois de todas as estrofes. As duas primeiras, estreitamente unidas por paralelismo semântico, explicam e justificam a necessidade do acto a que se exorta. Nestas estrofes, nos três primeiros versos de rima **b** conta-se, em jeito de acusação, o roubo de um cão efectuado pela personagem escarnecida. O primeiro verso da "volta" (rima **a**) anuncia que o acto, antes narrado, terá as consequências que se enunciam nos dois versos seguintes, de rima **b** e **a**. No refrão repete-se, essencialmente, o que se disse nos dois

[13] No comentário a esta cantiga, sigo a edição de Juan Paredes Núñez (*Alfonso X*, p.78,79) por corrigir a disposição dos versos 7 e 8 da edição de Nunes. Desta correcção resulta que o esquema rimático da cantiga não é **aabaabaabB** (*Rep*, 29:1) mas **aabaababB**.

[14] Lapa, *Escarnho*, p. 54.

[15] J. A. Ferreira, *Foro Real*, p. 286.

últimos versos da estrofe. São, no entanto, envolvidos, mediante o recurso à primeira pessoa do plural, o público de ouvintes a quem se pede acompanhem o sujeito no acto justiceiro que se propõe realizar. Na terceira estrofe, é introduzida uma variação semântica nos três primeiros versos. Neles, o sujeito propõe-se oferecer, ao escarnecido, uma oportunidade para reparar os danos cometidos. No Foro Real, também se concede uma oportunidade a quem possui objectos de outrém: "Se ome que achar alga cousa, quer mouros quer bestas quer mouil qualquer, e nõno apregar o primeyro dia e o segndo, ou se ouuir o pregõ e nõ o maenfestar e trasnoytar en sa casa, mandamos que o peyte dubrado a sseu dono e as setenas a al rey".[16]

Na terceira estrofe, faz-se, pois, depender o castigo (vv. 4, 5, 6: **aba**) da possibilidade de o acusado não aproveitar a oportunidade que lhe seria dada. Apesar desta variação, a estrutura semântica coincide com a estrutura rimática, isto é, em todas as estrofes, nos versos da "mudança" (os três primeiros: **bbb**), referem-se as atitudes (passadas e previstas) do visado e, nos versos da volta (três últimos: **aba**), os projectos de vingança constituem o assunto dominante. Os versos do refrão são, do ponto de vista semântico e vocabular, preparados pelo primeiro verso da "volta" onde se encontra sempre o futuro do indicativo ("pesar-lh'an"; "penhorar-lh'ei"; "ficar-mi-an") que anuncia a vingança a que se exorta nos versos do refrão. Na verdade, os dois versos de rima **a**, integrados no corpo da estrofe, podem ser vistos como variações do refrão. Deste modo, a ligação rimática resulta reforçada pela ligação semântica e vocabular.

Denis, Senhor, des quando vus vi (25,109) (75:1 - abababcDDC)

Do ponto de vista rimático, esta cantiga divide-se em duas partes estruturais: a primeira é constituída por seis versos de rima **a** e **b**, a segunda por quatro versos onde se combinam as rimas **c** e **d**. A construção do refrão sobre os três últimos versos da estrofe quebra esta natural divisão, deixando um verso de rima **c** no corpo da estrofe.

O texto apresenta-se como uma declaração de amor (I. Sabed'agora/ II. verdade vos direy/ III. venho-vo-lo dizer) dirigida à senhor, na qual o sujeito do enunciado fala inicialmente (quatro primeiros versos) das causas do amor (I. des quando vos vi/ e que fui vosco falar/ [...] tanto fui desejar) e do sofrimento (II. Ca tan muyto desejey/ aver ben de vós, senhor, III. como prendi ocajon/ quando vos [eu] fui veer), terminando com a enunciação das consequências nefastas desse amor-sofrimento (I-II: v.6, 7; III. v.7).

O refrão repete, em três versos, a mesma estrutura semântica, sendo acolhidas, nos dois primeiros versos, as causas da consequência que, no último, se refere. Relativamente ao corpo da estrofe é, no entanto, introduzida uma variação importante: se as consequências nefastas de que se queixa o sujeito no corpo da estrofe são atribuídas à própria paixão e ao desejo que dela vem, no refrão, a causa expressa é a recusa da dama. Note-se, ainda, que os efeitos da paixão de que se queixa o sujeito são, na primeira estrofe, a iminência e inelutabilidade da morte; na segunda, o "cuydado", o "pavor" e a doença do coração (eufemismo de morte) e, na terceira, apenas a morte. A perda da vida como consequência da paixão é, portanto, sempre expressa no último verso do corpo da estrofe, de rima **c**. O último verso do refrão, também de rima **c**, é o lugar onde se fala da morte como consequência

[16] J. A. Ferreira, *Foro Real*, p. 286.

da recusa da dama. Dando origem ao mesmo efeito, a paixão e a recusa da mulher amada acabam por ser duas faces da mesma causa de sofrimento. O refrão funciona, então, nesta cantiga, como um espelho do corpo da estrofe, cujo ponto de fuga é o verso que faz a transição entre aquelas duas partes estruturais da cantiga.

Denis, Senhor que de grad'oj'eu querria (25,123) (165:1 - abbaCCCA)

A cantiga é, mais uma vez, um discurso que o sujeito do enunciado dirige à senhor. As estrofes (uníssonas) dividem-se simetricamente em quatro versos de corpo de estrofe (**abba**) e quatro de refrão (**CCCA**). Esta simetria é, porém, quebrada pela disposição das rimas, uma vez que o último verso do refrão, retomando a rima **a**, fecha circularmente a cantiga. Do ponto de vista semântico, a referida simetria é de novo quebrada, pois o ponto de articulação encontra-se entre o terceiro e o quarto versos. Ou seja, enquanto nos três primeiros versos de todas as estrofes se expressa um desejo, nos cinco últimos refere-se a consequência para o sujeito de se cumprir o desejo.

A escolha de verbos no condicional para terminar os versos de rima **a** (exceptua-se apenas o verso 4 da estrofe II), que se encontram estrategicamente colocados no princípio, meio e fim da estrofe e pertencem tanto ao refrão quanto ao corpo da estrofe, tem dois efeitos. Por um lado, a unidade estrófica resulta mais coesa e, por outro, acentua-se o carácter onírico do que nela é dito.

Lopo Lias, A mi quer mal o infançon (87,5) (20:1 - aaabBBB)

No início de uma série de cantigas atribuídas a Lopo Lias encontra-se a seguinte *razo*: "Don Lopo Lias trobou a uns cavaleiros de Lemos e eran quatro irmãos e andavan sempre mal guisados; e poren trobou-lhis estas cantigas" (Lapa, *Escarnho*, p. 383). Neste texto, o trovador usa a figura do equívoco para atingir os seus objectivos de mal-dizer: fingindo estar inocente das acusações de escarnecer o "brial" e o "selegon" do infanção, vai pondo na boca dos "trovadores d' Orzelhon" e de "quantos oj'en Galiza son/ atá en terra de Leon" o escárnio que realmente faz. Do ponto de vista formal, o texto apresenta três versos de rima **a** (corpo da estrofe) e três de rima **b** (refrão), entre os quais há um verso de rima **b** pertencente ao corpo da estrofe. Este faz a transição entre as duas unidades estróficas. No corpo das duas primeiras estrofes conta-se como todos os trovadores dizem mal do "brial" do infanção e, no refrão, o sujeito do enunciado expressa o seu pesar pelo escárnio de que aquele é alvo, terminando por elogiar o "brial/ que era novo e de cendal".

O assunto muda na terceira estrofe, uma vez que já não se fala do escárnio dos outros a propósito do "brial" mas do "irmão, o zevron" e da sua sela que range. A expressão "non m'en cal", situada no verso de transição da terceira estrofe, significa "não me importa", o que está de acordo com o sentido (irónico) geral da cantiga. No entanto, a associação, facilitada pela quase homofonia, de "cal" com a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo calar (calo) poderá tratar-se da chave da ironia explorada em toda a cantiga. Esta interpretação do verso de transição da terceira estrofe pode ser associada a todas as vezes em que o trovador, referindo-se às mesmas personagens e ao mesmo e outros objectos de escárnio, afirma que vai cantar ou dizer (mal) deles: "e direi do brial" (v. 6), "e do brial direi" (v. 16), "e díxi-lh' eu assi" (v. 26)"; "e diss'a ben talhada" (v. 6), "e disse-lh' a velida" (v. 16), "e disse-lh'a fremosa" (v. 26) (Lapa 257)[17]; "que lhi non dissesse mal"

(v. 4) "comecei /aqueste cantar da égoa" (vv. 8, 9)[18]. Repare-se também que o verso de transição da terceira estrofe é o único a não repetir uma das palavras em rima no refrão.

Martim Moxa? [anónimo?], Quen viu o mundo qual o eu ja vi (94,18) (185:1 - abbcaCC)

Neste "sirventese morale [...] con motivi della cantiga d'amor"[19], o trovador explora o *topus* do mundo às avessas expressando a nostalgia por um tempo passado cujos valores elogia por oposição a um tempo presente, marcado pela decadência e a tristeza. Nas três estrofes iniciais, os quatro primeiros versos (**abbc**) são preenchidos pela descrição do mundo no tempo passado e presente. O último verso do corpo da estrofe mostra a posição do sujeito face ao descrito anteriormente (repare-se na repetição do pronome "eu"), preparando o refrão onde o sujeito se interroga sobre a razão que o impede de fugir. Se, do ponto de vista rimático, o refrão se encontra ligado ao corpo da estrofe pelo quarto verso, é o quinto que, do ponto de vista semântico, prepara o refrão. A quarta estrofe constitui a resposta à pergunta repetidamente formulada no refrão e, embora o paralelismo semântico seja aí quebrado, a estrutura semântica mantém-se: nos quatro primeiros versos, o sujeito ocupa-se da explicação pedida no refrão e o quinto verso prepara o refrão ao qual se une, também do ponto de vista sintáctico, já que a palavra "porque" — advérbio interrogativo nas três primeiras estrofes — passa a conjunção causal, dando ao refrão um tom exclamativo por oposição à interrogação que o caracteriza nas três primeiras estrofes.

Também neste caso parece-me que a ligação rimática do refrão à estrofe tem a função de conferir coesão à unidade estrófica. Um outro elo, não coincidente com o rimático, — o semântico — reforça a mesma ligação. Repare-se ainda que em rima **c** encontram-se sempre infinitivos de verbos da primeira conjugação ("cuydar", "empeorar", "cantar", "amar", "esterrar", "achar"). Estes representam, de modo sintético, a oscilação em que se encontra o sujeito do enunciado entre abandonar o mundo, que não lhe agrada, e permanecer nele por amor a uma mulher do "temp'u soyan amar".

(anónimo?) Vasco Peres Pardal (?), Sennor fremosa, querria saber (157,61) (257,1: abccbA)

O esquema rimático desta cantiga tem carácter especular e portanto também circular. Trata-se, mais uma vez, de um discurso — desta vez interrogativo — que o sujeito do enunciado dirige à mulher amada. O sujeito mostra-se interessado em saber a resposta que daria a senhor a uma pergunta que lhe poderiam fazer e que é introduzida pelos dois versos de rima **c**, em cada estrofe, e condensada no verso de refrão. Do ponto de vista semântico, os dois versos de rima **c** acompanham o verso de refrão por repetirem a mesma ideia no mesmo lugar. Já com os três versos restantes, os dois primeiros e o quinto, acontece uma inversão de um par de estrofes para o outro. As razões da pergunta repetida no refrão são duas: o amor e serviço que o sujeito dedica à "senhor" e a possibilidade que esta tem de lhe corresponder. Por outras palavras: o mérito e o direito. Nas duas primeiras estrofes, a

[17] Lapa, *Escarnho*, pp. 388-391. Nestas duas cantigas, os versos transcritos precedem o refrão.

[18] Lapa, *Escarnho*, pp. 398, 399.

[19] Stegagno Picchio, *Martin Moya*, p. 160.

referência à primeira justificação ocupa os primeiros versos de rima **ab**, enquanto a segunda justificação se localiza no último verso de rima **b**. No segundo par de estrofes, acontece o inverso. Ou seja, a referência à segunda justificação ocupa os primeiros versos de rima **ab** e a referência à primeira o último verso de rima **b**.

Nesta composição, o autor esforçou-se, pois, por evitar fazer coincidir vários pontos de articulação: o ponto onde a rima se repete de forma invertida, o ponto onde termina o corpo de estrofe e começa o refrão e os diversos pontos de articulação semântica. Evitar a coincidência exclusiva entre uma rima e o refrão faz parte desta estratégia, que confere ao texto mais espessura.

BIBLIOGRAFIA

Beltrán, Vicente, "Rondel y Reflram Intercalar en la Lirica Gallego-Portuguesa", *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX, pp. 69-89, Pisa, 1984

Correia, Ângela, *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia). Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992

Ferreira, José de Azevedo, *Alfonso X. Foro Real* I, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987

Gaspar, Silvia, *Libro de los Cantares de Afons'Eanes do Coton*, Santiago de Compostela: Concello de Negreira, 1995

Tavani, Giuseppe, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma: Ateneo, 1967

Nunes, José Joaquim, *Cantigas D'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972

Paredes Nuñez, Juan, *Alfonso X el Sabio. Cantigas Profanas*, Granada: Universidad de Granada, 1988

Cohen, Rip, *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003

Stegagno Picchio, Luciana, *Martin Moya. Le Poesie*, Roma: Ateneo, 1968

Anexo

(1) **19** — aaabBB: 16,9; 18,1; 18,39; 14,6; 25,39; 46,2; 47,26; 49,1; 63,30; 77,5; 77,23; 79,33; 87,10; 97,33; 147,5; 147,20; 147,12; 157,3;
37 — aabB: 97,21;
42 — aabBB: 8,3; 15,2; 16,11; 77,12 / aabbB: 122,4;
105 — ababcCCC: 122,1.

(2) **99** — abaBCC: 142,4.

(3) **16** — aaabB: 120,21.

(4) **103** — ababccC: 116,23.
139 — abbaacC: 11,12;

160 — abbacC: 111,4;
164 — abbacCC: 68,4.

(5) **167** — AbbaCCD — 116,3.

(6) **13** — aAabAB: 120,36; 120,47; 144,2; 147,9.

(7) **13** — aaabaB: 2,3; 2,12; 2,16; 7,6; 17,1; 18,34; 25,41; 25,49; 25,79; 25,80; 25,111; 30,2; 30,29; 38,1; 60,13; 63,8; 63,32; 63,39; 63,75; 63,80; 64,21; 70,4; 72,17; 97,9; 105,1; 120,10; 120,22; 120,26 (I); 120,38; 125,1; 127,5; 127,8; 133,1; 140,2; 140,3; 141,3; 157,4.

(8) **33** — aabaB: 11,11; 18,46; 56,7; aaBAB: 11,6.

(9) **48** — aabCB: 77,11;
52 — aabccB: 30,34.

(10) **96** — ababcABC: 78,15; 120,53;
97 — ababcaC: 56,3; ababcAC: 120,46.

(11) **121** — abacbC: 63,82;
156 — abbacaC: 63,63;
159 — abbacBC: 131,7 / abbacbC: 146,4;
163 — abbaCCB: 121,4;
183 — abbcaC: 50,6; 60,8; 63,74; 64,5; 64,14; 157,15; 157,46; 157,57; abbcAC: 150,4;
187 — abbcbC: 25,33;
189 — abbccA: 154,9;
193 — abbccB: 25,64;
255 — abcbdEED: 104,9.

(12) **161** — abbAccA: 17,2; abbacCA: 25,92; abbaccA: 30,10; abBAcca: 125,32; abbaCCA: 154,7.

(13) **61** — ababABA: 63,44;
79 — ababBA: 47,22;
132 — abbaaB: 32,1; 121,17.

(14) **64** — abababacDCDC: 156,1;
112 — ababcdCD: 63,15;
175 — abbacdCD: 18,23; abbacDCD: 125,25.

(15) **21** — aaabbcC: 30,4.

(16) abaBCB: 2,2 (12,1?)[20]
aabaababB: 18,31;

[20] A esta cantiga é atribuído, no *Rep*, o esquema 85 (ababBB). As edições de Nunes (*Amor*, p. 387) e de Silvia Gaspar (*Afons'Eanes do Coton*, p. 62) fixam o texto com um refrão de três versos. Ambos os testemunhos deste texto (B971, V558) apresentam os dois últimos versos (CB) na mesma linha. Em B, no entanto, separa-os um ponto, o que pode ter vários significados, incluindo o de ter havido má distribuição dos versos pelas linhas. O esquema rimático **ababcb** não se encontra registado no *Rep*.

14 — AAbbbabaAA: 18,32;
15 — ABABcccbcbABAB: 49,4;
20 — aaabBBB: 87,5;
24 — aaabCBCB: 94,3;
75 — abababcDDC: 25,109;
153 — abbabbcC: 125,3 (I)
165 — abbaCCCA: 25,123;
185 — abbcaCC: 94,18 (?);
188 — abbcbcA: 64,1;
257 — abcbA: 157,61.

A OBSESSÃO DO MODELO OU O IMPASSE DA ESCRITA: VARIAÇÕES SOBRE O CICLO DE GUILLAUME D'ORANGE

CARLOS F. CLAMOTE CARRETO
Universidade Aberta

Formula materiae quasi quaedam formula cerae.
Primitus est tactus duri; si sedula cura
Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem
Ingenii sequiturque manum quocumque vocarit.

Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 213-216[1].

Uma paternidade mal-dita: edipianismos textuais

É hoje relativamente consensual afirmar que a existência de uma forma épica pura na qual se projectariam os ideais de rectidão e de *proprietas* (tanto a nível ético e moral como económico, jurídico, político e gramatical), uma gesta monolítica, monocromática e tendencialmente monossémica, uma gesta que celebraria, no eterno presente da sua *performance* vocal, a identidade e coesão de uma comunidade textual que se re-conhece incessantemente nos *topoi* (con)sagrados pelos seus heróis fundadores, uma gesta que se consumiria e consumaria nos ritos encantatórios inerentes ao formulismo constitutivo da escrita épica[2], uma gesta que, em suma, se apresentaria como um imenso relicário repleto de objectos verbais que renovam constantemente a aliança com a Transcendência e comemoram a integridade indissolúvel da Ordem simbólica e ideológica, não passa de uma miragem do discurso crítico, de uma utopia romântica que procura enraizar a sua identidade num passado fundador uno, exemplar e imaculado, de um mito literário e historiográfico que se alimenta e espelha incessantemente a si mesmo, mas que permanece, em grande parte, alheio à realidade poética da canção de gesta. Com efeito, nos últimos anos, vários estudos têm vindo a demonstrar que mesmo um sacrossanto poema como a *Chanson de Roland* (no seu manuscrito mais antigo, o de Oxford, produzido ainda em finais do século XI) poderá não ser tão transparente, coeso e homogéneo, tão estranho ao dialogismo, à ambiguidade, à polissemia e a uma poética da denegação quanto parece à primeira vista[3]. Se, como o

---

[1] In Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Genève/Paris/, Slatkine/Champion, 1982.

[2] Como o relembra H. Bloch (*Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français*, Paris, Seuil, 1989, p. 135), vários estudos evidenciaram que "des textes construits sur un nombre limité de formules linguistiques reposent sur l'hypothèse que le langage est un véhicule épistémologiquement adéquat; qu'une série finie de groupes de mots suffit à décrire la réalité telle que tous les hommes l'aperçoivent communément; que les mots sont liés d'une manière rigide à ce qu'ils représentent et qu'ils en participent même."

[3] Vejam-se, entre muitas outras possíveis, as reflexões de J. Alter ("L'esprit antibourgeois exorcisé dans la *Chanson de Roland*", *Romanic Review*, 78, 3, 1987, pp. 253-270), de P. Harris-Stäblein ("L'or du texte: la plénitude et la fissuration dans l'économie héroïque du Roland d'Oxford et du Lion de Bourges", in *L'or au*

afirmara Eugene Vance[4], esta obra ilustra emblematicamente o ponto (ou a zona) de transição entre uma cultura dominada pela oralidade e uma civilização onde impera a escrita; se, no contexto da progressiva monetarização das relações sociais (aos mais diversos níveis) consubstancial ao nascimento da ficção profana em língua romance, este texto esboça, reiterada embora sempre discretamente, as ameaças que uma emergente economia mercantil do signo faz pesar sobre o imaginário simbólico e oblativo característico da primeira Idade feudal, é compreensível que dele irrompam também sinais, ainda que confusos e contraditórios é certo, de uma nova concepção do mundo e da linguagem, uma concepção que abre inevitavelmente falhas a nível da representação poética[5], falhas que, na impossibilidade de acederem à nomeação e de se assumirem plenamente ao nível do dito, minam a ordem discursiva, infiltrando-se no tecido metafórico do poema e nas suas entrelinhas (os não-ditos), gerando-se uma insustentável e constante tensão entre o inconsciente textual e as pressões ideológicas que operam à superfície literal no intuito de silenciar, desdizer ou reinterpretar as incómodas e perturbadoras dúvidas que emanam da estrutura profunda do *Roland* que surge assim como um texto constantemente à beira da ruptura, do rasgo, do abismo.

Não é nosso propósito determo-nos sobre todas as falhas que emergem deste poema. Não podemos contudo, na esteira do admirável artigo de Jean Alter[6], ficar insensíveis a

---

Moyen Age: monnaie, métal, objets, symboles, (*Senefiance*, 12), Aix-en-Provence, CUER MA, 1983, pp. 415-433), P. Jonin ("Deux langages de héros épiques au cours d'une bataille suicidaire", *Olifant*, vol. 9, 1-2, 1982, pp. 83-98; "L'or dans la *Chanson de Roland*", in *L'or au Moyen Age*, *op. cit.* pp. 225-243), bem como as de S. Kay (*The* Chanson de Geste *in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995) a partir das teses de F. Jameson (*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1981), J. Kellogg (*Medieval Artistry and Exchange: Economic Institutions, and Literary Form in Old French Narrative*, New York/Bern/Frankfurt am Main/Paris, Peter Lang Publishing, American University Studies, II, 1990), M.-L. Ollier ("La *Chanson de Roland*: dénégation et dialogisme" e "La *Chanson de Roland*. Discours collectif et représentation du sujet", in *La forme du sens. Textes narratifs des XIIe et XIIIe siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Ed. Paradigme, 2000, pp. 321-326; 345-356).

[4] Em "Roland et la poétique de la mémoire" (*Cahiers d'Études Médiévales*, 1, 1974, pp.103-115), E. Vance interpreta por exemplo a intervenção inicial de Ganelon, pronto a aceitar a proposta de paz oferecida por Marsile, como uma leitura superficial dos signos que ameaça subverter a gesta do ponto de vista ético e poético. O impasse ao qual conduz a *Chanson de Roland* revela, neste sentido, a tensão, longe de vir a ser revolvida, entre um ideal de transparência (subordinado a uma concepção do mundo e da linguagem subsidiária de uma cultura da oralidade) e a opacidade que a escrita e o nominalismo emergentes incutem na visão épica da *Chanson*. Sobre esta questão, vejam-se também as suas considerações em "Roland, Charlemagne, and the Poetics of Illumination", *Olifant*, vol. 6, 3-4, 1979, pp. 213-225.

[5] Sobre esta ampla e complexa problemática, remetemos para as nossas reflexões em *O mercador de palavras ou as encruzilhadas da escrita medieval (1100-1270)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Aberta, Lisboa, 2004 (ed. policopiada).

[6] Trata-se, a meu ver, do autor que mais longe e convictamente levou a cabo um estudo dos não-ditos que minam a *Chanson de Roland*. Para ele, um dos muitos problemas que se colocam à análise da obra reside justamente no seguinte: "C'est que la tradition, par tradition, n'interroge que le *dit* du texte, ce qu'il voulait ou pouvait vouloir dire avant et après sa dernière écriture. On s'accorde ainsi, pour le gros du texte, sur un *Roland* transparent; et l'on s'en remet pour les obscurités à l'érudition, voire à la psychologie, comptant qu'elles clarifieront ce qui avait été dit clairement autrefois. Et pourtant cette attente leurre. D'évidence, on ne s'entend encore ni sur Ganelon, ni sur Roland-Olivier. En ces deux points obscurs mais cruciaux, le *dit* apparemment ne dit, ne peut dire, rien de clair. Car on a affaire à des énigmes qui émergent de l'inconscient du texte, à des déguisements d'un *non-dit*, informulé parce qu'encore informulable, et cependant pressant. Sans doute n'est-il pas facile à aborder. Et l'on ne peut offrir que des hypothèses. Mais non sans méthode. Car, pour dégager les structures profondes où

vários silêncios e hiatos narrativos que, longe de se limitarem aos motivos obscuros da traição de Ganelon e às suas funestas consequências, percorrem, de uma ponta à outra, esta obra modelar (para a crítica bem como para a tradição épica posterior). Contra todas as expectativas, o poema insere, por exemplo, entre a morte de Olivier e as de Turpin e Roland, a queda de uma personagem menor, Gautier de l'Hum, que desaparece depois totalmente da narrativa (v. 2010 sgs)[7]. Porquê operar uma disjunção destes três heróis inseparáveis? Por que motivo o poema usurpa o lugar que cabia ao fiel companheiro ocupar no momento da sua morte, desvalorizando assim esta figura, modelo de proeza e de sageza? Mas tratar-se-á mesmo de um modelo? Depois de dez vitórias (e não de doze, o que fecharia o ciclo simbólico), o mesmo Olivier volta a surgir, novamente separado dos seus companheiros, sendo a primeira vítima dos Sarracenos. Sobrevive porque "Deus le guarit" (v. 1316), mas não deixa de ter sido derrotado, o que poderá indiciar, desde logo, a vulnerabilidade e a fraqueza potenciais dos Franceses. Depois de um combate generalizado, este herói aparece ferido "derere enmi le dos" (v. 1945). O texto estremece com a ambiguidade desta ferida: será que aponta novamente para a falha guerreira de Olivier? Que traduz um golpe traiçoeiro dos infiéis? Ou será que denuncia insidiosamente a cobardia do herói que virou costas no campo de batalha? Com a continuação do poema, reforça-se a natureza oculta e *inter-dita* do companheiro de Roland. O seu próprio discurso ao longo da canção é singular, convocando motivos e argumentos que geralmente caracterizam os pagãos e não os "doze pares"[8]. Depois, vem a violência fratricida de Olivier (novo Caim?) contra Roland, reinterpretada e legitimada (mas o texto não o podia dizer de outra forma) através do *topos* do não-reconhecimento (vv. 1989-2009). Esta revolta secreta e inconfessável do fiel companheiro traduz apenas o culminar de um conflito latente[9] que, por duas vezes, opusera as duas personagens em torno do *cor*[10], sequência na qual se inscreve, pela primeira vez, a famigerada antítese

le *non-dit* inscrit ses pressions, ses malaises, ses conflits, le texte livre, sous les masques énigmatiques du *dit*, un accès à travers les failles mêmes[...] pour suggérer un *Roland* occulté" (J. Alter, "L'esprit antibourgeois exorcisé...", *op. cit.*, p. 254).

[7] *La Chanson de Roland*, edição crítica com tradução e notas de Ian Short, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Col. Lettres Gothiques, 1990.

[8] Vejam-se, por exemplo, as palavras que dirige ao Sarraceno (que o ferira mortalmente) depois de o ter finalmente derrubado, palavras nas quais transparecem a figura da mulher e inéditas preocupações monetárias (mesmo que com aparente sentido proverbial): "E dist aprés: "Paien, mal aies tu!/ Iço ne di, Karles n'i ait perdut;/ Në a muiler n'a dame qu'as veüd/ N'en venteras el regne dunt tu fus/ *Vaillant dener que m'i aies tolut,*/ Ne fait damage ne de mei ne d'altrui" (vv. 1958-63).

[9] Conflito que alguns poemas posteriores — o *Roland à Saragosse*, nomeadamente — vão ampliar até à caricatura. Neste texto occitano, as negociações entre os dois companheiros são, por exemplo, frequentemente expressas em termos mercantis, numa clara intenção de mostrar as falhas que, do outro lado do espelho, se inscrevem na unidade simbólica entre os dois heróis.

[10] Relembremos que, nestas duas ocorrências simetricamente invertidas, é primeiro Olivier quem suplica Roland de tocar o *cor* para conseguir o auxílio de Carlos Magno. Este recusa sucessivas vezes e, quando finalmente se prepara para o fazer, já é demasiado tarde, como o sublinha Olivier (*laisses* 83-86; 128-134). Repare-se que aqui, como noutras sequências fundamentais do texto, o tempo e os contratempos adquirem uma dimensão concreta e uma função dramática, não se limitando apenas a circunscrever simbolicamente o poema. Sobre esta questão, veja-se a interessante análise de Leonora Wolfang ("Les sept jours de la *Chanson de Roland*", in *VIII° Congresso de la Société Rencesvals*, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981, pp. 561-566) que interpreta os sete dias com os quais se inaugura a *Chanson* como o princípio estruturante do poema no seu todo, correspondendo, o que é significativo, o terceiro dia à traição de Ganelon e o seu julgamento ao último.

entre a proeza do sobrinho de Carlos Magno e a *sapientia* de Olivier ("Rollant est proz e Olivier est sage", v. 1093). Contudo, através de um discurso aparentemente dominado pela mesura e os argumentos racionais, Olivier, na sua frieza, atinge, nessa altura, Roland nas suas convicções mais profundas: responsabilizando-o claramente pela morte dos Franceses, o que lhe valerá a reprovação da linhagem, é a própria integridade da memória e da gesta (no sentido familiar como poético) — uma gesta que Roland tanto queria preservar na sua recusa de tocar o corno — que se encontram irremediavelmente fragmentadas[11]. Neste episódio da cegueira, o poema é, por conseguinte, levado a reforçar os traços que negativizam Olivier: com efeito, por mais que o não-reconhecimento procure apagar, recorrendo ao eufemismo, a violência potencialmente mortífera, esta não deixa de contaminar a *sapientia* do herói. Neste sentido, "une faille plutôt qu'une dichotomie s'ouvre [...] dans Olivier et laisse monter, du fond le l'inconscient du texte, un jugement demeuré en suspens à sa surface. En l'aveuglant, lui seul parmi tous les personnages, c'est le sage que le *non-dit* vise, pour le rabaisser [...]. Olivier est sage, et le sage est aveugle; partant, il faut se méfier de la sagesse [...]. Ce n'est pas au niveau sémantique cependant que s'inscrivent les tensions inconscientes. Un malaise sémiologique se projette plus naturellement sur les structures des signifiants, les figures que les mots dessinent par leur seule présence"[12]. O mal-estar semiológico, encarnado por Olivier e o seu discurso, reflecte-se assim numa experiência opaca e oblíqua dos signos que contrasta com a pseudo-transparência dos valores que emanam da linguagem de Carlos Magno e de Roland. Como o salientara Jean-Charles Payen[13], por detrás da máscara da sageza, emerge, com Olivier, o oportunismo e o individualismo, traços que definem os contornos de um civilização ameaçada nos seus fundamentos, e que reencontramos aliás — facto que não podia ser mais revelador — em

O milagre do sol durante a batalha de Roncevaux (quarto dia) reforça o drama da passagem irreversível do tempo, uma dimensão que se opõe à noção (tradicional) de um tempo épico reiterativo, cíclico e profundamente estático.

[11] "Dist Olivier: 'Vergoigne sereit grant/ E reprover a trestuz viz parenz;/ Iceste hunte direit a lur vivant!'/ [...] Ço dit Rolland: 'Forz est nostre bataille;/ Jo cornerai, si l'orrat li reis Karles.'/ Dist Oliver: 'Ne sereit vasselage!/ Quant je l'vos dis, compainz, vos ne deignastes./ S'i fust li reis, n'i oüsum damage./ Cil ki la sunt n'en deivent aveir blasme.'/ [...] Ço dist Rolland: 'Porquei me portez ire?'/ E il respont: 'Cumpainz, vos forsfeïstes,/ Kar vasselage par sens nen est folie:/ *Mielz valt mesure* que ne fait estultie./ *Franceis sunt morz par vostre legerie*;/ Jamais Karlon de nus n'avrat servise./ [...] Vostre proëcce, Rolland, mar la veïmes!'" (vv. 1705-07; 1713-18; 1722-27; 1731).

[12] J. Alter, "L'esprit antibourgeois...", *op. cit.*, pp. 257-258. Depois de analisar os contextos em que ocorrem os vocábulos "sage", "saive" e "saveir" em relação ao par "proz/proesce", Jean Alter ("L'esprit antibourgeois...", *op. cit.*, pp. 258-261) descobre um paradoxo inquietante: os primeiros caracterizam essencialmente Olivier, Ganelon e os Sarracenos, enquanto que o segundo define os Cristãos. Por oposição à manifestação clara e transparente das virtudes guerreiras, a sabedoria que aquele grupo de personagens ostenta aproxima-se assim do engenho verbal e actancial, da manipulação, do oblíquo, instaurando, no seio de um discurso marcado pela *proprietas*, toda uma poética subliminar do desvio que perturba a visão do mundo da *Chanson*. É a palavra de Turpin, o arcebispo guerreiro (figura do clérigo-cavaleiro antes da reforma gregoriana), que garante aliás que os valores feudais permaneçam intactos à superfície do texto contra as pressões do inconsciente poético. Sobre a tensão e a conflitualidade na relação Olivier/Roland que obriga a uma redefinição do binómio tradicional *sapientia/ fortitudo*, remetemos também para as reflexões de M.-L. Ollier ("La *Chanson de Roland*: dénégation et dialogisme", *op. cit.*, pp. 334-336).

[13] "Une poétique du génocide joyeux: devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland*", *Olifant*, vol. 6, 3-4, 1979, pp. 232-233.

[14] Racional e calculista, defensor — como o duque Naimes — de uma renegociação constante das palavras e dos actos em função dos contextos, Olivier surge, de certo modo, como o elo mediador entre Roland e Ganelon.

Ganelon e nos Sarracenos[14]. Com os prenúncios da morte de Roland e a captura de Ganelon pelo rei, o texto parece restaurar o equilíbrio sem apagar, no entanto, a tensão, nunca se pronunciando, por exemplo, sobre a validade das acusações de Olivier em relação à "legerie" da "proëcce" do sobrinho de Carlos Magno. Trazer à superfície do texto toda uma zona de não-ditos que perturbam a estrutura simbólica e ideológica do poema nunca representa um acto gratuito e inconsequente. Tem sempre um preço que Olivier pagará com o sub-reptício, mas incontestável, esboroamento da sua imagem e com a própria morte. Uma morte indigna necessária para salvaguardar o bom nome do único herói possível. Neste prisma, não é tanto, em última análise, Roland, mais sim Olivier, o verdadeiro e único herói sacrificial do poema.

Mas os não-ditos comprometedores não afectam apenas, como sabemos, esta personagem. De facto, o texto silencia-se igualmente sobre os fundamentos da acusação lançada por Ganelon quando, na altura do seu julgamento, justifica publicamente o seu legítimo direito à vingança recusando o facto de ter traído "por aveir" (v. 3756), e explica que fora primeiro Roland quem o prejudicara "en or e en aveir" (v. 3758), apontando assim para um pré-texto fundador mas irremediavelmente ilegível e oculto no qual se vislumbra a outra face (mais sombria) de Roland. A aura do herói aparece aqui novamente manchada pela suspeita da usurpação que ecoa reiteradamente através do verbo *aveir*, ou seja, manchado por um crime que o dito textual apenas quer imputar a Ganelon, mas que acaba por nunca desdizer em relação a Roland[15]. Mas não é tudo. É também a um nível subliminar que se escreve a própria morte de Roland. A disposição dos elementos narrativos (depois de tentar quebrar Durendal, a sua espada-relíquia, o herói deita-se debaixo de um pinheiro com o rosto virado para os pagãos, reza, e São Gabriel desce para levar, numa última — e única verdadeira — homenagem solene do poema, a sua luva para junto de Deus: *laisses* 173-177) parece deixar transparecer um sentido simbólico bastante límpido. Contudo, se é clara a razão pela qual Roland não pode perder Durendal, menos clara é a obsessão que manifesta, a partir da *laisse* 168, para com o *olifans* no qual se reifica exemplarmente toda a poética da falha: "Prist l'olifan, que reproce n'en ait" (v. 2263). Depois de um último combate no qual utiliza este objecto para matar o pagão, "Fenduz en est mis olifans el gros,/ Caüz en est li cristals e li or" (vv. 2295-96). Mesmo assim, na hora da morte, "Desuz lui met s'espee e l'olifan" (v. 2359). Se pensarmos que este precioso objecto está directamente relacionado com o drama ideológico, verbal e simbólico que percorre o poema e que culmina com Roncevaux, compreende-se facilmente que no *olifans* se inscreva a própria culpabilidade de Roland, a sua gesta potencialmente maldita, uma falha que se projecta metaforicamente na fissura que se abre neste objecto que, à imagem da palavra salvífica e preciosa que

---

Através da análise de diversas categorias gramaticais (sistemas dos pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, verbos), também Pierre Jonin ("Deux langages de héros épiques...", *op. cit.*) põe claramente em evidência as diferenças existentes entre o espaço semântico de Roland e o de Olivier: o discurso do/sobre o primeiro mostra um predomínio do Eu e dos instintos. Em contrapartida, o espaço de Olivier é múltiplo: esta personagem revela-se como o homem do cálculo, da precisão, da avaliação e da reflexão por excelência.

[15] Repare aliás que esta acusação não é inédita, retomando a imagem que o mesmo Ganelon esboçara do sobrinho de Carlos Magno junto de Blancandrin, imagem que transformava perversamente o ritual oblativo que marca o prestígio do senhor feudal num gesto corrompido, análogo à lisonja e à manipulação, unicamente orientado pelo interesse e a sede de poder: "Guenes respunt: 'Par la franceise gent:/ Il l'aiment tant ne li faldrunt nïent;/ *Or e argent lur met tant e present,*/ Lus e destrers, palies et garnemenz./ L'empereür tient tur a sun talent/ Cundirat lui d'ici qu'en Orïent'" (vv. 396-401).

deveria veicular, perde também, no final, os magníficos adornos (retóricos) que ornamentavam a sua superfície (textual). A fractura do *olifans* pode, decerto, significar a fractura da/na falsa unidade e integridade da gesta (enquanto sistema de representação) que está agora prestes a regenerar-se uma vez consumado o sacrifício do herói. Mas, por outro lado, é bem possível que estejamos também perante um desejo (inefável), por parte de Roland, de rescrever o drama de Roncevaux: de facto, com a morte de todas as testemunhas (Olivier e Turpin em primeiro plano) quem poderá, no futuro, afirmar que o herói não tocou o *cor* atempadamente? A derradeira encenação de Roland consiste, em suma, numa manipulação dos signos e do sentido, numa mentira que visa converter um objecto marcado pela falha mortal do herói, falha que daria origem a uma *male cançun*, num objecto no qual se enraizará doravante a memória de uma gesta exemplar[16], mesmo que essa exemplaridade seja inteiramente forjada à imagem do próprio discurso ficcional que a veicula, não passando, por conseguinte, de um puro simulacro[17].

Nem mesmo o imperador escapa aos não-ditos perturbadores que emergem do inconsciente textual. Com efeito, como interpretar os laços que o unem a Roland para lá de uma simples relação tio-sobrinho? Como entender, por outro lado, a sua passividade e os seus silêncios culpados durante o julgamento de Ganelon? De resto, depois de ter finalmente destruído a figura do Mal através da morte de Baligant e da conversão (sincera?) de Bramimonde, de ter purificado o espaço dos signos idolatras e dos simulacros, aniquilando o universo pagão da *falserie* (v. 3665) e reconquistanto Saragoça, depois de ter dignamente sepultado o seu sobrinho, depois de ter, em suma, restaurado plenamente a *proprietas* épica a todos os níveis (*laisses* 189-266), por que razão Carlos Magno sujeita novamente a sua imagem a uma potencial falha, reivindicando para Ganelon um julgamento "dreit", quando não havia, aparentemente, dúvida alguma sobre o castigo a aplicar ao traidor, tendo em conta a natureza jurídico-moral do crime claramente formulada pelo narrador/jogral, bem como pelo próprio imperador (vv. 3747-51; 3756)?[18] Finalmente, que sentido atribuir ao estranho cansaço que se apodera do soberano quando, no extremo final da *Chanson de*

[16] Esta leitura é desenvolvida num interessante artigo de Jonathan Beck ("*Prist l'olifan, que reproce n'en ait*: Roland et le signe menteur", *Olifant*, vol. 9, 1-2, 1981, pp. 49-52). Numa leitura muito original da obra, Patricia Harris-Stäblein ("L'or du texte...", *op. cit.*, pp. 422-424) interpreta a antinomia entre a espada e o *olifans* como uma projecção metafórica do conflito latente entre uma economia oblativa (economia do sangue derramado e do ouro subordinada ao símbolo) e uma economia emergente do signo (o ouro como ameaçador objecto de desejo). Na sua integridade indestrutível, Durendal representa a plenitude do sentido e da palavra (ou seja, do *logos*) na qual se funda o pacto feudal. As fissuras do *olifans* denunciariam assim uma ruptura no sistema simbólico operada pela progressiva infiltração de novos valores no universo épico e na própria civilização medieval.

[17] Poderemos, de resto, interrogarmo-nos até que ponto o *Roland* de Oxford não representa, todo ele, uma mistificação, a escrita (e o seu autor) procurando manipular, orientar e reinterpretar ideologicamente fragmentos dispersos de uma tradição oral complexa (daí os hiatos e as inevitáveis contradições) de forma a construir um espelho susceptível de servir uma causa política e de servir de modelo de identificação para os desígnios de uma nação em busca de uma memória.

[18] Sobre o julgamento de Ganelon, remetemos igualmente, além dos elementos bibliográficos já referido, para as reflexões de A. Gérard ("L'axe Roland-Ganelon: valeurs en conflit dans la *Chanson de Roland*", *Le Moyen Âge*, 75, 4e série, 1969, pp. 445-465) e J. Mickel ("The Thirty Pledges for Ganelon", *Olifant*, vol. 6, 3-4, 1979, pp. 293-304; *Ganelon, Treason, and the* Chanson de Roland, University Park/London, The Pennsylvania State University Press, 1989).

Roland, a voz de São Gabriel o impele a socorrer Vivien, ou seja, a suportar os destinos da gesta vindoura?[19] Não deixa de ser paradoxal que uma canção de gesta lida simultaneamente como gesta primordial, forma pura e apogeu de todo um género poético encerre, no seu próprio seio, os sinais evidentes de um profundo mal-estar semiológico que, no lugar de uma visão pacífica, luminosa e enérgica da Cristandade, oferece ao leitor/ouvinte (um pouco à semelhança do que virá, anos mais tarde, a acontecer com o rei Artur no final do *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes) a imagem de um soberano moribundo que ostenta um pesado cansaço ontológico e metafísico, e, através dela, a de uma degradação dos valores que sustentam o imaginário feudal. Ganelon, o traidor, o Judas maldito que transformara o pacto verbal e simbólico num sórdido negócio mercantil[20], a face sombria do herói épico, parece irromper como o signo mais tangível deste mal-estar civilizacional que se traduz na erosão progressiva, mas irreversível, na transição do século XI para o século XII, do sistema simbólico e oblativo devido à emergência do imaginário monetário e mercantil subordinado ao império dos signos. Os atributos negativos são apenas os significantes exteriores do não-dito por excelência que o padrasto de Roland encarna enquanto figura de uma Ordem ameaçada que ainda não consegue circunscrever plenamente os novos fantasmas que sobre ela planam, que ainda não consegue nomear as novas realidades e os novos valores que o discurso e comportamento de Ganelon representam a nível do inconsciente textual e ideológico[21]. Ao inscrever a polissemia, a ambiguidade e a aporia ao nível da verdade no universo da rectidão e da *proprietas* inalienáveis, a traição de Ganelon é apenas o signo mais visível (ou audível) dessa autêntica "tragedy of the language"[22] que transforma um modelo artificialmente elevado ao estatuto de forma poética e ideologicamente pura num universo todo ele marcado pela falha e o impasse com os quais o discurso épico posterior deverá, de uma maneira ou de outra, confrontar-se.

Exílio, memória, errância: a gesta em busca de um novo modelo

A questão que se coloca é, em suma, a seguinte: será que quando emerge — já no seu apogeu, por ventura — a canção de gesta surge como um género, irónica e paradoxalmente, gasto e inadequado à nova complexidade do mundo que se anuncia com a dinamização das

[19] "Li emperere n'i volsist aler mie:/ 'Deus!' dist li reis, 'si penuse est ma vie!'" (vv. 3999-4000).

[20] "Li quens Rolland apelet Olivier:/ "Sire cumpainz, mult bien le savïez/ Que Guenelun nos ad tuz espïez:/ *Pris en ad or e aveirs e deners.*/ Li emperere nos deveit bien venger,/ Li rei Marsilie de nos *ad fait marchét*" (vv. 1145-50). Palavras que o contador retoma e traduz, apontando para a *invidia*, a cobiça mortífera de Ganelon que vendera os seus como Judas vendera Jesus: "En Sarragusse sa mesnee alat vendre" (v. 1407). Através desta figura bíblica da traição (que vende o próprio Verbo), a Idade Média dos séculos XI-XIII cristaliza e exorciza, como se de um bode expiatório se tratasse, as ameaças interiores que pesam sobre uma civilização que ainda não integrou as mudanças. Sobre a lenda medieval de Judas e a sua relação com um conflito edipiano que transparece, em filigrana, na relação Carlos Magno/Roland/Ganelon, veja-se a interessante análise de Charles Méla ("Oedipe, Judas, Osiris", in *L'imaginaire courtois et son double. Actes du VIe Congrès Trienal de la Société Internationale de Littérature Courtoise*, ed. por A. Angeli e L. Formisano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane,1992, pp. 17-38).

[21] É assim que Judith Kellogg (*Medieval artistry and exchange...*, *op. cit.*, pp. 22-38) caracteriza os novos contornos que Ganelon incute à gesta como uma autêntica "poetics of guille and greed" que põe constantemente em xeque os ideais de rectidão e de *proprietas* que o discurso e o imaginário épicos tanto desejam veicular e alcançar.

[22] E. Vance, "Roland, Charlemagne, and the Poetics of Illumination", *op. cit*, p. 222.

cidades, a introdução do "tempo dos mercadores"[23], a laicização do saber e da escrita e a insidiosa, mas inevitável, penetração do signo monetário no tecido social? Sabemos que da relação, secreta, implícita ou claramente ostentada, que o texto medieval (seja ele de natureza ficcional ou não) alimenta com os seus modelos enquanto *auctoritates* discursivas a partir das quais se constróem as mais diversas estratégias de legitimação da escrita, depende, em grande parte, a sua identidade. Ora, para a canção de gesta dos séculos XII-XIII, o *Roland* funciona inquestionavelmente como uma paternidade textual incontornável, como um Referente ideológico, cultural e poético, como um inesgotável (até pelas próprias dúvidas e falhas que dele emergem) reservatório semântico. Contudo, na medida em que se trata de uma fonte perturbadora e incómoda, uma espécie de texto mal-dito cujas ambiguidades ameaçam alastrar-se ao discurso épico na sua totalidade, inviabilizando a sua regeneração, é também um modelo que é necessário ultrapassar para se poderem *inventar* (retórica da *inventio*) novas saídas para uma escrita confrontada com o impasse. Exibir um modelo literário à imagem de um ícone sagrado pode então significar a morte desse modelo, perpetrando-se o crime edipiano na sua vertente poética. Venerar para profanar, recriar, subverter, falsificar ou mesmo sepultar, eis alguns dos bem conhecidos contornos da relação dialógica entre o texto medieval e o seu pré-texto fundador[24]. Inversamente, negar à fonte o acesso à nomeação ou colocá-la sob o signo do inter-dito, apenas a transforma num intertexto mais poderoso e subversivo ainda que perturba constantemente a ordem poética e simbólica almejada pela obra. Na impossibilidade de percorrer a vastidão do *corpus* épico que assume, directa ou implicitamente, herdeiro da tradição rolandiana, detenhamo-nos apenas sobre alguns fragmentos do Ciclo de Guillaume d'Orange, mais precisamente sobre *Aliscans* e a *Chanson de Guillaume*[25], dois poemas centrais deste lendário ciclo que, ao porem em cena Vivien (que Carlos Magno fora chamado a secorrer no final do *Roland*), ilustram, de forma emblemática, a natureza intrinsecamente ambígua que um modelo pode vir a assumir não obstante a sua exemplaridade inquestionável. Com efeito, omnipresente na sua própria ausência, a *Chanson de Roland* adquire nestas narrativas o estatuto de uma *auctoritas* textual ambígua que, ao ameaçar fazer sucumbir a canção de gesta a uma *mimesis* mortífera, lança os poemas num interminável processo de rescrita e glosa de si mesmos que visa regenerar o discurso épico e, paradoxalmente, redimir o próprio modelo. Escusado será dizer que, a partir do momento em que a relação dinâmica com o modelo apresenta os contornos de uma relação com uma alteridade constitutiva (que implica um processo de identificação, distanciamento e constante transformação identitária[26]), esta nunca poderia

[23] Le Goff, *Pour un autre Moyen Age: temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 46-79.

[24] Recordemos o elucidativo comentário de R. Dragonetti: "Écrire, pour un auteur médiéval, n'est-ce pas avant tout se référer aux réserves d'une tradition dont les textes s'écrivent les uns dans les autres, copies de copies faisant palimpseste et la compilation sous la surface de l'écriture actuelle, par où le scripteur relit l'ancien dans le nouveau, et inversement, sans distinction historique? [...] Il arrive par exemple que tel ou tel écrivain, pour faire valoir clandestinement sa propre maîtrise, se couvre de l'*auctoritas* pour mieux la subvertir, voire la congédier, quitte à creuser, avec toute la dévotion requise, la tombe du maître vénéré" (*Le mirage des sources: l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 41).

[25] *Aliscans*, editado por Claude Régnier, Paris, Champion, CFMA, 2 vols, 1990; *La chanson de Guillaume*, editado, traduzido e anotado por François Suard, Paris, Classiques Garnier, 1999.

[26] Com efeito, na perspectiva de uma fundamentação ética do género poética (*vd.* Ana Paiva Morais, *Para uma ética do género literário: os Fabliaux*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Medieval apresentada

ser pacífica. Confrontar-se com um impasse primordial, tentar apagar ou deslocar as falhas, implica sempre a criação de novos hiatos, de novos rasgos, de novas hesitações num incessante movimento feito de avanços e recuos, afirmações e denegações, silêncios e revelações, rasuras e contradi(c)ções. Por outras palavras — e parafraseando Geoffroy de Vinsauf (na passagem da *Poetria nova* citada em epígrafe) —, no acto de escrita, é necessário que a cera que constitui a *materia* textual recebida pelo poeta derreta sob o efeito do calor que emana da mão e do *ingenium* do criador para que se transforme num objecto plástico e maneável no lugar de surgir como um molde tão fixo e constante que se torna aprisionador, tão rígido que ameaça estilhaçar-se a qualquer momento. As ainda ténues e secretas fragilidades da soberania carolíngia que despontam do *Roland* de Oxford sofrem assim uma notável *amplificatio* no ciclo dos Barões Revoltados (veja-se o emblemático *Raoul de Cambrai*) e nos poemas construídos em torno da figura de Guillaume d'Orange onde o rei Luís, filho de Carlos Magno, aparece como o protótipo do monarca fraco[27], hesitante e inseguro, sensível à lisonja e à corrupção monetária, injusto e ingrato para com os fiéis cavaleiros que o serviram e protegeram incansavelmente o seu poder. É esta soberania, toda ela marcada pela falha, que explora precisamente um dos mais antigos poemas deste Ciclo, o *Couronnement de Louis* (*circa* 1130), através da radical oposição entre a governação aparentemente exemplar de Carlos Magno e a passividade de Luís (com apenas quinze anos: v. 103)[28] que fica como que petrificado pelo discurso do pai ("ne mist avant le pié", v. 87). Esta atitude faz com que o reino sofra sucessivas tentativas de usurpação (Arneïs d'Orliens, Galafre, Acelin o Normando, lutas intestinas) conferindo aos poemas do Ciclo de Guillaume d'Orange os contornos de um vasto espaço textual[29] no qual este herói tenta incansavelmente colmatar as falhas da/na Soberania que ameaçam reiteradamente a Ordem. Herói mediador e civilizador por excelência[30], a função de Guillaume consiste em

à FCSH da UNL, Lisboa, 1998, ed. policopiada), a intertextualidade (explícita ou implícita) bem como a vinculação a um determinado modelo genológico implica tudo menos uma atitude passiva, na medida em que a relação com esse Outro dialógico (textual) conduz não a uma simples *mimesis* ou a uma relação especular em que a fonte (ou pseudo-fonte) mantém a sua transcendência e supremacia sobre a obra posterior, mas a uma constante reconstrução e desfiguração, refiguração e reconfiguração da escrita. A alteridade constituída pelo modelo é, por conseguinte, simultaneamente fonte de indentificação e de desconstrução, o que terá notáveis consequências para o devir da gesta, nomeadamente no que respeita à sua cada vez mais evidente confluência com o registo romanesco (figura central da mulher, complexificação da estrutura narrativa, introdução de elementos exógenos à tradição épica, como a presença do Outro Mundo celta num poema como a *Bataille Loquifer* por exemplo, etc).

[27] Ou demasiado forte, se tivermos em consideração as possíveis analogias históricas e ideológicas entre Luís e Filipe Augusto cuja política centralizadora e de alianças com a nova e poderosa burguesia mercantil ameaçava consideravelmente o poder da velha aristocracia feudal que via os seus privilégios e bens imobiliários serem usurpados ilicitamente por um rei tirânico e injusto.

[28] *Le couronnement de Louis. Chanson de geste du XIIe siècle*, edição crítica de Ernest Langlois, Paris, Champion, CFMA, 1984.

[29] Que integra mais de vinte poemas.

[30] Sobre esta questão, vejam-se as reflexões de D. Boutet: "*Aliscans* et la problématique du héros épique médiéval", in *Comprendre et aimer la chanson de geste (A propos d'Aliscans)*, Fontenay aux Roses, Feuillets de l'E. N. S. Fontenay-St. Cloud, 1994, pp. 47-62. A partir de uma análise semiótica do Ciclo de Guillaume d'Orange ao qual confere a dimensão de um mito, David P. Schenck ("Le mythe, la sémiotique et le cycle de Guillaume", in *VIIe Congrès International de la Société Rencesvals, op. cit.*, 1978, pp. 373-381) considera justamente a natureza civilizadora deste herói como um dos mitemas mais pregnantes da tradição textual (veja-se, por exemplo, a notável convergência dos mitologemas do herói e do santo no *Moniage Guillaume* — meados do século XII).

restabelecer a aliança entre o mundo terreno e o universo da transcendência (veja-se, por exemplo, o duelo teológico entre o herói e Corsolt: v. 879 sgs): devolvendo à soberania carolíngia o seu poder divino e sacerdotal, luta, em suma, pela restauração da plenitude do símbolo e pela coesão do mundo épico[31]. Além do mais, emerge constantemente como uma figura ex-cêntrica e paradoxal que incarna as forças telúricas e indiferenciadas da natureza ao mesmo tempo que se ergue como herói fundador; é o guardião e o regenerador da Ordem e da *proprietas* (a todos os níveis), o guerreiro exemplar, que continua, no entanto, a ser o eterno *bachelier*[32], um herói sem terras ("Bachelers estes, de terre avez mestier", como lhe diz Gaifier depois de ter reconquistado Roma: v. 1369), condenado (devido, em grande parte, à ingratidão de Luís explorada nos poemas posteriores) a uma espécie de exílio e de errância sem fim; traços que não deixam de lhe conferir uma certa autonomia benéfica (permitindo-lhe escapar ao espaço sedutor e corruptor do poder, ao espaço aglutinador e, de certo modo petrificador, do Centro), bem como uma aura de eterna juventude na qual regenera constantemente as suas forças. Através de Guillaume, a gesta parece ter compensado ou sublimado, por breves momentos, o trauma rolandiano e encontrado um modelo de identificação estável e íntegro a partir do qual sonha edificar e garantir a continuidade do discurso épico.

O corpo rasurado ou o palimpsesto épico

Contudo, na primeira parte da *Chanson de Guillaume* — geralmente designada por G^1 (até ao verso 1980) – que data de meados do século XII, bem como no início de *Aliscans* (de finais do século XII), esta força mítica de Guillaume parece desvanecer-se, esboçando-se novamente a imagem de um universo épico em decomposição, um universo marcado pela falha, o fracasso e o impasse. Curiosa e sintomaticamente, esta degradação constrói-se, em ambos os textos, em volta da(s) batalha(s) de Larchamp (ou de Aliscans) e da figura de Vivien, sobrinho de Guillaume, na qual se projecta obsessivamente a sombra de Roland, reabrindo-se assim a ferida de Roncevaux e, com ela, o drama que acompanha toda uma concepção épica da linguagem e do mundo. Sem entrarmos em demasiados pormenores, comecemos por observar, entre muitos outros sinais bastante eloquentes, a reveladora ausência de Guillaume no início de G^1. O rei pagão Desramé reduzira Larchamp a uma terra gasta. Um cavaleiro consegue escapar e vem pedir auxílio a Vivien, Tibaud de Bourges e Estourmi, sobrinho de Tibaud. Estes dois últimos estão embriagados e, num misto de *superbia* e de *invidia*, recusam pedir ajuda a Guillaume (apesar da insistência de Vivien) que, devido ao seu prestígio, ficaria com os louros da vitória (*laisses* 2-6), situação na qual ecoa claramente a discussão entre Olivier e Roland em torno do *cor*. Quando acorda,

[31] Repare-se que Guillaume é geralmente caracterizado — o que é, por si só, revelador — como o herói que nunca promete sem dar (é, pelo menos, desta forma que as *Enfances Vivien* — século XIII — o apresentam desde o início, apontando assim perfeitamente para a essência desta personagem), ou seja, como uma figura que ostenta uma perfeita adequação entre a integridade verbal e a plenitude do símbolo que se manifesta no gesto oblativo, garante da harmonia social.

[32] Sobre a situação histórica dos *bacheliers* num contexto económico e político marcado pela escassez da terra e um clima de paz que perturba a tradicional economia guerreira da qual se alimenta a nobreza, remetemos para a síntese de M.-G. Garnier-Hausfater: "Mentalités épiques et conflits de générations dans le cycle de Guillaume d'Orange", *Le Moyen Âge*, 93, 1, 1987, pp. 17-40.

no dia seguinte, e se apercebe da desproporção hiperbólica das forças em presença (da ordem de um para mil!), Tibaud, completamente atemorizado, concorda que a ajuda de Guillaume é vital. Mas é demasiado tarde, sendo agora Vivien quem recusa esta solução (*laisses* 9-11)[33]. Apesar de Girard e outros valorosos cavaleiros se juntarem a Vivien, na ausência de Guillaume, verdadeiro signo referencial cuja simples evocação do nome permite fazer renascer o ímpeto guerreiro (*laisses* 37 e 46), a primeira batalha de Larchamp salda-se pela horrífica e sangrenta visão da derrota dos Cristãos. À semelhança do que acontecia em alguns momentos dramáticos de *Raoul de Cambrai*, o poema ameaça agora esvair-se numa escrita hemorrágica[34] que se compraz na descrição das feridas deixadas abertas nos heróis e na própria narrativa épica (*laisses* 40-44). Vivien e Girard ficam praticamente sozinhos no campo de batalha, cercados por uma multidão de infiéis. Perante este espectáculo de fim do mundo, a fé do herói vacila ("Il nus ad tut oblié", v. 574). Decide então enviar, através do seu fiel companheiro, uma mensagem a Guillaume (que se encontra em Barcelona[35]), mensagem que não se revela apenas como um desesperado pedido de ajuda, mas como uma autêntica poética da anamnese que funciona, ao mesmo tempo, como signo de reconhecimento e singular comemoração nostálgica dos gloriosos tempos da gesta de Guillaume e das suas próprias origens[36]. Visão globalizante de um passado vivencial e textual que prenuncia simultaneamente a morte iminente do herói e da própria poesia épica. Esta degradação é aliás bem visível no percurso de Girard, verdadeira travessia do deserto marcada pelo silêncio, a morte do cavalo, a fome e sede, um calor insuportável e um cansaço físico e existencial que o levam a despir as suas armas que semeia pelo espaço, símbolo da dispersão da Cristandade e da própria identidade da gesta (*laisses* 59-63). A morte de Vivien é descrita em termos similares: depois de perder o seu cavalo, é obrigado a deixar cair o último bastião (ou emblema) visível da identidade, o estandarte (*laisses* 64-65). As inúmeras feridas que recebe, transformam o seu corpo num objecto poroso (*laisses* 65-71) que se esvai progressivamente da sua interioridade (sangue, água, órgãos). Na sua oração e *mea culpa*, e numa altura em que os seus olhos "li sunt trublez" (v. 867), apenas pensa obsessivamente em rever uma última vez Guillaume (v. 895). Mas até este desejo lhe é negado: morre e o corpo, dilacerado pelos Sarracenos ("Tut le detrenchent contreval al graver", v. 925), é escondido para não ser encontrado pelos Cristãos (vv. 926-928). Decerto, esta morte solitária e aparentemente inglória, pode assumir os contornos do martírio. Todavia, colocada sob o signo da dispersão e de um total apagamento do corpo, ou seja, dos signos a partir dos quais se poderia ler/escrever a gesta exemplar do herói, a morte de Vivien (sem

[33] Em *Aliscans*, que se inaugura *in media res* com o espectáculo de uma sangrenta batalha da qual Guillaume continua dramaticamente ausente, é o par Bertrand (que recusa pedir ajuda)/Vivien que reincarna o dilema que se colocara a Roland em Roncevaux (vejam-se as *laisses* 6-9). Sobre a técnica narrativa de *Aliscans* que se apresenta efectivamente como uma tentativa (quase desesperada) de rescrever a *Chanson de Guillaume*, remetemos para os comentários de D. Boutet ("*Aliscans*; une expérience esthétique", in *Mourir aux Aliscans*. Aliscans *et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Champion, col. Unichamp, 1993, pp. 31-41).

[34] Veja-se o interessante artigo de A. Leupin, "*Raoul de Cambrai*: la bâtardise de l'écriture", *Romanic Review*, 79, 1988, pp. 89-104.

[35] Ou em Orange na versão apresentada por *Aliscans*.

[36] "Si li remenbre del champ de Saraguce / quant il se combati al paen Alderufe [...]./ Et li remenbre de Limenes la cité [...]./ Se lui remenbre del chanp Turlen le rei [...]./ Se lui remenbre de la bataille grant,/ Desuz Orange, de Tedbalt l'esturman./ En la bataille u venquirent Franc [...]./ Si li remenbre de la grant nurreture,/ Plus de quinze anz qu'ele [Guiburc] ad vers mei eüe" (vv. 636, 651, 656, 667-669, 684-685).

confissão, note-se) invalida qualquer identificação/comemoração em torno de um sacrifício fundador, não tendo, neste sentido, nada em comum com a minuciosa encenação do ritual fúnebre de Roland. Vivien coloca assim a gesta perante o impasse total de uma impossível redenção. Apesar de também insistir sobre as feridas abertas de Vivien e sobre o espectáculo da devastação do universo cristão durante a batalha (*laisses* 1-4), *Aliscans* representa já um claro esforço para rescrever a morte do herói de acordo com o modelo rolandiano, conferindo-lhe um claro sentido sacrificial e regenerador: Guillaume ainda encontra o herói vivo, o rosto virado, como Roland, para Oriente. Cumpre-se assim o desejo que lhe fora negado em G^1. Mais ainda: antes de morrer, tem ainda tempo de se confessar e de comungar. Guillaume, não obstante algumas dificuldades, conseguirá levar o seu corpo para Orange (*laisses* 22-29). A segunda parte da *Chanson de Guillaume* (G^2) inaugura-se também com a transfiguração poética e simbólica da morte de Vivien cujo corpo sereno (e já não fragmentado e disperso) é encontrado num verdadeiro *locus amoenus* apaziguador (*laisse* 131). Sem entrarmos nos meandros de todas as variantes que constituem a tradição textual acerca da morte desta personagem, repare-se apenas que na *Chevalerie Vivien* (escrita provavelmente como *incipit* ao início *in media res* de *Aliscans*), o espectro do modelo rolandiano torna-se ainda mais evidente: reencontramos, com efeito, os motivos da cegueira e do não-reconhecimento que estão na origem da agressão de Olivier a Roland (transferida aqui para Vivien que ataca o seu companheiro Gautier no auge da batalha: *laisse* 37). Além do mais, num momento crucial do texto marcado por uma total indefinição dos signos identitários, as tropas de Guillaume são confundidas com as do Infiel. Para chamar os reforços, Vivien "a .III. foiz soné son cor" (v. 1483): rompe assim a "maistre vaine" (vv. 1481-85), faltando apenas a morte (que surge em *Aliscans* e na *Chanson de Guillaume*) para que se cumpra inteiramente o destino e o texto rolandianos.

Em todas estas versões, a salvação deveria acontecer com a tão desejada vinda de Guillaume. Mas este acaba por regressar a Barcelona (ou a Orange, consoante as versões) depois de ter perdido quase todos os seus homens. Esta sequência (*laisses* 46-49 de *Aliscans*, e 96-98 de G^1), não podia ser mais ilustrativa da degradação da *personna* de Guillaume[37], o paradigma da canção de gesta tradicional ao qual a escrita épica já não se pode identificar, a partir do qual a gesta já não pode renascer[38]. A segunda batalha de Larchamp encerra-se assim com um impasse análogo ao da primeira, como se a marca fatal deixada no texto pelo espectro de Roncevaux tornasse inviável qualquer rescrita a partir de uma falha primordial. A repetição quase obsessiva das fórmulas temporais que escandem G^1 ("Lundi al vespres" — trinta e uma ocorrências; "Joesdi al vespres" — sete ocorrências[39]), acom-

[37] Em *Aliscans*, esta degradação humilhante é menos sensível, sendo parcialmente compensada pela astúcia e o engenho do herói (disfarçado, embora imperfeitamente, de pagão), e pelas suas proezas guerreiras às portas de Orange (*laisses* 40-42 e 49).

[38] "'Or estes femme a un malveis fuieur,/ Un cuart cunte, un malveis tresturnur,/ Qui de bataille n'ameine home un seul./ Des ore serrez vus vostre keu e vostre pestur,/ Ne serras mie a la fere barnur,/ Ne ja ne verras Vivien mun nevou./ Qui k'en peise, remis est ma baldur;/ Ja mais en tere n'averai mortel honur!'" (vv. 1307-14).

[39] Sobre as ocorrências e as funções atribuíveis a estas fórmulas, vejam-se os comentários de François Suard na sua introdução à edição que utilizamos do texto (pp. 30-34). Sobre a dimensão simultaneamente dinâmica e obsessiva do tempo em *Aliscans* (em torno de um passado traumático fundador: a morte de Vivien que representa a de Roland), remetemos para as reflexões que este mesmo medievista desenvolveu em "Le temps épique dans *Aliscans*", in *Mourir aux Aliscans...*, *op. cit.*, pp. 137-161.

-panhando a penosa paixão dos heróis, reforça, simbólica e narrativamente, a natureza inexorável deste fracasso que se comemora de forma quase ritualística ou litúrgica. A impotência de Guillaume nas primeiras partes de *Aliscans* e da *Chanson de Guillaume* é assim também, e antes de mais talvez, a impotência da visão do mundo e do imaginário veiculados por uma escrita épica fundadora.

O poema tenta então desenvolver mais um esforço, tenta encontrar uma nova estratégia poética para sair do impasse e reconstruir este universo em desagregação. Todos os sonhos e esperanças projectam-se agora, em G^1, na personagem de Guiot, irmão de Vivien, que incarna o motivo do *puer senex* (tem apenas quinze anos — a mesma idade com que Luís recebera o poder de Carlos Magno no *Couronnement* —, mas demonstra uma enorme sabedoria, conseguindo convencer Guillaume de que será um herdeiro digno das suas terras, e conseguindo também, através da sua argúcia verbal, convencer Guibourc a deixá-lo partir para o campo de batalha: *laisses* 103-109). No discurso que dirige às suas tropas antes do início da terceira batalha de Larchamp, Guillaume parece ter reencontrado a sua confiança e toda a sua pujança bélica (*laisses* 110-112). Este regeneração advém-lhe da presença de Guiot. Ora, como o texto o denuncia claramente no auge dos combates, esta personagem não é senão a imagem de Vivien ressuscitado, e, através dele, a imagem de um novo Roland, agora sem mácula:

> Dist li uns a l'altre: "Ço est fuildre que cheit;
> Revescuz est Vivien le guerreier" (vv. 1853-54).

Nesta alienação identitária, inscreve-se, como seria de esperar, a ambiguidade inerente ao desfecho deste terceiro confronto: a queda do rei sarraceno Desramé coloca-se sob o duplo signo da castração. Castração física e simbólica através do golpe de Guillaume que corta a perna ao pagão[40]; castração interpretada como sexual através do acto desmesurado (e pouco digno dos códigos cavaleirescos) de Guiot que mata impiedosamente o guerreiro ferido, alegando cortar assim o mal pela raiz e impedir a proliferação de uma linhagem ameaçadora e maldita[41]. *Aliscans* apresenta, de resto, uma variante particularmente interessante deste episódio: depois de um longo duelo verbal em que Guillaume e o pagão Aarofles esgrimem argumentos teológicos (*laisse* 37) e económicos para chegarem a uma (im)possível conciliação, o herói desfere um golpe de espada que, no entanto, falha

[40] Sobre *Aliscans* como uma gesta da dissonância, da dúvida, da falha claramente assumida a nível textual (sinal de uma crise da "consciência homogénea", segundo a expressão de Mario Mancini [*Società feudale e ideologia nel "Charroi de Nîmes"*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1972, p. 53]), vejam-se também as considerações de Jean-Claude Vallecalle ("Aspects du héros dans *Aliscans*", in *Mourir aux Aliscans*, *op. cit.*, p. 177).

[41] "Ço respunt Guiot: 'Unc mais n'oït tel!/ S'il n'aveit pez dunt il peüst alet,/ Il aveit oilz dunt il poeit veer,/ *Si aveit coilz pur enfanz engendrer*'" (vv. 1968-71). Com efeito, uma das características mais perturbadoras do Infiel, é a sua multiplicidade hostil, espécie de signo proliferante e incontrolável do qual nasce uma genealogia maléfica que se regenera ao infinito, conferindo ao combate escatológico que estrutura o imaginário épico o sentido de um luta interminável. Desramé e a sua múltipla descendência encarna paradigmaticamente este imaginário. Não é por acaso que Rainouart aparece justamente, em G^2 e na segunda parte de *Aliscans*, como o último ramo masculino desta linhagem agora desmembrada (ou seja, *des-ramé*, como o observa subtilmente J.-P. Martin ["D'où viennent les Sarrasins? A propos de l'imaginaire épique d'*Aliscans*", in *Mourir aux Aliscans*..., *op. cit.*, p. 131]) do Mal.

redondamente o alvo. Guillaume revolta-se então contra a sua arma, Joyeuse, que lhe fora oferecida precisamente por Carlos Magno:

> "Par Deu, Joieuse, droit ot qui te blasma;
> Quant Charlemaine a Es [Aix] vos me dona,
> Voiant François, mout forment vos loa,
> Qu'il n'ot si bone el mont fors Durendal.
> Maldahé ait jamés te prisera
> Ne tendra chiere nul jor que il vivra!"
> Par pou a tere li quens ne la gita.
> Dist li paiens: "Mauvesement vos va;
> Vostre proesce hui cest jor vos faudra.
> Qui fist t'espee? *Mauvés hom la forja*" (vv. 1577-86).

É impossível não vermos nesta espada mal forjada uma metáfora da falha inscrita no coração da herança carolíngia, em termos ideológicos (a espada como suporte e veículo simbólicos do *logos*) como textuais (a ineficácia do modelo rolandiano). Guillaume atira então a espada ao acaso contra Aarofle, acabando por lhe cortar a perna: na impossibilidade de controlar a produção épica do sentido, não deixa de ser interessante vermos o herói lançar os significantes ao acaso, criando uma espécie de sentido autónomo, independente da intenção do seu autor. Esta leitura evidencia a ambiguidade inerente à herança textual e ideológica deixada pela *Chanson de Roland*, mostrando ao mesmo tempo a distanciação (irónica, céptica) assumida pelo Ciclo de Guillaume d'Orange em relação a esta tradição fundadora. Estamos agora, decerto, perante uma vitória dos Cristãos. Mas esta vitória que se termina, elíptica e friamente, num simples "Lores fu mecresdi./ Or out vencu sa bataille Willame" (vv. 1979-80), nada tem de apoteótico ou de definitivo. Trata-se, em suma, não de uma rescrita regeneradora da gesta, mas apenas de uma deslocação (metafórica e eufemizada) do impasse e da falha que afectam o universo épico. Os diversos pares (Guillaume/Vivien, *G*uillaume/*G*irard, *G*uillaume/*G*uiot), através dos quais o herói constrói geralmente sucessivas projecções positivas da sua identidade, foram incapazes de produzir ou conferir um novo sentido e destino à canção de gesta. Volta a surgir a problemática memória da duplicidade estilhaçada Olivier/Roland. O jogo de espelhos nominais esboçado pelo desdobramento da letra *g* sugere, além do mais, estarmos perante uma espécie de endogamia poética em que o Mesmo engendra o Mesmo a partir do Mesmo, abolindo-se a Diferença e a Alteridade, únicas susceptíveis de criar um novo sentido libertador. Repare-se finalmente que nem mesmo a reintepretação (num sentido crístico e sacrificial) da morte de Vivien (início de G^2: *laisses* 131-132; *Aliscans*: *laisses* 22-29) ou a rescrita da chegada de Guillaume a Orange (defendida pelas mulheres comandadas por Guibourc) sob o signo de um ambíguo Pentecostes verbal e identitário (G^2, *laisses* 137-149; *Aliscans*, *laisses* 42-49)[42] que inflecte uma narrativa donde começam a emergir elementos exógenos

[42] Em G^2, depois de ter morto o pagão Alderufe que o acusara de bastardia (insinuando não se parecer com a gesta de Aymeri de Narbona), Guillaume disfarça-se de pagão para chegar a Orange (*laisse* 137). Disfarce que não é apenas físico mas linguístico também, já que o herói começa a falar várias línguas (característica de Orable na *Prise d'Orange*). Contudo se este domínio dos signos e da sua plasticidade mostram o engenho de Guillaume, pondo em evidência uma identidade rica e plural que já não se limita ao tradicional *furor* guerreiro, o episódio não deixa de se integrar num contexto babélico marcado pela desconstrução da sua *persona* por Guibourc às portas da cidade.

ao registo épico tradicional (papel do feminino, disfarce, provas iniciáticas), conseguem superar o vazio que se apoderou da gesta e o impasse perante o qual doravante se confronta. Impasse simbolizado na perfeição pelo cerco da cidade de Orange onde Guillaume reconstruíra e enraizara a sua identidade (*Aliscans*, laisse 50 sgs; G^2, *laisse* 143 sgs), deixando de ser o eterno *bachelier* do frágil e ingrato rei Luís (*Couronnement*, *Charroi de Nîmes*, *Prise d'Orange*). O sentimento de derrota é mais acentuado em G^2 do que em *Aliscans*: no primeiro texto (*laisses* 145-148), desesperado por ter perdido todos os seus companheiros, o herói pensa em exilar-se ou em refugiar-se num convento (pré-texto no qual germina o futuro *Moniage Guillaume*). Orange não é mais a cidade exuberante e festiva de outrora (apesar da pseudo-vitória de Guillaume); os rituais simbólicos e sociais (ligados nomeadamente à refeição) deixaram de fazer sentido. Numa sala agora praticamente vazia, o herói interroga os objectos que o rodeiam, objectos que, num silêncio letal, apenas lhe reenviam o eco da sua própria voz, ampliando cada vez mais o vazio metafísico e existencial de Guillaume. Paradoxal e ironicamente, a solução passa agora por pedir ajuda ao rei Luís. Já em *Aliscans*, vemos o herói deixar Orange (entregue novamente a Guibourc) sob o signo da abstinência e da ascese (que é também uma forma de evitar sucumbir às tentações do universo urbano que vai encontrar – *laisse* 55). Disfarçado de pagão, o corpo e as vestes rasgados por sucessivos confrontos, Guillaume assume os traços do cavaleiro errante, sendo confundido pelo castelão de Orléans com um ladrão ou com um espia (*laisse* 56), mas continuando todavia a fazer prova de *humilitas* e paciência perante a arrogância provocadora dos habitantes da cidade (*laisses* 58-62) que fingem não o reconhecer, à excepção do "franc borjois" Guimar (*laisse* 65)[43] que, ao oferecer-lhe gratuitamente a hospitalidade, reintegra parcialmente o herói na sociedade e num sistema oblativo e simbólico totalmente minado pelo interesse. A humilhação (com um claro valor iniciático e quase expiatório) de Guillaume culmina em Laon onde se encontrará com o rei que, num primeiro impulso, permanece num silêncio culpado, recusando recebê-lo[44]. Ignorado e agredido na sua essência, o herói não podia senão reagir com violência: face à passividade cúmplice e cobarde dos Franceses ("onc mot n'i ot sonez", v. 2842) e à indiferença e insensibilidade do soberano e mesmo dos seus familiares[45], o herói lança duras farpas às rainha (que acusa de *fornicatio* e de adultério) e ao rei (*Aliscans*: 68-69; G^2: 158) ao qual arranca a coroa — que ele mesmo lhe colocara no *Couronnement* — e ao qual está prestes a tirar a vida, não fosse a intervenção

[43] Trata-se de uma figura relacionada com o universo económico e mercantil e já não com o universo nobiliárquico e guerreiro dos *vavasseurs* do romance arturiano, o que não deixa de ser revelador da (nova) visão do mundo encenada pela canção de gesta pós-rolandiana.

[44] A atitude injusta e cruel do soberano (que se ampliou consideravelmente em relação a G^2, ao *Charroi* e à *Prise*, como se a sua vivência na atmosfera urbana tivesse totalmente corrompido os valores transmitidos inicialmente por Carlos Magno) dá novamente origem a uma notável reflexão sobre a decadência da civilização e dos valores feudais agora dominados pelo parecer, pela sedução exercida pelos significantes monetários e verbais (a lisonja), pelo simulacro e pela ingratidão generalizada: "Cil li quens ot les garnemenz donez,/ Les piax de martre, les hermins engolez,/ Et les haubers et les elmes gemez,/ Et les espees et les escuz boclez,/ L'or et l'argent, les deniers moneez,/ Les palefroiz, les destriers sejornez./ Quant il le virent qu'il iert si deramez,/ Onques n'i fu baisiez ne acoler;/ Mauvesement fu li quens salüez,/ Mes par contraire fu assez apelez,/ Et d'uns et d'autres escharniz et gabez;/ Soventes foiz fu li quens ramponez;/ *Ausi com d'ome qui cheit en povretez,/ Jamés n'i ert ne cheriz ne amez*" (vv. 2807-22).

[45] Em G^2 é a rainha — irmã do herói — quem, curiosamente, proíbe Luís de ajudar Guillaume e que desfere, revelando um certo narcisismo ferido, acusações veementes contra Guibourc: *laisse* 157.

mediadora e conciliadora de Aaliz (filha de Luís e Blancheflor: *Aliscans*, 69-70)[46]. A voz dissonante de Guillaume, que rompe com a atmosfera palaciana dominada pelo fausto e o canto harmonioso dos jograis, leva ao seu auge o impasse que os textos tinham vindo a encenar: ao introduzirem, por um lado, profundas fissuras no interior da própria nobreza e dentro de uma mesma linhagem (como acontece no final de *Raoul de Cambrai*) e ao exibirem, por outro lado, a imagem dramática de uma Cristandade (com os seus valores fundadores e fundamentais) prestes a desaparecer (não só por causa dos pagãos, mas também por causa dos vícios que corromperam o exercício da soberania), as sucessivas derrotas (e a pseudo-vitória) de Larchamp (ou Aliscans) representam não só o potencial fim de uma cultura e civilização que vive sob o império dos simulacros do sentido e do poder, como apontam também para o impossível devir da gesta. Tudo se passa como se a degradação de Guillaume, que perdeu a sua função simbólica e mediadora, conduzisse ao desabar da própria ordem cósmica medieval[47], uma ordem que será paradoxalmente restaurada por figuras radicalmente diferentes e alheias ao universo da epopeia tradicional, Orable/Guibourc e Rainouart, seu irmão, ou seja, por figuras da Alteridade (a princesa sarracena e o ameaçador gigante relacionado com o universo ctónico e transformador da terceira função dumeziliana) que vêm finalmente introduzir no imaginário épico uma Diferença vital para a revitalização e o devir da gesta carolíngea.

[46] É interessante reparar no papel central das figuras femininas em *Aliscans*: é o caso de Guibourc e de Aaliz (representante de uma futura geração que poderá devolver à gesta os seus verdadeiros valores), mas também da própria mãe de Guillaume que, face à impotência dos homens da sua linhagem, põe à disposição do filho os seus haveres para poder contratar soldados, chegando mesmo a oferecer-se para lutar a seu lado (*laisse* 68). Neste sentido, este poema apresenta-se efectivamente como um texto charneira quanto à viragem poética e ideológica que a canção de gesta sofre a partir de meados do século XII.

[47] Sobre esta questão, vejam-se os comentários de D. Boutet ("*Aliscans* et la problématique du héros épique médiéval", *op. cit.*, pp. 49-51). A ironia e o sarcasmo como vectores da desconstrução do herói épico transparecem em muitos outros poemas do Ciclo de Guillaume d'Orange, nomeadamente no emblemático texto da *Prise d'Orange* no qual assistimos ao duplo fracasso desta personagem enquanto suporte e veículo do discurso épico bem como do discurso cortês no qual se aventura para, à falta de uma solução mais adequada, tentar conquistar Orable e conseguir fugir da cidade (*vd.* M. Grunmann-Gaudet, "From Epic to Romance: The Paralysis of the Hero in the *Prise d'Orange*", *Olifant*, 7, 1, 1979, pp. 22-38; Cl. Lachet, *La prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, Genève/Paris, Slatkine, 1986). Resta ainda saber se — um pouco à semelhança do que acontece com Gauvain ao longo dos poemas de Chrétien de Troyes num processo que culmina com a desagregação total da imagem deste emblema da cavalaria na segunda parte do *Conte du Graal* e em alguns textos arturianos posteriores — terá sido verdadeiramente este herói quem sofreu uma degradação ou se, pelo contrário, foi antes o mundo que o rodeia que mudou em profundidade, sendo doravante o discurso e os gestos de Guillaume (demasiado rígidos, inflexíveis e estáticos) inadequados e inoperantes para transformar a nova, mais complexa e contrastada realidade do mundo medieval.

O MODELO DISCURSIVO HAGIOGRÁFICO

CRISTINA SOBRAL
Universidade de Lisboa

Os estudos hagiológicos têm mantido em aberto, ao longo das últimas décadas, uma discussão sobre a especificidade da hagiografia enquanto género literário ou género histórico e sobre a sua validade documental. O frequente recurso dos críticos à classificação de certos textos como híbridos (hagiográficos e historiográficos, crónicas hagiográficas) mostra que a tentativa de acantonar a hagiografia num lugar exclusivo não produziu instrumentos úteis para a compreensão dos textos medievais. Porque nasceu como uma disciplina da História, a hagiologia[1], enquanto campo de estudos, gastou boa parte da sua reflexão tentando descrever o seu objecto (*corpus* narrativo cujos textos têm em comum o facto de se referirem a santos) naquilo que o distingue da historiografia.

Colocado o problema pelos bolandistas, que não dissociavam o texto hagiográfico da finalidade cultual, encarada como requisito para a sua classificação, e que o colocavam no mesmo plano epistemológico de outros documentos não narrativos[2], agudizou-se pela constatação de que os textos originais, fontes fidedignas, históricas, que legitimassem cultos instituídos eram poucos. A maior parte da produção hagiográfica era constituída por textos cujo discurso tinha sido objecto de uma formalização (panegírica, épica, romanesca[3]), que dificultava a sua historicidade. Constituintes dessa formalização eram a presença abundante do maravilhoso, a repetição de elementos narrativos estereotipados, a representação de um tempo não cronológico com a diluição dos contornos temporais da acção. Foi considerada um empobrecimento do texto, obra de autores mal-intencionados, ingénuos ou simplesmente sujeitos à fragilidade do erro humano, que faziam concessões inaceitáveis ao gosto popular, religiosamente imaturo[4], ou vista como resultado do cumprimento de regras de um género literário distinto da historiografia[5].

---

[1] Uso com significados distintos os termos hagiografia (*corpus* de textos relativos aos santos) e hagiologia (campo de estudo que toma como objecto o *corpus* hagiográfico). Sobre a história dos dois termos e seu uso ao longo dos tempos, bem como a moderna (embora não generalizada) tendência para a especialização de uso v. Guy Philippart, "L'édition médiévale des légendiers latins dans le cadre d'une hagiographie génerale", *Hagiography and Medieval Literature. A Symposium*, edited by Hans Bekker-Nielsen, Peter Foote, Jorgen Hojgaard Jorgensen, Tore Nyberg, Odense, Odense University Press, 1981, pp. 127-165; *idem*, "Hagiographes et hagiographie, hagiologues et hagiologie: des mots et des concepts", *Hagiographica*, 1 (1994), pp.1-16.

[2] Hippolyte Delehaye, *Les Légendes Hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1926, p. 2.

[3] Hippolyte Delehaye, *Les Passions des Martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1926.

[4] Esta é a posição de Delehaye, (*Les Legendes*, p. 16 e segs.) mas ainda a de B.de Gaiffier ("Hagiographie et historiographie. Quelques aspects du problème", *Recueil d'Hagiographie*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1977, pp. 164-165), apesar de outras posições serem já então assumidas (veja-se a discussão da citada comunicação de De Gaiffier).

[5] Veja-se J. Leclercq ("ne s'agit-il pas plutôt d'un genre littéraire, dont il faut connaître et comprendre les lois?", *Initiation aux auteurs monastiques, l'amour des lettres et le désir de Dieu*, 2ᵉ édition corrigée, Paris, Cerf, 1963, p. 159) e M.de Certeau ("Il est impossible aussi de ne l'envisager qu'en fonction de l'«authenticité» ou de la «valeur historique» : se serait soumettre un genre littéraire à la loi d'un autre – l'historiographie – et démanteler un type propre de discours pour n'en retenir que ce qu'il n'est pas", "Hagiographie", *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Enc.Univers., France, 1980, p. 207 .

No elenco de traços distintivos que têm sido apontados podemos ver: a) os extra--textuais: a intencionalidade (promover a imitação, catequizar, edificar) e a funcionalidade do texto hagiográfico (promover ou apoiar o culto). b) os textuais: o discurso panegírico com enumeração de virtudes, o maravilhoso, a intertextualidade bíblica e litúrgica e a atemporalidade da narrativa. Em contrapartida, a historiografia teria uma finalidade informativa, dependeria da exactidão cronológica, apresentando uma marcada temporalidade e falta dos restantes traços presentes na hagiografia.

Apesar desta distinção conceptual, os autores familiarizados com um vasto *corpus* historiográfico admitem que quase todos os traços definidores da hagiografia (mesmo o carácter edificante e pedagógico e a intertextualidade bíblica e litúrgica) são partilhados pela historiografia e que, na prática, a distinção rigorosa não é fácil[6].

De facto, tentativas de aplicar a casos concretos as distinções estabelecidas encontram frequentemente obstáculos tão evidentes que o recurso às categorias híbridas já mencionadas se torna a solução possível para a classificação dos textos. É o caso do trabalho de Sot sobre as *Gesta Episcoporum* e o de Boutet sobre as vidas de Luís de França e de Tomás Beckett[7]. Em Portugal o problema põe-se para a chamada hagiografia de Santa Cruz[8] e para as narrativas sobre Isabel de Aragão, Infante D. Fernando e Infanta S. Joana[9]. Incluem--se ainda neste grupo algumas obras de historiografia eclesiástica cuja natureza hagiográfica e simultânea referencialidade histórica tem sido assinalada: a *Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus de Aveiro* e o *Novo Memorial do Estado Apostólico* de Paulo de Portalegre[10].

---

[6] "En principe, hagiographie et histoire sont deux genres distintcs", "La limite n´était décidément pas nette entre hagiographie et histoire. D'ailleurs, en 1338, à la bibliothèque de la Sorbonne, les oeuvres hagiographiques comme la *Legende dorée* de Jacques de Voragine étaient groupées dans une section de 'Chroniques'... Tout le Moyen Age admettait ainsi les rapports privilégiés que la religion avait tissés entre l'hagiographie et l'histoire" (Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, pp. 53, 55). Também Leclerq distingue os géneros mas depois de ter começado por dizer que a hagiografia é uma forma da historiografia monástica, a qual se divide em história geral e vidas dos santos, apresentando características comuns como a finalidade edificante do discurso, a apresentação de uma certa interpretação dos factos que os inscreva no plano geral da salvação e os empréstimos bíblicos, patrísticos e litúrgicos (Leclercq, *Initiation aux auteurs monastiques*, pp. 150-154).

[7] M. Sot, "Arguments hagiographiques et historiographiques dans les «Gesta Episcoporum», *Hagiographie, Cultures et Sociétés, IVe-XIIe siècles*. Actes du Colloque de Nanterre 1979, éditées par Pierre Riché et Evelyn Patlagean, Paris, 1981, pp. 95-104 ; D. Boutet, "Hagiographie et historiographie: La *Vie de Saint Thomas Becket* de Guernes de Pont-Sainte-Maxence et la *Vie de Saint Louis* de Joinville", *Le Moyen Age*, tome CVI (2000), pp. 277-293.

[8] *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra. Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Martinho de Soure*, edição crítica de textos latinos, tradução, estudo introdutório e notas de comentário por Aires A.Nascimento, Lisboa, Colibri, 1998; Aires A. Nascimento, "La biographie latine au XII.ème siècle au Portugal" *Scripturus Vitam*, Mattes Verlag Heidelberg, 2002, pp. 79-88.

[9] *Vida e Milagres de Dona Isabel, rainha de Portugal*, texto do século XIV, restituído á sua presumível forma primitiva e acompanhado de notas explicativas por J.J. Nunes, sep. do Boletim da Classe de Letras da Academia das Sciências de Lisboa, vol. XIII, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921; João Álvares, *Obras*. vol.I: *Trautado da vida e feitos do muito vertuoso senhor Infante D. Fernando*, edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Calado, Coimbra, Universidade – Acta Universitatis Conimbricensis, 1960; *Crónica da fundação do Mosteiro de Jesus de Aveiro e Memorial da infanta Santa Joana*, edição e estudo por Rocha Madahil, Aveiro, Oficinas Gráficas de Coimbra, 1939.

[10] Para a primeira, v. M.Lourdes Rosa, "A Santidade no Portugal Medieval: narrativas e trajectos de vida", *Lusitania Sacra*, 2ª série, 13-14 (2000-2001), pp. 442-443; Domingos Maurício Gomes dos Santos, *O Mosteiro*

Entre as contribuições mais produtivas para a discussão contam-se as de Marc Van Uytfanghe e de Thomas Heffernan. O primeiro propõe a substituição do conceito de género pelo conceito de discurso[11]. A proposta permite resolver o problema da sobreposição com outros géneros[12] e deixar de perspectivar o texto segundo a sua "obediência", recompensada ou castigada através de uma certa classificação (hagiografia pura ou hagiografia híbrida), e passar a encarar qualquer texto como objecto potencial de um certo tipo de discurso cujo grau de incidência é variável e que pode igualmente ser atravessado por outros tipos de discurso (historiográfico, jurídico, etc.). Assim, não será a atenção dada a factos da História política, nem a presença de marcos cronológicos objectivos, nem tão pouco a interpolação de documentos jurídicos que obviará à formalização hagiográfica do discurso que os integra. Será hagiográfico o texto que, independentemente de apresentar estas características, apresente também aquelas que definem o discurso hagiográfico. O problema centra-se, portanto, na definição de traços caracteristicamente hagiográficos. Aqui, a proposta de M.Van Utfanghe peca por apresentar traços definidores que conservam a dependência do contexto extra-textual.

Já Heffernan põe a tónica na organização discursiva do texto, ou seja na sua componente retórica, chamando a atenção para o facto de a narrativa hagiográfica ser uma demonstração de uma verdade (a santidade da personagem) e refutando, definitivamente, o positivismo da concepção de verdade que suportara todo o trabalho dos bolandistas. Afirma que a narrativa hagiográfica é histórica por ser um emblema da consciência colectiva num dado lugar e num dado tempo e por ter modelado o posterior entendimento do santo. Aponta a partilha pela hagiografia e pela historiografia medievais dos traços considerados específicos da hagiografia: a subjectividade, a exemplaridade, o uso da retórica, etc. Inscreve definitivamente a hagiografia no mesmo campo epistemológico da historiografia ao rejeitar a classificação tradicional e ao substituí-la por biografia sagrada, considerada género histórico que toma como objecto não a história civil mas a história sagrada, eclesiástica, com todas as consequências que isso tem, incluindo o facto de o santo ser objecto de um culto[13].

Se a adopção de uma nova etiqueta — biografia sagrada em vez de hagiografia — poderá servir para facilitar uma leitura do *corpus* menos isolada, a verdade é que, estabelecida ao princípio a permeabilidade entre historiografia e hagiografia e entendida esta como um dos diversos modelos discursivos que, na Idade Média, formalizaram a percepção da realidade e se tornaram lugar de fixação da memória, de construção simbólica do passado,

---

de Jesus de Aveiro, vol.I/1, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola, 1963, pp. 3-32; para o segundo, v. Cristina Sobral, "Decifrando o Memorial de Paulo de Portalegre", *Da Decifração em Textos Medievais*. Actas do IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa, Edições Colibri, pp. 163-178.

[11] O conceito é primeiro proposto por M. de Certeau mas reelaborado em Marc Van Uytfanghe, "L'hagiographie: un «genre» chrétien ou antique tardif?", *Analecta Bollandiana*, 111 (1993), p. 148.

[12] Como nota Van Uytfanghe, a escrita hagiográfica acomoda-se em vários géneros, de contornos por vezes fluidos, como a vida, a paixão, o panegírico, o romance, a novela, a recolha de milagres, a crónica, etc. ("L'hagiographie", pp. 146-147).

[13] Felice Lifshitz assume posição semelhante num artigo polémico ("Beyond positivism and genre: "hagiographical" texts as historical narrative", *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, vol.25 (1994), pp. 95-113) em que, depois de historiar a discussão em torno desta matéria, recusa a distinção hagiografia/historiografia, inexistente na Idade Média, aponta a ineficácia de todas as tentativas feitas para delimitar rigorosamente o género hagiográfico e para o reconhecer com êxito em textos concretos e conclui que a hagiografia é uma biografia histórica caracterizada pela especificidade da personagem tratada (o santo).

de edificação e de exemplaridade épica, a leitura de textos sobre santos será mais esclarecida se feita em conjunto com a leitura de outros textos que tomam o mesmo objecto. Há, de facto, elementos comuns aos textos sobre santos. Neles o discurso organiza-se para demonstrar a santidade de uma personagem individual ou colectiva e a santidade manifesta-se como o cumprimento exemplar e sancionado por Deus de um modelo de comportamento. Este forma-se e inova-se inscrito numa determinada tradição que é, ao mesmo tempo, factual e literária. O devir histórico e a modificação das condições culturais formam e alteram modelos de comportamento cujo cumprimento os textos demonstram (os textos imitam a realidade) mas a tradição literária enquanto tal também determina e condiciona o devir histórico: os santos imitam os santos dos textos que conhecem, ou seja a realidade imita os textos[14]. A circularidade deste processo de interacção aconselha o estudo de narrativas sobre santos em privilegiada correlação com os seus congéneres. A designação comum é, portanto, útil, tomada mais como adjectivo — discurso hagiográfico — do que como substantivo — hagiografia —, de forma a ser, não um conjunto de balizas restritivas, mas uma lente potenciadora de sentidos.

Considerar este modelo discursivo passa por aceitar a autonomia do texto relativamente à funcionalidade cultual. A função prevista por um determinado texto pode determinar o seu conteúdo mas não impede a sua re-utilização em contextos diferentes do previsto nem a sua re-funcionalização mediante alterações textuais levadas a cabo em versões posteriores do mesmo texto. O contexto de leitura do *Flos Sanctorum* de 1513 não é cultual mas alguns dos seus textos conservam elementos que são sinal evidente de que a narrativa foi escrita para servir de propaganda a um determinado local de culto[15]. São também numerosos os casos conhecidos de santos ficcionais, de existência puramente literária, cuja difusão e popularidade só posteriormente deu origem a um culto[16]. Fazer depender a definição de hagiografia da funcionalidade cultual do texto obrigaria a excluir do *corpus* alguns dos textos que mais facilmente são reconhecidos como hagiografia.

Sabendo que a interacção do texto com o seu contexto histórico determina aspectos particulares da formalização discursiva e que é imprescindível para a compreensão do evoluir dessa formalização, considero, com Heffernan, que o discurso hagiográfico é, antes de mais, uma realidade linguística e que é a linguagem que constrói e consolida o significado da narrativa, graças à potencial criatividade das estruturas retóricas sancionadas pelo género, "since our comprehension of the life comes exclusively through the filter of language"[17].

---

[14] A leitura das vidas dos santos inspira em S. Senhorinha de Basto o desejo de imitar o sacrifício dos mártires ("Vida da bem-aventurada virgem Senhorinha", apêndice a *Vida e Milagres de S. Rosendo*, texto latino com tradução, prefácio e notas por Maria Helena da Rocha Pereira, Porto, Junta Distrital do Porto, 1970, p. 125), tal como o relato da morte dos mártires de Marrocos inspira no futuro S. António uma ardente vocação martirial (*Vita Prima o «Assidua»*, introduzione, testo critico, versione italiana e note a cure di Vergilio Gamboso, Padova, Edizioni Messaggero, 198, pp. 1286-288).

[15] Por exemplo, a obtenção pelo mártir, no momento da morte, de graças para os que visitarem a sua sepultura ou a descoberta de uma Vida esclarecedora da identidade do santo junto de relíquias anónimas que darão lugar a um santuário.

[16] Os exemplos colhem-se entre os textos mais difundidos na Idade Média, como a Vida de Barlaão e Josafate (que aparece como adaptação literária da lenda de Buda no séc.VII, em grego, é traduzida para latim em 1048, e só no séc.XIII começa a aparecer nos martirológios, chegando ao romano apenas no séc. XVI), a Vida de S. Eustáquio ou a de S. Julião Hospitalário, cujo culto foi escasso, cuja festa teve dificuldade em fixar-se e cujo túmulo nunca foi identificado, apesar da popularidade da legenda.

[17] T. Heffernan, *Sacred Biography. Saints and their biographers in the Middle Ages*, New-York-Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 26.

Acrescento que, uma vez que o objectivo do discurso é demonstrar a santidade da personagem, o trabalho do hagiógrafo que compõe o texto é essencialmente argumentativo e faz-se cruzando um eixo sintagmático com outro paradigmático. O primeiro estrutura a narrativa em quatro unidades: a Infância, que se desenvolve em filiação (nobre e poderosa), nascimento maravilhoso e precocidade; a Maturidade, que se desenvolve no cumprimento de um ou vários modelos de santidade e no seu sancionamento por Deus; a Morte, que se desenvolve em preparação, sinais maravilhosos e tumulação; e o Culto, que inclui seriação de milagres póstumos e trasladações ou invenções de relíquias. Destes quatro sintagmas, o segundo e o terceiro são nucleares. O primeiro e o quarto, ainda que nem sempre presentes, são tipicamente hagiográficos. O sintagma da Morte tem sempre uma dimensão maior do que tem a narrativa da morte de personagens não hagiográficas. No processo de formalização sintagmática, o hagiógrafo selecciona paradigmas como são os motivos cujo uso foi validado pela tradição[18] e o conjunto de fórmulas retóricas específicas, de matriz bíblica ou antiga, validadas pelo *corpus* antecessor. Assim, na formalização do sintagma da Infância, para demonstrar que o nascimento do santo foi maravilhoso, o hagiógrafo poderá, por exemplo, atribuir-lhe uma mãe estéril, ou fazê-la receber uma profecia explícita sobre o futuro glorioso do filho ou descrever o nascimento de uma criança extraordinariamente bela. A precocidade pode formalizar-se numa referência genérica à virtude e sabedoria do menino em comparação com os da sua idade ou na narrativa de acontecimentos concretos que demonstram a precocidade, como a recusa em mamar nos dias de jejum ou o extremo fervor na oração em vez do agrado pelas brincadeiras. A expressão deste sintagma pode recorrer a fórmulas específicas de matriz antiga, como a tópica do *puer senex* (o menino comporta-se como se tivesse trinta anos), ou de matriz bíblica, como "O menino crescia e se fortalecia em espírito" (Lc 1:80) ou "crescia em sabedoria, em estatura e em graça" (Lc 2:52). Ao formalizar o sintagma da Morte, o hagiógrafo fará o santo receber o seu anúncio prévio por revelação mais ou menos explícita e demonstrará que ele se encontrava preparado evocando a sua alegria, a sua exortação aos que o assistem ou descrevendo a sua luta final com os demónios que o assolam e demonstrará a aceitação na glória da alma do santo com a descrição de sinais maravilhosos coincidentes.

No sintagma da Maturidade, o cumprimento do(s) modelo(s) de santidade demonstra-se estruturando a narrativa segundo um modo temático ou segundo um modo cronológico. O primeiro narra eventos destinados a mostrar que o santo possuía uma série de virtudes, sendo estas enunciadas serialmente como subordinantes dos eventos. Assim, por exemplo, o hagiógrafo declara que o santo era misericordioso e em seguida narra pequenos episódios onde o santo protagoniza acções de misericórdia; a enunciação de outra virtude subordina outros episódios que a demonstram e assim sucessivamente. Não existe contiguidade temporal entre os eventos narrados, que se justapõem num discurso que usa verbos no imperfeito do Indicativo ou expressões verbais de aspecto frequentativo ou durativo. No modo cronológico, a vida do santo é narrada na sua ordem temporal, de forma a demonstrar a realização coerente e ascendente de um percurso de vida que tende para a perfeição. Predomina o perfeito do Indicativo e o aspecto pontual das acções narradas. Os dois modos narrativos combinam-se sem regras definidas, cabendo ao engenho do hagiógrafo o peso

[18] Está por fazer um inventário de motivos de uso hagiográfico que constituiria um importante instrumento de trabalho para o hagiólogo.

relativo a dar a cada um e o seu encadeamento na composição geral do sintagma da Maturidade. Cabe-lhe igualmente escolher, no plano narrativo, o lugar a dar à expressão do sancionamento por Deus, o qual se faz, em geral, recorrendo ao maravilhoso.

Não há lugar aqui para tratar da função e do entendimento do milagre na mentalidade medieval. Partirei do princípio, julgo que pacífico, de que o cristianismo entende o milagre como uma subversão das leis da natureza, expressão da vontade divina[19]. Na narrativa hagiográfica, quando o mediador é o santo ou é ele que beneficia de uma protecção maravilhosa cuja origem é claramente divina, o milagre exprime a aceitação por Deus do modo de vida escolhido e portanto o reconhecimento da santidade do biografado[20]. A atribuição da capacidade de operar milagres ou de protecção milagrosa constitui assim a contrapartida natural e necessária ao cumprimento pelo santo de um modelo de vida.

A explicação para o facto de tantos santos operarem milagres bíblicos ou já realizados por santos anteriores prende-se com o facto de a hagiografia ser entendida como a continuação da História sagrada, continuidade essa verificável na medida em que Deus age com os santos como agiu com os patriarcas, com o seu Filho e depois com os apóstolos. Reconhecer a acção de Deus nos actos das personagens biografadas é uma questão de interpretação da História em que interagem a comunidade e o hagiógrafo. Compreender o modo como funciona o processo de interpretação exige considerar dois pólos interpretativos, que designarei maravilhoso objectivo e maravilhoso subjectivo, entre os quais são possíveis graus de realização dependentes do grau de subversão das leis naturais da probabilidade e da capacidade humana. Assim, se o santo atravessa a pé e incólume um rio que se interpõe no seu percurso, o facto de caminhar sobre a água constitui uma objectiva subversão das leis naturais mas se o santo realiza a travessia caminhando com dificuldade e coragem sobre uma ponte estreita, feita de materiais precários e durante uma tempestade, o milagre resulta da interpretação do êxito num contexto de baixa probabilidade natural e humana. Ao hagiólogo é familiar a transformação do maravilhoso subjectivo em maravilhoso objectivo ao longo da tradição textual sobre um determinado santo[21] e a maior abundância de eventos maravilhosos em textos sobre personagens mais distantes no tempo. É-lhe possível formular uma regra: quanto menor é a distância entre o tempo narrado e o tempo do hagiógrafo, menor é a presença do maravilhoso e mais subjectivo ele se apresenta; quanto maior a distância maior a presença e a objectividade do maravilhoso. A interacção com a comunidade faz-se quando o hagiógrafo selecciona da tradição oral e regista interpretações feitas por ela. Do mesmo modo que o hagiógrafo, também a comunidade interpreta

---

[19] Veja-se P.-A. Sigal, *L'homme et le miracle dans la France Médiévale (XIe-XIIe siècle)*, Paris, Cerf, 1985,p. 10 ; Benedicta Ward, *Miracles and the Medieval Mind. Theory, record and event (1000-1215)*, Aldershot, Wildwood House, 1987, p. 5 ; A. Dierkens, «Réflexions sur le miracle au haut Moyen Age», in *Miracles, Prodiges et Merveilles au Moyen Age*, XXVe Congrès de la S.H.M.E.S. (Orléans, juin 1994), Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p.11. Sobre o milagre medieval existe uma vasta bibliografia; além dos mencionados, v. também *Miracoli. Dai segni alla storia*, a cura di Sofia Boesch Gajano e Marilena Modica, Roma, Viella, 2000.

[20] A frequente atribuição da obtenção de milagres aos "méritos" do santo explicita, nos textos, esse conceito (v. Charles Vulliez, «Le miracle et son approche dans les recueils de Miracula orléanais du IXe au XIIe siècle», in *Miracles, Prodiges...*, . pp. 95-96).

[21] É exemplar o trabalho de Léon de Kérval sobre as legendas antonianas (*L'évolution et le développement du merveilleux dans les légendes de Saint Antoine de Padoue*, Paris-Valence, Librairie Fischbacher-Imprimerie A. Ducros, 1906). Veja-se também C. Sobral, *Adições portuguesas no* Flos Sanctorum *de 1513*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 201, 257-258.

os actos do santo de forma mais subjectiva se é sua contemporânea e mais objectiva se mais distante. Desse modo se compreende que a comunidade contemporânea do santo que em vida não realiza nenhum milagre objectivo mas cujo modo de vida suscita a admiração pública difunda a sua fama de santidade, se dirija a ele com a atitude de veneração adequada aos santos ou procure tocar-lhe para, pelo contacto, obter o benefício do milagre. O reconhecimento público da excepcionalidade do modo de vida da personagem resulta da interpretação desse modo de vida como algo que excede a probabilidade e a capacidade humana e, portanto, só pode decorrer da protecção divina, aproximando-se assim, na sua essência, do maravilhoso[22]. Deus sanciona o modo de vida do santo dando à comunidade a capacidade de reconhecê-lo como excepcional e por isso tal reconhecimento desempenha em muitos textos a função do maravilhoso objectivo mais comum.

A regra sobre a objectividade ou subjectividade do maravilhoso não é exclusiva da hagiografia, aplica-se igualmente à historiografia. Tomemos como exemplo a grande crónica do século XIV português, compilada por D. Pedro, Conde de Barcelos. A *Crónica Geral de Espanha* de 1344 compilou uma série de lendas, de fontes tanto cronísticas como orais, admitindo como legítimo registo do passado o tratamento épico das personagens e um maravilhoso tão mais abundante e objectivo quanto mais antiga é a história. Desde as extraordinárias aventuras de Hércules, passando pelo milagre da eleição de Bamba e pela maravilhosa casa de Toledo até às aparições de santos e eremitas proféticos a Fernão Gonçalves, os episódios maravilhosos sucedem-se em narrativas situadas em épocas anteriores. Na narrativa sobre reinados contemporâneos do Conde (D. Dinis e Afonso IV), e provavelmente da sua autoria[23], não existe qualquer vestígio de maravilhoso. Assim, pode concluir-se que, tendo um objecto específico, diferente da História política ou social, a hagiografia é um registo histórico que se fixa segundo os mesmos processos da historiografia.

Não é a presença ou ausência de maravilhoso que especifica o discurso hagiográfico assim como também não é o discurso panegírico ou a maior ou menor veracidade dos factos narrados. Na tradição das crónicas universais de matriz isidoriana, a *Crónica Geral de Espanha* acolhe a História bíblica, que ocupa o seu devido lugar na linearidade temporal de uma História concebida teologicamente como história da salvação[24]. Quanto ao panegírico, entre os muitos exemplos que se podem colher na historiografia figurará por certo o rasgado elogio de D. Dinis por seu filho D. Pedro[25]. Mesmo assim, os reis parecem, na pena dos cronistas, mais humanos, mais "reais", porque aos reis não é exigido que superem a condição humana e, por isso, é-lhes admitido o erro, enquanto ao santo só é reconhecido este estatuto se nenhum erro inviabilizar o seu percurso de perfeição. Por isso,

---

[22] Um exemplo esclarecedor: Eufrósina, uma das mais conhecidas ascetas das *Vitae Patrum*, que vive num mosteiro masculino travestida, não faz milagres em vida. É ao morrer e ao ser revelado o seu verdadeiro sexo, que a sua vida rigorosa, que já antes suscitava admiração, é interpretada como "espantoso milagre", por exceder a capacidade do sexo feminino, e desencadeia a veneração e o culto ("Vida de Eufrosina", edição por Josiah H.Blackmore, in "Vidas de Santos de um manuscrito alcobacense (II)", *Revista Lusitana*, nova série, 5 (1984-85), p. 55).

[23] L.F.L.Cintra, «Introdução», *Crónica Geral de Espanha de 1344*, edição crítica do texto português por Luís Filipe Lindley Cintra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1954, vol.I, pp. CXXXIV-CXL.

[24] B. Guenée, *Histoire et culture historique*, pp. 30-32.

[25] *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vol.IV, p. 243.

o discurso hagiográfico só demonstrará santidade se demonstrar a ausência de erro, seleccionando apenas os factos convenientes ou interpretando convenientemente aqueles que possam pôr em causa o objectivo do discurso. Não estando o discurso historiográfico obrigado a demonstrar perfeição, nem por isso os historiógrafos deixaram de explicar convenientemente as faltas dos seus biografados: o tema dos maus conselheiros que conduzem o bom rei ao pecado ou à injustiça é recorrente.

O objectivo do discurso é o que especificamente distingue a hagiografia da historiografia e não uma diferente concepção do real ou do passado. Se essa diferença existisse não seria de esperar a coincidência dos dois modelos discursivos num mesmo texto, como sucede frequentemente. A presença de Isabel de Aragão nas fontes historiográficas oferece um dos exemplos mais interessantes. Quando, em 1344, o Conde de Barcelos conta eventos em que esta rainha participou, existia já sobre ela, desde 1336-37, uma narrativa hagiográfica, o *Livro que fala da boa vida que fez a rainha de Portugal, D. Isabel*[26]. Não há, na *Crónica*, relativamente à rainha, qualquer incidência do discurso hagiográfico, mesmo quando nela se contam episódios comuns ao *Livro*, como a mediação de D. Dinis no conflito entre Castela e Aragão e as lutas entre D. Dinis e o Infante. Enquanto o cronista quer demonstrar a importância diplomática e política do pai e ao mesmo tempo defender uma posição favorável ao Infante, o hagiógrafo quer demonstrar a santidade de D. Isabel. É por isso que, enquanto D. Pedro atribui ao papa a ideia de encontrar um mediador e aos reis Fernando e Jaime a escolha de D. Dinis[27], limitando as referências a D. Isabel ao facto de o seu parentesco com os desavindos ser mais um argumento a favor da mediação do rei português, o autor do *Livro* atribui a concepção de toda a empresa à rainha e à sua preocupação com a paz, mostrando assim o seu cumprimento do modelo de santidade das rainhas[28]. No episódio do cerco de Coimbra, o *Livro* atribui aos nobres ("ũus com elrey e outros com o ifante") o "estrago" que se fazia na terra e exclusivamente à rainha, que se doeu da discórdia entre pai e filho, a iniciativa e o êxito da reconciliação: "tratou antre eles que elrey se alçasse daquele logo e se fosse a Leirẽa, e fez ao ifante que fosse aaquel logo veer seu padre e fez que o ifante conhocesse [a] elrey o que filho e vassalo é teudo de conhocer a seu padre e a seu senhor...Partirom-se assi per esta rainha avĩindos" (pp. 38-39). A *Crónica*, embora admita a intenção pacificadora da rainha junto do filho ("chegou hy sua madre, a reỹa dona Isabel, por trautar algũa avẽeça antre elle e seu padre", p. 254), atribui a iniciativa e o êxito da trégua aos nobres, dos quais destaca apenas um, o próprio Conde de Barcelos, que colhe assim os louros que no *Livro* pertencem a D. Isabel: "o conde dom Pedro e outros fidalgos que hy erã d'ambas as partes fezerom com el rey que ouvesse tregoas cõ o iffante. E entom veo o iffante cõ sua madre a Coimbra. E o conde e outros nobres homẽs trouxerom preitesia cõ el rey que se fosse pera Leirea e o iffante pera Põobal e que dally fariam suas avẽeças.", p. 254). Já no confronto ocorrido em Loures, o Conde atribui à rainha o papel de simples mensageira do rei ("E pera esto mandou la a reĩa", p. 258) ou de ambos ("E a reynha andava en este feito muy trabalhada, assy por parte do filho como do marido", p. 258), sem

[26] Publicado por J.J.Nunes (v. nota 9).

[27] *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vol.IV, p. 247.

[28] "Dona Isabel, consiirando...tanto trabalhou per si e per outros que os ditos reys de Castela e Aragom elegeram e comprometerom que elrey D.Dinis de Portugal fosse juiz...", p. 32). Sobre o modelo de santidade das rainhas e a importância que nele tem a acção pacificadora v. R. Folz, *Les saintes reines du Moyen Âge en Occident (VIe-XIIIe siècles)*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1992, p. 163.

qualquer iniciativa própria, e conta que D. Dinis agradece a submissão do filho "a Deus e aaquelles seus vassallos e naturaaes que cõ elle stavã", p. 258). Pelo contrário, o *Livro* atribui toda a iniciativa à rainha ("Esta rainha, veendo elrey... e o ifante em tam gram perigoo... pêra se escusar tam grande dano e morte... tanta foi a door que ouve e o amor que [foi] per meo das azes...", p. 40) e narra o milagre da protecção divina concedida quando se intromete entre os exércitos beligerantes e sai ilesa.

A historicidade dos factos narrados não retira ao *Livro* o seu carácter hagiográfico. Dos factos históricos, o autor só conta aqueles que argumentam a favor da santidade de Isabel e apresenta-os (interpreta-os) de modo a evidenciar todo o seu potencial argumentativo, contando apenas uma face da história. A outra face é a que relata D. Pedro e juntas reconstituem uma verdade histórica aceite modernamente[29]. O que torna o *Livro* hagiográfico é o facto de narrar a Infância de Isabel, apresentando o seu nascimento como maravilhoso por ter a menina nascido "envistida, envolta e cuberta de ũa pele, que lhe nom parecia nembro algũu" (p. 19), por a sua futura grandeza ser predita pelo avô (p. 20) e por ser-lhe atribuída, ao nascer, a resolução da desavença entre D. Jaime e D. Pedro de Aragão (p. 20). A precocidade é explicitada pelo pai, que "a viia muy estremada das outras moças por bondade e per mesura" (p. 21) e que não conhece, entre as da sua idade, outra "atam comprida e bem entenduda" (p. 24) e pelo facto de, aos nove anos, ser já "entendida em rezar oras e em servir a Deus por jejũu e por esmolas" (p. 23). Na Maturidade, o hagiógrafo mostra o cumprimento do modelo de santidade das rainhas, composto por quatro elementos fundamentais: o modelo mendicante de auxílio e preocupação com os necessitados, a vocação ascética vivida à revelia das obrigações sociais, a interpretação do sofrimento e das adversidades pessoais como uma prova de humildade e o exercício do poder em proveito do próximo, nomeadamente influenciando positivamente o marido, intervindo a favor da paz e fundando ou provendo mosteiros. A expressão do sancionamento divino deste modo de vida faz-se recorrendo ao maravilhoso subjectivo (pp. 27 e 40) e ao reconhecimento público (pp. 42 e 53), como seria de esperar numa narrativa escrita no ano seguinte ao da morte. Finalmente, esta é narrada (pp.71-78) incluindo a preparação (p.72), os sinais maravilhosos, como a visão de uma dama de branco (p.71), o odor emanado pelo féretro e os milagres durante o processo da tumulação. No quarto sintagma, relativo ao culto, contam-se 20 milagres (pp. 78-92)[30].

A *Crónica de 1419*[31] conheceu e usou, para o reinado de D. Dinis, as duas fontes que até agora referi[32]. Nos episódios comuns aos três textos, a mediação de D. Dinis entre Castela e Aragão, a trégua no cerco de Coimbra e a resolução do recontro em Loures, o autor de 1419 encontra soluções de conciliação entre as fontes que resultam na incidência

[29] Veja-se o que diz L. Cintra na Introdução à *Crónica Geral de Espanha* (vol.I, p. CLIV, n.73).

[30] É a verificação deste modelo discursivo no *Trautado* sobre o Infante D.Fernando e no *Memorial* da Infanta Santa Joana que permite afirmar que também essas narrativas são claramente hagiográficas, sem que a sua historicidade (nem sempre verificável, aliás, no caso de Santa Joana, cf. D.M.Sousa Costa, *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol. I/1, p. 61) possa admitir-se como argumento contrário.

[31] *Crónica de Portugal de 1419*, edição crítica com introdução e notas por Adelino de Almeida Calado, Aveiro, Universidade, 1998.

[32] A utilização do *Livro* como fonte pela *Crónica de 1419* foi avançada por Lindley Cintra (Introdução à *Crónica Geral de Espanha*, I, p. CXI, n.34). Está por fazer, porém, um estudo rigoroso de colação que analise a extensão e as consequências deste uso.

do discurso hagiográfico no texto. No primeiro caso, a iniciativa para escolher um juiz é atribuída ao papa e a escolha de D.Dinis aos dois reis, como na *C.G.E*, mas, sem deixar perder o relevo pacificador que aqui o *Livro* atribui a D.Isabel, apresenta-a como promotora da mediação de D. Dinis num conflito entre D. Fernando e o infante D. Afonso de Castela, cuja narrativa interpola[33]. No segundo caso, o êxito da trégua é concedido à rainha e a D. Pedro é dado o papel de partidário do infante que, juntamente com outros, adopta uma atitude favorável à iniciativa da rainha. Quanto ao episódio de Loures, a *C1419* inclui a entrada de D. Isabel pelo meio dos exércitos mas também a fala de D. Dinis onde este agradece a Deus e aos vassalos. Noutros capítulos, o uso do *Livro* como fonte tem maiores consequências na adopção de um modelo discursivo hagiográfico por parte do autor da Crónica quatrocentista. De facto, os capítulos 92 e 93 em nada servem o objectivo historiográfico de contar a história política do reinado de D. Dinis: o primeiro é exclusivamente dedicado a resumir o modo de vida da rainha santa, descrevendo a sua prática ascética e de auxílio aos necessitados, e o segundo narra o conjunto de milagres que, apesar de ocorridos durante a sua vida, são, no *Livro*, registados no sintagma final relativo ao culto[34]. Estes dois capítulos surgem, na *C1419*, com a função de demonstrar a santidade da rainha, respondendo a proposta explicitada no final do capítulo 91 que assume uma formulação semelhante à dos prólogos hagiográficos: o autor declara desejar contar nos dois capítulos seguintes a vida da rainha, "a maneira de seu viver" e "alguns milagres" porque "o seu galardão he enxempro e de mais alto louvor e gloria", merecendo mais ser lembrado do que os feitos mundanos (p.166). Propõe-se assim descrever um modo de vida que demonstra santidade e o seu sancionamento divino. Noutros capítulos (94, 95 e 126), contam-se factos políticos cujo relato poderia dispensar referência à rainha; porém o acolhimento dado também aqui à narrativa do *Livro* traduz-se no relevo pacificador que a rainha assume e explica-se pelo desejo de mostrar a sua santidade. Até agora procurei mostrar que o historiógrafo da *C1419* adopta, nalguns capítulos do reinado de D. Dinis, um modelo discursivo hagiográfico cuja intencionalidade assume no "prólogo" do cap. 91 e que se concretiza na selecção de uma fonte hagiográfica. Noutros dois momentos acrescenta ao texto dois novos milagres, que não encontrou nas fontes mas que considerou importantes para a concretização do seu objectivo hagiográfico: o milagre do vinho acrescentado à lista do capítulo 93, que é um milagre objectivo de inspiração bíblica (transformação do vinho em água), e a atribuição da paz com Castela ao poder da oração da rainha no capítulo 99, que é uma réplica do ocorrido no capítulo 126, tomado do *Livro*. Nestes dois momentos, o anónimo cronista trabalha segundo os processos de composição hagiográfica mais conhecidos e que, pela presença do maravilhoso objectivo e pela ficcionalidade, mais têm sido apontados como traços distintivos entre hagiografia e historiografia. Estamos, portanto, perante um autor que adopta ao mesmo tempo métodos de trabalho historiográficos tradicionais (como a compilação de fontes), modernos (como a utilização de documentos e um frequente posicionamento crítico face a eles[35]), e tipicamente hagiográficos, sem que se produza no

[33] "vendo o mal que se seguia desta guera, trabalhou muito por virem a tal avença e que a sua contenda fose livre por juiz e não por armas" (p. 178).

[34] Este tipo de milagres é registado normalmente no sintagma relativo à Maturidade, distinguindo-se dos milagres póstumos. A sua localização no *Livro* deve-se à provável organização do texto com vista à canonização, razão pela qual era importante que surgissem atestados por tabelião na mesma sequência em que surgem os milagres póstumos e com a mesma certificação.

[35] V. p. 178 e, sobre ela, Cintra na Introdução à *C.G.E.*, vol.I, p. CXLI, n.34.

texto obtido nenhuma espécie de clivagem que obrigue a classificar o texto num ou noutro género ou que sequer aconselhe a sua classificação como híbrido. Ao acolher o discurso hagiográfico, aqui como noutros momentos da Crónica [36], o seu autor fixa para a posteridade uma memória do passado colectivamente aceite e significativa, à qual a diferença entre o tempo narrado e o tempo da narração (83 anos medeiam entre a morte de D. Isabel e 1419) já confere a distância necessária para que a imagem da rainha santa tenha sofrido configuração mítica comum às personagens hagiográficas e historiográficas[37].

Se quiséssemos estender esta análise à *Crónica de D. Dinis* de Rui de Pina e estudar as suas fontes, revelar-se-ia a mesma incidência do discurso hagiográfico[38], frequente, portanto, nas crónicas oficiais do reino e esclarecedora do estatuto de historicidade de que, no universo medieval, a hagiografia gozava.

[36] V. o que diz Calado na Introdução à *C1419*, p. XLI.

[37] Veja-se o perfil mítico de D.Teresa, que, no capítulo 6 (p.11), lança ao filho uma maldição que se cumprirá em Badajoz e que aparece pela primeira vez numa crónica leonesa do séc.XIV, como resultado da interpretação do desastre de Badajoz como castigo de Deus pela influência de uma lenda de D.Urraca e de Fernando II de Leão (Cintra, Introdução à *C.G.E*, vol. I, pp. CCCLXIII-CCCLXIX). Aqui também se recorreu à ficção, ao maravilhoso e à interpretação simbólica do passado.

[38] Rui de Pina transmite o retrato hagiográfico de Isabel de Aragão, a que não falta sequer o novo milagre (do vinho) acrescentado na *C1419* (Rui de Pina, *Crónica de D.Dinis*, segundo o códice inédito nº891 da Biblioteca Municipal do Porto, seguida da versão actualizada da edição ferreiriana de 1726, Porto, Livraria Civilização, 1945, p. 178).

O MODELO DO HOMEM DE LETRAS NO FINAL DA IDADE MÉDIA: O CASO DO CONDESTÁVEL D. PEDRO DE PORTUGAL

ELISA NUNES ESTEVES
Universidade de Évora

Com esta comunicação tentarei corresponder ao tema proposto para o V Colóquio da secção portuguesa da AHLM, «Modelo», centrando a minha atenção numa figura que me parece encarnar um modelo do Homem de Letras no seu tempo, o Condestável D. Pedro de Portugal. Sem trazer aqui dados novos sobre esta personagem, julguei que seria interessante apresentar algumas linhas de leitura da sua obra[1] a partir de um olhar mais focado em reflexões sobre a escrita presentes nos paratextos das suas obras maiores, que não são apenas discursos sobre a circunstância de cada um deles, nomeadamente as dedicatórias a membros da sua família, mas revestem-se também de uma função metatextual e assim se tornam importantes fontes para o conhecimento do pensamento do escritor.

D. Pedro, Condestável de Portugal, Mestre de Aviz e Conde de Barcelona, conhecido como *o Condestável* para melhor se distinguir de toda uma galeria de ilustres figuras homónimas como D. Pedro I, o rei, D. Pedro, o conde Barcelos ou D. Pedro, o Infante, seu pai, parece ser, entre estes, o que menos interesse tem suscitado aos historiadores, quer os da história política e social, quer os da história da literatura e da cultura portuguesas. Talvez porque tendo nascido em Portugal, em 1429, filho mais velho do regente do Reino e de uma princesa de Aragão, passou fora de Portugal alguns períodos da sua curta vida. Para além de esporádicas viagens, em missões diplomáticas ou militares, nomeadamente no norte de África, destaca-se o período de exílio em Castela, que durou sete anos, passados com «muyta pacyencia de grandes necesydades e desaventuras» nas palavras de Rui de Pina[2]. Depois de reintegrado no Reino, por seu primo, D. Afonso V, D. Pedro voltou a sair, desta vez para perseguir, sem glória, a inesperada oportunidade de ascender à dignidade real, numa terra que lhe era estranha e no meio de um povo que acabou por não o aceitar. Foi *rei intruso* na Catalunha durante dois anos e meio (1464-1466) e aí encontrou a morte, no dia de S. Pedro do ano de 1466. Para a história da literatura fica traçado um perfil que reflecte esta oscilação da sua vida, dispersa por lugares diferentes no espaço peninsular. Enfatiza-se o facto de ser um autor bilingue que introduziu em Portugal a moda de escrever

---

[1] Fiz a leitura a partir da edição elaborada pelo Prof. Adão da Fonseca, *Obras Completas do Condestável Dom Pedro de Portugal*, Lisboa, Gulbenkian, 1975. Todas as citações são retiradas desta obra. Para os dados biográficos tomei também como referência a obra do mesmo autor, *O Condestável D. Pedro de Portugal*, Porto, INIC, 1982. São ainda fontes bibliográficas deste meu trabalho os estudos de Elena Gascon Vera, *Don Pedro, Condestable de Portugal*, Madrid, Fundacion Universitaria Española, 1979, o de Aida Fernanda Dias, *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*, Coimbra, Almedina, 1976, bem como o estudo introdutório à edição da *Tragedia* de Carolina M. de Vasconcelos publicada em *Dispersos. Originais Portugueses, I Varia* (1º vol.) Lisboa, Ed. da Revista Ocidente, 1969 (pp. 348-382).

[2] Rui de Pina, *Crónica do Senhor Rey D. Afonso V*, *Crónicas de Rui de Pina*, Porto, Lello & Irmão Ed., 1977, p. 772.

em castelhano, que depois muitos escritores portugueses vão adoptar, como Gil Vicente, Camões, D. Francisco Manuel de Melo para só mencionar os mais ilustres. Em boa verdade, ele domina as três línguas principais da cultura ibérica do seu tempo. Elegeu o castelhano para as suas obras mais importantes, opção que, como sabemos, fundamentadamente assume e deixou em português escassos versos e algumas cartas. O catalão foi usado também em produção epistolográfica. O estatuto de precursor vem ainda associado às suas leituras, já que tem sido apontado como o primeiro português que leu, em tradução castelhana, um diálogo de Platão, *Fedón*[3]. Tornou-se conhecido na história literária portuguesa e espanhola também por ser o destinatário da famosa Carta que o Marquês de Santillana lhe enviou a acompanhar algumas das suas obras. Relendo hoje essa mesma Carta ficamos com a impressão que D. Pedro terá sido naquela época uma figura muito mais importante, do ponto de vista social e intelectual, do que aquilo que transparece em algumas abordagens modernas ao percurso biográfico desta personagem, com excepção naturalmente dos estudos especializados, monográficos, que não são muito abundantes.

O *Prohemio e Carta qu'el Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal con las obras suyas*, texto de tipologia complexa, para onde convergem por um lado as fórmulas e a estrutura próprias do género epistolar e por outro uma composição e um estilo adequados a um texto que assume propósitos de orientação e guia de leitura(s), foi enviado a D. Pedro quando ele era ainda jovem, teria menos de vinte anos seguramente. O poeta castelhano, que teria por esta altura cerca de cinquenta anos, parece ter por ele já uma grande admiração. Não só porque corresponde ao seu pedido, enviando-lhe as obras, o que também se pode explicar pelo relevo social e político da sua figura e da de seu pai, também mencionado na carta com o epíteto de «muy ínclito duque de Coímbra», mas pela forma como elogia o gosto que D. Pedro manifesta relativamente à Poesia. Em seu entender, isso só poderia significar que ele era possuidor de um elevado espírito.[4] É provável que o respeito e a admiração que o poeta castelhano manifesta ter aqui por D. Pedro tenha surgido de encontros pessoais anteriores, na corte castelhana, onde o jovem terá causado forte impressão logo na primeira vez que aí chegou, como refere Rui de Pina ao relatar as circunstâncias em que, com quinze anos, foi enviado pelo pai na sua primeira expedição militar para auxiliar o rei castelhano D. João II, em luta contra a rebeldia dos infantes de Aragão:

> (...) em seu recebymento lhe foy feyta honrra muy assynada; porque ElRey com toda sua Corte sahio ao receber, muy contentes, de ver hum Princepe em todo tam proporcionado, em que muyto acrecentava a graça das rycas armas em que hia vistydo. E despois de passarem alguns dias, em que d' ElRey e dos grandes de seu Reyno, foy com muytas honras e festas tratado (...).[5]

Na *Carta* o Marquês de Santillana termina com uma exortação a D. Pedro para que não descure as Letras em favor das Armas porque não há incompatibilidade entre elas. Este conselho é dado com toda a legitimidade por alguém que encarnava o modelo que propunha

---

[3] Cf. Elena Gascon Vera, *Don Pedro,Condestable de Portugal* p. 51.

[4] Cf. (...) *nunca esta sçiençia de poesía e gaya sçiençia buscaron nin se fallaron sinon en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus.* (Marqués de Santillana, *Poesias Completas*, Madrid, Clásicos Castalia, 2003, p. 643).

ao seu jovem amigo. Ele personificava o ideal que defendia e que propusera anos antes a um outro jovem príncipe, Enrique, o filho de D. João II de Castela, igualmente numa carta-proémio a uma obra sua, *Provérbios*: «(...) la sçiençia non enbota el fierro de la lança ni faze floxa la espada en la mano del cavallero (...)».[6]

Este reiterado conselho, dirigido a dois príncipes nascidos e educados para cumprirem acima de tudo a arte da cavalaria, como é próprio da sua classe, é um indício seguro de que se está aqui a propor uma alteração de mentalidades provavelmente ainda não muito pacífica. Não foram pelo menos sempre pacíficas as relações quer de D. Iñigo Lopez de Mendoza, quer do Condestável D. Pedro com os seus pares.

A doutrina exposta na Carta dirigida a D. Pedro teve seguramente bom acolhimento por parte do seu destinatário, até porque terá sido lançada em solo propício. É de crer que o jovem, nascido no seio de uma família cujo gosto pela cultura e pelos livros é por demais conhecido, tenha beneficiado de uma educação privilegiada, ao lado do futuro rei, para quem o infante D. Pedro escolhera bons mestres. É sobre a sua grande apetência e dedicação às Letras que nos importa reflectir, sem deixar de sublinhar que estamos perante uma figura muito empenhada na prática da acção política e militar ao longo da sua vida. Ele próprio o assume no Prólogo da *Tragedia de la Insigne Reina Dona Isabel*, uma carta — dedicatória dirigida ao seu irmão, o Cardeal D. Jaime, escrita em princípio de 1459. Nela justifica o carácter algo imperfeito da obra pelas circunstâncias atribuladas em que a mesma foi elaborada, em períodos alternados, sempre interrompidos pela guerra:

> *(...) al fyn forçadamente rompi la fabla con la priessa de la guerra. A la qual dexando todos otros cuydados me convenia de bolver mis sentidos, asy por el real mandamiento como por servir a Dios e por mi honor. Buelto ya de la guerra adonde Dios en nuestras manos puso la villa de Alcaçer, luego el aparejo de retornar en Africa a desçercar aquella del perfido rey de Fez nos ocupo. Asy que la subsequente obra mia no re/vista delibere de te embiar* (...).[7]

Nesta carta, a que voltaremos mais adiante, D. Pedro põe de sobreaviso o seu destinatário relativamente ao carácter imperfeito da obra que lhe envia. Se a compararmos com os prólogos que antecedem as outras duas obras maiores do nosso autor, reencontramo-nos com uma reiterada preocupação com a perfeição, um entre vários tópicos sobre a matéria literária e o processo de escrita que neles encontramos desenvolvidos. A *Sátira de infelice e felice vida*, composta pela primeira vez entre 1445 e 1449, em língua portuguesa, numa versão incompleta, traduzida e concluída em língua castelhana entre 1450 e 1453, portanto quando D. Pedro estava já exilado em Castela, está antecedida de uma longa carta em que o autor dedica esta «estudiosa e pequena obra» à irmã, a rainha D. Isabel. Aí se demora em interessantes considerações sobre a sua génese e as vicissitudes do processo de escrita. Fora para preencher os momentos de ócio que se lançara ao ofício da escrita, que ele expressivamente define como [dar] «la pluma a la negra agua», mas foi um trabalho árduo:

---

[5] Rui de Pina, *Crónica.*, p.695. Sobre o significado e a importância político-diplomática e estratégica desta expedição veja-se Adão da Fonseca, *O Condestável D. Pedro de Portugal*, pp. 40-46.

[6] Marqués de Santillana, *Poesías*, p. 370.

[7] Luís Adão da Fonseca, *Obras*, p. 308.

> Lo qual con todas /fuerças yo me esforçe dezir, mas la rudeza de mi ingenio mesclada con la ignorançia fazian mi pluma muy menguadamente escrevir lo que desseava. Assy que, escriviendo, muchas vegadas propuse de me retraher de lo començado e, retraydo, al dios Ulcano lo sacrificar. Pero, a la fin, salido del tal laberinto yo quise mas que la poca sabiduria mia a todos se manifestasse, que de mi amigable exerciçio no coger algund fructo.[8]

Explicita também as razões que o levaram a abandonar o «maternal vulgar» em favor do «castellano romance», a língua que primeiro por força das circunstâncias adoptou mas que depois vem a reconhecer como adequada ao seu propósito, o de proporcionar o prazer da leitura através da novidade e da originalidade. Se parece seguro de vir a causar este efeito, D. Pedro não deixa contudo de pedir benevolência relativamente aos defeitos da sua «obrezilla», e também solicitar protecção contra possíveis detractores. Será esta uma diligência meramente retórica? O que temia D. Pedro? Talvez críticas pela sua entrega à escrita, em detrimento de outras actividades mais condizentes com o seu estatuto social. Eventualmente uma má aceitação da obra por ser em castelhano, ou apenas os reparos de leitores ignorantes com dificuldades em entender o texto, que ele admite que pode ser obscuro? Talvez este último aspecto o preocupasse mais já que antecipadamente se defende argumentando com a introdução das glosas, outra novidade que ele justifica:

> Ffize glosas al testo, aunque, no sea acostumbrado por los antiguos auctores glosar sus obras. Mas yo, movido quasi por neçessidat, lo propuse fazer, considerando que, syn ello, mi obra paresçeria desnuda e sola, e mas causadora de quistiones que no fenesçedora de aquellas;[9]

Trata também de clarificar porque razão intitulou esta espécie de tratado sobre o amor cortês, como *Satira*, repetindo, como já foi várias vezes jotado, uma definição do género que coincide com a conhecida concepção proposta pelo Marquês de Santillana na Carta a D. Violante de Prades em que o poeta castelhano apresenta a sua *Comedieta de Ponça* (1443) e bastante difundida nos círculos literários da corte castelhana que D. Pedro certamente frequentava: «Sátira es aquella manera de fablar que tovo un poeta que se llamó Sátiro, el qual reprehendió muy mucho los viçios e loó las virtudes».[10]

Pouco tempo depois, entre 1453 e 1454 e ainda no exílio, D. Pedro enviou a seu primo e cunhado, o rei D. Afonso V, as *Coplas del menesprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*, igualmente acompanhadas de um proémio - dedicatória. Mantém-se a mesma atitude de modéstia por parte do autor e o mesmo pendor retórico próprios deste tipo de discursos preliminares destinados a captar a atenção do leitor. Diz ele que nesta sua «obresilla», também designada como «obreta» e «breve obra», «se esfuerça a menospreçiar las cosas fermosas del mundo e a demonstrar la su vana e feble beldad», convencido dos benefícios que se podem retirar da sua leitura. Revela também nesta carta que a concepção da obra ocorreu no decurso de uma viagem:

---

[8] Luís Adão da Fonseca, *Obras*, pp. 5-7

[9] Idem, pp. 9-10.

[10] Marqués de Santillana, *Poesías*, p. 639.

> (...) caminando por deportar e passar tiempo a la feria passada de Medina, en mi viaje, hove la in/troduçion e la invecion dellos feriado [los mil versos mios acompanados de algunas glosas], e assi, antes que llegase a la feria, hove comprado aquello que mas valia que toda la feria, es a saber menospreçiar a las cosas que los mortales dessean com diligente e estudioso cuydado.[11]

Lendo estas linhas podemos admitir tratar-se de uma verosímil nota de circunstância: o tempo livre de uma viagem foi ocasião propícia para o escritor conceber a sua obra. O motivo da viagem não é desvendado, mas é conhecida a importância de que se revestiram as feiras de Medina del Campo ao longo dos sécs. XV e XVI, não só em termos económicos mas também culturais. Sabe-se hoje que a cidade se transformou, sobretudo no séc. XVI, com o progressivo desenvolvimento do comércio, num importante centro tipográfico e livreiro[12], sendo portanto natural que já em meados do séc. XV atraísse a atenção de um intelectual como D. Pedro, que cultivava o gosto pelos livros e por outras formas de arte que igualmente se podiam encontrar neste mercado de dimensão internacional. Creio, contudo, que a referência à feira de Medina transcende este nível circunstancial e é mais do que uma nota realista. D. Pedro tira partido das potencialidades alegóricas do significado da Feira, lugar mundano de trocas de bens terrenos, espaço de ostentação e frivolidade, para melhor ilustrar, pelo contraste, a mensagem transmitida pela sua obra e os valores que nela se defendem. Gil Vicente irá servir-se da mesma alegoria, mais de meio século depois, no *Auto da Feira* (1527), uma peça que tem também uma nítida intenção moralizadora e onde esta mesma feira de Medina é mencionada. A inspiração com que o nosso autor foi bafejado — não a das musas do Parnaso, que rejeita, mas a da «moral philosophia», a santa musa[13] — no decurso da viagem preparou o seu espírito para evitar tentações e dar às mercadorias deste mundo o devido valor, e ao mesmo tempo tornou-o um agente desta doutrina através da obra que veio a escrever. É por isso que no final do prólogo ele se dirige aos seus leitores neste tom exortativo, intensificado pela acumulação dos verbos: «E assi yo a los leyentes supplico, rrequiero e ruego que oyan las mias [palabras] como aquel que dessea ver emendado a si e a los otros.»[14]

Tanto na *Satira* como nas *Coplas,* e depois também na *Tragedia* o poeta parte das suas experiências pessoais[15] e eleva-as a um plano superior mais alargado, mais universal, procurando fazer doutrina. Assim se compreende que dirigindo as obras a um destinatário específico, as projecte simultaneamente para um grupo mais vasto de leitores que prevê que venham a beneficiar da sua mensagem edificante. E este conceito da literatura ou da poesia ligado a propósitos moralizantes e não apenas ao entretenimento, ajusta-se claramente ao que vigorava no seu tempo.[16]

---

[11] Luís Adão da Fonseca, *Obras*, p.182.

[12] A mais famosa obra aí editada é versão do *Lazarilho de Tormes* de 1554.

[13] Referimo-nos ao conteúdo das famosas coplas 63 e 64 e respectivas glosas, em que o poeta faz esta distinção.

[14] Luís Adão da Fonseca, *Obras*, p.184.

[15] Aida Fernanda Dias refere-se a isso mesmo a propósito das *Coplas*, cuja redacção foi seguramente motivada pela observação do que se passara com a sua família e em Castela, onde pôde presenciar terríveis conflitos.

[16] É o conceito defendido pelo Marquês de Santillana na Carta que enviou a D. Pedro.

A *Tragedia*, escrita já em Portugal, em finais de 1457, não rompe com estes conceitos, embora revele algumas diferenças que apontam no sentido de um certo refinamento e depuração estilística. É uma obra em verso e em prosa mas os dois registos pertencem ao mesmo plano discursivo, ao contrário do que acontecia na anterior, em que a prosa era usada apenas para as glosas. A conjugação do verso e da prosa e a dinâmica que daí resulta é aliás a característica apontada por Elena Gascon Vera como a que melhor caracteriza o carácter inovador da obra. No estudo que lhe dedica,[17] a autora refere que D. Pedro adoptou claramente o conceito que se teria deste género no séc. XV e cuja definição, dada pelo Marquês de Santillana na mesma Carta que referimos anteriormente (Carta a D. Violante de Prades sobre a *Comedieta de Ponça*), ele conheceria:

> Tragedia es aquella que contiene en sí caídas de grandes reys e príncipes (...), cuyos nasçimientos e vidas alegremente se començaron e grande tienpo se continuaron e después tristemente cayeron. (...).[18]

Distanciou-se contudo do uso apenas do verso regular, que era o mais comum, fazendo alternar, como já dissemos, a prosa e o verso, em estrofes de rima e métrica variadas, numa obra em que abandonou completamente o uso das glosas. O texto é mais longo que os anteriores, mas o Prólogo bastante mais curto que os que antecedem a *Satira* e as *Coplas*. Aqui o motivo que desencadeou a escrita foi o profundo desgosto pela morte da irmã, num momento em que se preparava para saborear o termo do longo exílio a que tinha sido sujeito. O estado de angústia e tristeza levou-o a mergulhar nos livros à procura de consolo em memórias de casos semelhantes ao seu. Usando uma metáfora e uma significativa comparação caracterizou assim o seu desespero: «Metido pues en el pielago de los esto/riografos e de los sabios, asy me fue tras la lectura como el pez en pos del anzuelo.»[19]

À leitura aliou-se a escrita dando origem à obra, várias vezes interrompida pela circunstância da guerra, como já salientámos, o que leva o autor a precaver o seu leitor relativamente a possíveis falhas que nele possa encontrar. Apesar de imperfeito foi contudo necessário pôr termo ao trabalho: «Asy que la subsequente obra mia no re/vista delibere de te embiar, cortando la perezosa tella de la casta Penelope (...)»[20]. Parece-me muito rica de sentido e expressividade esta metáfora, que implica por um lado uma determinada concepção do trabalho de escrita, uma combinação de fios/palavras, um trabalho sempre provisório, sempre sujeito ao fazer e desfazer, num processo de contínuo adiamento, neste caso à procura da perfeição. Ao oferecer a obra ao irmão, cortou o fio que o unia a ela, mas admite e reconhece que este, como leitor atento e esclarecido, poderia melhorá-la e corrigi-la. Ora nada disto é novo em termos conceptuais e enunciativos: as outras obras também são dedicadas a membros da família, são retoricamente apresentadas como imperfeitas, e assumidas como resultado de trabalho esforçado. Mas há aqui uma diferença substancial em termos estilísticos. Veja-se o implícito desta relação quase amorosa com a obra, que já fora mencionada de forma linear no prólogo das *Coplas*, quando o autor menciona «el

[17] Elena Gascon Vera, *Don Pedro, Condestable de Portugal*, pp. 143-175.
[18] Marqués de Santillana, *Poesias*, pp. 637-639.
[19] Luís Adão da Fonseca, *Obras*, p. 308.
[20] Idem, ibidem.

grande e singular amor que han los poetas a sus obras», mas aí limitara-se a sustentar sua afirmação com uma citação de Aristóteles[21]. Elegendo agora o símile com Penélope, o discurso ganhou um nível de evocação poética bastante mais interessante.

Esta pequena epístola de D. Pedro parece-me ser a que melhor define este príncipe de Avis como um erudito homem de Letras do seu tempo. Nela reconhece a importância e o valor da leitura como forma de apropriação de um saber ancestral, de que ele soube, ao longo da sua vida, retirar grande proveito. Não repetiremos aqui o que já foi largamente afirmado em relação à sua cultura, que é evidente pela dimensão e conteúdo da sua biblioteca e pelas abundantes citações e referências que ocorrem ao longo das obras que deixou. O conhecimento de tantos livros não lhe terá servido apenas para dar largas a um certo estilo eloquente e de ostentação cultural. Percebemos, sobretudo por aquilo que diz a D. Jaime, que a leitura foi para ele, e certamente desde muito cedo, fonte de conhecimento e de inspiração, mas teve também um efeito de terapia para o seu espírito. No Prólogo da *Tragedia* ele refere-se em particular a um momento doloroso em que a solidão o leva a um encontro íntimo com os textos. A intensidade com que se dedicou à leitura levou-o à produção de textos cuja utilidade para os seus leitores ele também reconhece. Tem sido afirmado de forma reiterada que não há originalidade literária nas suas obras, pelos conteúdos, pelo estilo e principalmente pelo conceito de Poesia, encarada na perspectiva da utilidade moral, pelo que D. Pedro nos surge ainda muito preso ao universo cultural da Idade Média. Mesmo assim, não devemos esquecer que estamos perante um escritor que em muitas passagens do que escreveu e sobre as quais quisemos deixar estas breves notas, revela preocupações com a liberdade de criar, com a originalidade, com o esforço permanente em procurar a perfeição, que achava só ser possível alcançar com um aturado estudo dos sábios. Por tudo isto penso que ele integra muito dignamente a história da cultura ibérica como figura modelar que soube conciliar o ideal da entrega às Armas e às Letras.

BIBLIOGRAFIA

Dias, Aida Fernanda, *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*, Coimbra, Almedina, 1976.

Dias, Aida Fernanda, *História Crítica da Literatura Portuguesa. Idade Média*, Lisboa, Ed. Verbo, 1998.

Fonseca, Luís Adão da, *Obras Completas do Condestável Dom Pedro de Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

Fonseca, Luís Adão da, *O Condestável D. Pedro de Portugal*, Porto, INIC,1982.

Gascon Vera, Elena, *Don Pedro, Condestable de Portugal*, Madrid, Fundacion Universitaria Española, 1979

Pina, Rui de, *Crónica do Senhor Rey D. Afonso V, Crónicas de Rui de Pina*, Porto, Lello & Irmão Ed., 1977.

Santillana, Marqués de, *Poesías Completas*, Madrid, Clásicos Castalia, 2003.

Vasconcelos, Carolina M. de, *Dispersos. Originais Portugueses. I Varia* (1° vol.), Lisboa, Ed. da Revista Ocidente, 1969.

[21] Idem, p. 181 e p.182: «Diligunt poeta poemata suam plusquam filios». Adão da Fonseca identificou a fonte: *Ética a Nicómaco*, livro IX, cap. 7).

MODELOS TEÓRICOS E DESCRIÇÕES APLICADAS: IMAGENS DE SOBERANOS NA CRONÍSTICA IBÉRICA DE INSPIRAÇÃO AFONSINA (SÉCS. XIII-XIV)

ISABEL DE BARROS DIAS
Universidade Aberta

A cronística ibérica dos sécs. XIII e XIV, tanto a originária do *scriptorium* afonsino[1], como a que decorreu desses primeiros textos em língua vernácula[2], integra no seu discurso elementos de teor e de origem diversificados. Entre estes, é possível isolar determinados excertos, regra geral, veiculados nos discursos que alguns reis moribundos dirigem aos seus sucessores e que podemos entender como pequenos "espelhos de príncipes".

Não se encontrando as admoestações ausentes dos textos afonsinos, nota-se, no entanto, uma maior densidade de momentos de aconselhamento teórico em crónicas um pouco

---

[1] Referimo-nos, em particular, à *Estoria de Espannna*. Para esta obra foi aqui considerada a versão editada por Ramón Menéndez Pidal como *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos, 1977 (daqui em diante **PCG**). Saliente-se, no entanto, que esta edição se baseou em dois manuscritos compósitos onde intervieram diversas mãos em épocas distintas. No entanto, o seu trecho inicial (até ao cap. 616) consiste na "versão régia" afonsina, ou seja, o texto aprovado pelo soberano como "oficial" aquando da redacção da primeira versão da *Estoria de Espanna*. Cabe ainda referir que, actualmente, a crítica reconhece duas versões afonsinas principais da *Estoria de Espanna*, a "versão primitiva" (cerca 1270-74) e a "versão crítica" (cerca 1282-84) texto de que é testemunho, em grande parte, a denominada *Crónica de Veinte Reyes* (um texto transcrito por José Manuel Ruiz Asencio e Mauricio Herrero Jiménez, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1991 — daqui em diante **Cr20R**). Estas duas versões foram posteriormente combinadas das mais variadas formas, abreviadas, ampliadas, adaptadas, traduzidas e entrecruzadas com novas fontes ou com trechos de fontes já usadas mas anteriormente desprezados, dando origem a uma família textual enorme e extremamente complexa. Sobre estas questões ver Diego Catalán, *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, Gredos, 1962 e, mais recentemente, *idem*, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsi — Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1997 e *idem*, *La Estoria de España de Alfonso X – creación y evolución*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1992. Ver ainda Inés Fernández-Ordóñez, *Versión Crítica de la Estoria de España*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1993, bem como a útil síntese: *idem*, "La transmisión textual de la "Estoria de España" y de las principales "Crónicas" de ellas derivadas", *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*, Valladolid: Fundación Santander Central Hispano / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 219-260.

[2] No que se refere aos textos pós-afonsinos, este estudo teve em consideração, particularmente, os produzidos no ocidente peninsular: a *Tradução Galega* (editada por Ramón Lorenzo: *La Traduccion Gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1975 — daqui em diante **Trad.Gall**) e as duas redacções da portuguesa *Crónica de 1344*. A primeira redacção (daqui em diante **1344a**), que subsiste na sua tradução castelhana, no ms. 2656 da Biblioteca Universitária de Salamanca, foi parcialmente editada por Diego Catalán e Maria Soledad de Andrés: *I Edición Crítica del Texto Español de la Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, Madrid, Gredos, 1970. A segunda redacção (daqui em diante **1344b**) foi editada por Luís Filipe Lindley Cintra: *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa, I.N.-C.M., 1951-1990.

mais tardias, como a *Crónica Particular de San Fernando* que, habitualmente, é usada como trecho final destas histórias[3], ou, sobretudo, a segunda redacção da portuguesa *Crónica de 1344*.

Como exemplo, podemos referir as recomendações que o rei Teudorigo dá ao seu neto Amalarigo quando decide que este já poderá tomar a seu cargo o reino das Espanhas, cuja defesa e manutenção assumira, desde a morte do genro, em detrimento do seu próprio reino, na Itália. Na *Estoria de Espanna* encontra-se uma breve anotação na qual o velho rei aconselha o neto a manter sempre boas relações com Roma e com o seu Imperador[4]. Na segunda redacção da *Crónica de 1344*, o trecho é completamente modificado, expandindo-se numa série de sugestões genéricas acerca do comportamento do bom soberano:

> — Meu filho, vos sodes em tal ydade que ja saberedes reger reyno; e porẽ eu querovos dar os reynos que foron de vosso padre. E comprevos saber as condiçõoes que deve aver o rey: ca o rey deve seer sabedor, franco, liberal e nobre de coraçom; deve de seer bem acustumado, tenperado e ygual a todos, justiçoso e boo governador e seer sem cobiiça senom de honrra e de senhorio e seer de muy boo consselho e muy forte e esforçado ẽ nas batalhas e amador do seu poboo e acrescentador de sua terra. Porẽ vos rogo, meu filho, que aprendades esto que vos digo e que ajades sempre ẽ vosso conselho homẽes de boas conciẽcias e sabedores e fidalgos e boos conselheiros e de grandes coraçõoes, ca taaes compre ao rey aver em seu conselho, por que, quando lhes demandar conselho em os grandes feitos, que lho possam e saybam dar. Nunca cheguedes a vos e a vosso conselho homẽes de baixo sangue e vyl condiçon, ca taaes como estes nom ham bõo conselho em feyto d'armas nem som pera grandes feytos, ca estes nõ sabem consselhar os reys senom ẽ tirãnya do poboo e desavenças dos fidalgos e todos maaos costumes e esto por fazerem de sy grandes e ricos, a qual cousa elles nõ ham de sua natureza; ca nom pode o rey aver mais perigosos ẽmigos que maaos conselheiros. Grande myngua he ao rey cõversar com homẽes viis. E porende vos, meu filho, regeevos segundo o que vos hey devysado. E prezade e hõrrade os fidalgos. E amade e regede bem os poboos. E a todos geeralmente fazede dereyto e justiça e assy seeredes amado e temudo. Outrossy vos mando que amedes sempre o senado e o poboo de Roma e que ajades por amygo o emperador (1344b: II, 168-69).

[3] A *Crónica Particular de San Fernando* narra os acontecimentos ocorridos durante o reinado de Fernando III, referindo os últimos conselhos deste rei: "Luego, primeramente, fizo açercar a sí a don Alfonso, su fijo, e alçó la mano e santiguólo, e diole su bendición, e des y a todos los otros sus fijos; e rrogó a don Alfonso que allegase a sua hermanos a sy, e los criase e los mantouiese bien, e los leuase adelante quanto podiese sienpre. E rrogóle por la rreyna, que la touiese por madre, e que la onrrase e la mantouiese siempre a su honrra commo a rreyna conuenía. E rrogóle por don Alfonso, su hermano, de Molina, e por los otros hermanos e hermanas que él avía, e por todos los rricos omnes de sus rreynos e por los caualleros, que los onrrase e los fiziesse siempre algo de merced, e se mantouiesse bien con ellos, e los guardase bien sus fueros e sus franquizas e sus libertades, e a todos sus pueblos. E sy todo esto que le él encomendaua cumpliese e lo fiziese asy, que la su bendición cumplida oviese, e sy non, la su maldición, e fizole rresponder «amen»." (Cr20R: 347b).

[4] "pues que el rey Theoderigo uio que Amalarigo su nieto era llegado a edad pora mantener quel regno de las Espannas que el tenie por el, diogele, et fizol ende rey et señor et quel ouiesse entrell et su fija desse Theoderigo en toda su uida. [...]. Et coniurolos el rey muy fuert et mandoles por mandamientos que amassen siempre al senado et al pueblo de Roma, et que punnassen de auer por amigo all emperador quanto ellos mas pudiesen. Pues que esto les ouo dicho, tornosse el pora tierra de Italia," (PCG: I, 250 - cap. 443). Esta cena é omitida na 1344a (cuja história Antiga se afasta da das fontes afonsinas) bem como na Cr20R e na Trad. Gall cujas narrativas se iniciam em épocas posteriores.

O mesmo sucede com uma interpolação às cenas da divisão dos reinos por parte de Fernando I. Neste ponto da narrativa, a "versão crítica" / *Crónica de Veinte Reyes* (IV Parte, livro VIII, cap. xiiii a xvii), acentua a maldição que o rei brande, no caso dos filhos irem contra a divisão estipulada, refere os limites dos reinos dados e louva os seus povos. O texto editado como *Primera Crónica General de España* que, neste momento, segue a "versão amplificada de 1289"[5], apresenta um texto semelhante e a *Tradução Galega* procede ao seu resumo. O manuscrito de Salamanca da primeira redacção da *Crónica de 1344* encontra-se razoavelmente danificado nesta passagem. No entanto, consegue-se perceber que já apresenta um texto que aponta para o que na segunda redacção desta crónica será expandido[6]. Nesta sequência, a segunda redacção da *Crónica de 1344*, apesar de resumir a restante matéria, integra diversos conselhos do velho rei moribundo aos filhos:

> — A vos, dom Sancho, fica o reino de Castella e a vos, dom Affomso, o de Leõ e a vos, dom Garcia, o de Galliza com o que eu ey gaanhado de Portugal. Porẽ vos rogo, meus filhos, que sempre vos ajades bem cõ os fidalgos das vossas terras, fazendolhes sempre bem e mercee, e otrossi a todollos outros homẽes que vollo forem demãdar, ca nõ cõvem aos reis seer de avarẽtos corações. E esto meesmo fazede aos pobres das vossas villas e cidades. Amade os vossos poboos nõ lhes fazendo sem razon, ca todos me serviron mui bẽ e ajudarõ a guaanhar a terra que a vos outros fica. Seede sesudos e temperados, muy sofrudos e esforçados nas batalhas, e muy francos em partyr vosso aver. Seede mesurados e de boa palavra e bem recebentes. Honrrade os estrãjeiros. Seede muy verdadeiros, castos e temperados e fiees catholicos, filhos obedientes na santa fe do Nosso Senhor Jhesu Cristo. Deffendede bem vossos reinos aos mouros e tomade os seus. E amadevos todos tres e avede paz e cõcordia (1344b: III, 346-7).

Um terceiro exemplo consiste no discurso que o conde D. Henrique moribundo dirige ao seu jovem filho, Afonso Henriques. Estes conselhos já surgem na "versão crítica" da *Estoria de Espanna*[7] mas têm um desenvolvimento ligeiramente maior na segunda redacção da *Crónica de 1344*:

---

[5] Os cap. 812-13 da PCG integram-se no ms. do séc. XIII (E2c) que segue a "versão amplificada de 1289" e que vai de Ramiro I até ao ano 25º de Afonso VI, segundo Inés Fernández Ordóñez, *op. cit.* (2000), p. 243.

[6] 1344a – cap. 369. Apesar do mau estado do texto é possível ler trechos e expressões que já remetem para o que se encontra na segunda redacção desta obra, caso de: "Et dixo a sus fijos a don sancho a vos finca el rreyno de castilla a don alfon a vos finca el rreyno de leon e don garcia a vos finca el rreyño de gallitia con todo lo al .... gané en portogal e pora ...so rreỹne ... cada uno ..... fagades a vros [= vuestros?] cavalleros et alos hombres(?) ...eños et alos vros [=vuestros?] fydalgos delas vras [= vuestras?] ..... vrosos [vuestros?] rreynõs .....ere ..... dre quando vos lo fuere a demandar et esso mesmo alos pueblos de las vras [=vuestras?] villas et cibdades de..d.. no de vos ca todos me fizieran(?) muy bien et me ayudaron a gañar mujas villas et mũjos castillos a ..... de vos enlos rreynos .... vos fincan et ellos dixeron q ansi lo fuzrjan" (f.216r a-b).

[7] "E quando ouo de morir llamó su fijo don Alfonso Enrrique e díxole: «Fijo, rruégote que non pierdas vn palmo desta tierra que te yo dexo, desde aquí desta villa d'Astorga fasta allende Coynbria, ca yo la gané con grand cuyta e con grand trabajo. E, fijo, toma alguna cosa del mi coraçón porque seas esfforçado, e conséjote que seas siempre compañero a fijosdalgo, e dales todas sus soldadas bien paradas a los conçejos. Otrosy fazles onrra, e que ayan todos sus derechos, tan bien los chicos commo los grandes. Por ruego nin por cobdiçia non desees de fazer justicia, casy vn día tanto dexares commo

— Filho, toda a terra que eu leixo, que he des Estorga ataa Leõ e ataa Coimbra, non percas della nẽ hũa cousa, ca eu a tomey cõ muyto trabalho. Filho, toma esforço do meu coraçõ e sey semelhavel a mỹ. E sey companheiro aos fidalgos e dalhes todos seus dereitos. E aos cõcelhos fazelhes hõrra. E faze de guisa que todos ajam dereyto, assy os grandes como os pequenos, e por rogo nẽ por cobiiçã, nõ leixes de fazer justiça. E porem, meu filho, sempre em teu coraçõ ama justiça, ca o dia que a leixares de fazer hũu palmo, logo o outro dia ella se afastará de ty hũa braça. E porem, meu filho, am a justiça e averas a bençõ de Deus e a graça e bemquerença das gentes. E non consentas os teus homẽs seer sobervosos e atrevidos em mal fazer nem façam força a nehũu, ca perderias o teu boo preço se taaes cousas nõ castigasses. (1344b: IV, 215-216)

Os "regimentos de príncipes" existem desde a mais remota antiguidade e, enquanto forma textual autónoma, tiveram uma boa difusão, sendo de salientar, a partir dos sécs. XIII-XIV, o sucesso da obra de Egídio Romano (c. 1243 – 1316), o *De regimine principum* (c. 1287). Sabe-se que esta obra era conhecida em Espanha, já no séc. XIV, não só porque foi traduzida para o castelhano e comentada por Frei Juan García de Castrojeriz, cerca de 1344, mas também por causa da sua influência em autores castelhanos, o que é visível, nomeadamente, numa reelaboração dos *Castigos del rey don Sancho IV* ou em don Juan Manuel, que lhe faz uma referência explícita, em data anterior à da sua tradução[8].

Os "espelhos de príncipes" são *ars vivendi* que se caracterizam por apresentar retratos estereotipados, baseados na enumeração das qualidades e dos deveres do soberano ideal. Os excertos que encontramos nas crónicas distinguem-se, à partida, pela sua inserção em outra forma textual, a historiografia, que, nesta época, apresenta um marcado pendor enciclopédico, o que a leva, entre outros factores, precisamente, a integrar discursos de diversos tipos. Por outro lado, a inserção numa estrutura geográfica, temporal e dinasticamente bem situada, diminui um pouco o tom de abstracção que pende sobre os *specula* que circulavam de forma autónoma, mesmo quando dedicados a alguém em particular. Nos textos inseridos no discurso historiográfico, além do enunciado normativo, dirigido a uma figura determinada, temos ainda, com alguma frequência, os retratos específicos dessas personagens e a narrativa dos seus actos e gestos.

Face a esta coexistência de informações, de origens diversas, podemos perguntar-nos até que ponto, não tanto as extensas narrativas de acções e de atitudes, mas as descrições sumárias que ocorrem a propósito de algumas personagens, veiculadas pelas mesmas crónicas, espelham ou não, ou, pelo menos, se se articulam ou não com os modelos apresentados.

A comparação entre os excertos normativos e as descrições sumárias de personagens não aponta para qualquer particular filiação ou influência mútua, nomeadamente, ao nível de referências explícitas. No entanto, é possível encontrar, pelo menos, um retrato onde se verifica uma certa coincidência temática que será de assinalar, tanto mais quanto se refere a Afonso VI, logo, um dos destinatários dos conselhos do seu pai, Fernando I:

---

vna meaja luego otro día se apartarán e se alongarán de ti más que vna brazada. E por ende, mi fijo, ten siempre justiça e ámala, e así avrás a Dios e a las gentes." (Cr20R: 260b). Para esta passagem, a *Crónica de Veinte Reyes* é ainda testemunho da "versão crítica" segundo Inés Fernández Ordóñez, *op. cit.* (2000), p. 233.

[8] Ver os artigos de Hugo O. Bizzarri, "Notas para la edición de un Regimiento de Príncipes", http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/M4/Bizzarri3.htm e "El concepto de ciencia politica en don Juan Manuel", *Revista de Literatura Medieval*, XIII/1, 2001, pp. 59-77.

> E este rey dom Afomso foy muy bõo rey e manteve bẽ os reynos e muy sesudamente, assi que todollos altos homẽes e ainda os outros do seu senhorio vyvyã tanto ẽ paz que nẽ hũu nõ tomava armas cõtra ho outro. Ca el rei era mui bravo e justiçoso, em tal guisa que nẽ hũu nõ acharia quem lhe fezesse nojo. E, em quanto el rei dom Afomso reynou, nũca os do seu senhorio ouverom de fazer servidõ a homẽ do mundo. E este foy consollador de lagrimas e acrescentador da sancta fe catholica e todos foron delle cõssollados ataa que morreo. E amava muito Deus e por esto acabava todollos feitos que começava. (1344b: III, 409)

À semelhança do verificado para as recomendações do conde D. Henrique ao seu filho, esta descrição já se encontra na *Crónica de Veinte Reyes*[9] que, segundo Inés Fernández-Ordóñez, é aqui ainda representante da "versão crítica" da *Estoria de Espanna*, integrando-se na última secção identificada como tal (o que não deixa de ser curioso: verificar que as duas ocorrências apontadas que surgem em textos tidos como mais antigos têm lugar, precisamente, em momentos cuja identificação terá sido mais difícil)[10].

A *Tradução Galega* (cap. 254, p. 405) apresenta um retrato semelhante ao da segunda redacção da crónica portuguesa e o texto editado como *Primera Crónica General de España* que, para este trecho, segue a "versão amplificada de 1289"[11], oferece uma descrição ainda mais completa:

> Este rey don Alffonso fue consolador et conortador de los llorosos, acrecentador de la fe, padre et defendedor de las eglesias, esfuerço de sus pueblos, defendimiento sin miedo, fortaleza sin temor, cobertura et manto de pobres, esfuerço de los grandes omnes. En Espanna non ouo qui de crebanto de moros tolliesse nin conortasse a los pueblos fasta que este rey don Alffonso ueno. Este rey don Alffonso tenie por mal de tenerse ell omne uicioso et traerse a solaz de si, mas preciauasse por lidiar et auie sabor en ello; et quando non lidiaua, tenie que perdie su

[9] "Este rrey don Alfonso [Afonso VI] mantouo su rreyno tan bien e tan sabiamente que todos quantos y eran, asy rricos omnes commo caualleros, commo todos los otros pueblos que eran en su tierra, todos veuían en paz e en folgura, en guisa que ninguno non osaua solamente tomar arma contra otro, nin boluer pelea nin fazer otro mal. Él fue mucho ardit e mucho esfforçado en armas, e sy era noble e alto de linaje e de poder mucho más noble era de coraçón e de maneras e de fechos; en los sus días tanto avondó en justicia en su tierra que sy vna muger sola leuase por todo el rreyno oro o plata, asy por yermo commo poblado, non fallaría ninguno quel quisiese pesar nin ge lo dezían, ca tan espantoso era él a los malos que ninguno non osaua yr antél. Demientra quél fue biuo nunca los de su tierra ovieron a fazer servidumbre a otro señor ninguno. Él fue consolador de los que llorauan e acrecentamiento de fe, padre e defendedor de las iglesias e de los monesterios, e esffuerço de los pueblos, garnimiento syn pauor, fortaleza syn themor, cubrimiento de pobres, esffuerço de rricos homnes; él despreçiaua su jornal e preçiaua por lidiar e avía sabor en ello, e quando non lidiaua tenía que su tienpo era perdido; él fue rrey de grant coraçón, e aviendo en Dios sienpre fiuzia ganó la su gracia e ensalçol sobre todos sus enemigos. Refizo las iglesias e los monasterios [...] e fue rrey conplido de todos bienes." (Cr20R: 201b).

[10] Inés Fernández-Ordóñez, *op. cit.* (2000), p. 233 indica como testemunhos da "versão crítica", para a história dos reis de Castela e Leão, de Fernando I até ao fim do reinado de Fernando II (cf. cap. 802 a 996 da PCG), o ms.Ss e a família de mss. conhecida como *Crónica de Veinte Reyes*. De notar ainda que esta é a última secção da "versão crítica" para a qual são indicados os manuscritos representantes, apesar de eventuais maiores dificuldades de identificação (cf. Inés Fernández-Ordóñez, *op. cit.* (1993), p. 328).

[11] De acordo com Inés Fernández-Ordóñez, *op. cit.* (2000), p. 243, o cap. 846, onde se encontra o retrato referido, integra os fls. 82-198, compostos por um ms. do séc. XIII (texto original da "versão amplificada de 1289").

> tiempo. Rey fue de grand coraçon; et poniendo en Dios la su fiuza, gano la su gracia, et alçol ell sobre sus enemigos, moros et cristianos. Refizo las çibdades, alço lo derribado et enfortaleciolo pora los cristianos contra los moros. Complido fue de muchos bienes este rey. Refizo et fizo las puentes que a de Logronno fasta Sant Yague, et fizo de nueuo otrossi las que menguauan y o mester eran. Et seyendo el bueno et uerdadero, nunqua se le oluido la postura que fiziera con Almemon rey de Toledo et con su fijo, et siempre los ayudo mientre uisquieron en las cosas que ouieron mester. (PCG: II, 520a-b)

Porém, o mesmo tipo de ligação já não se consegue estabelecer com os restantes destinatários dos conselhos veiculados na segunda redacção da *Crónica de 1344*. Sancho II, por exemplo, é objecto de retratos bastante resumidos[12], quase o mesmo se verificando com Afonso Henriques, sucintamente apresentado[13].

No que se refere à generalidade dos retratos presentes nas crónicas estudadas, é inevitável verificar que se articulam com os *specula*, mas só na medida em que o sistema de valores se mantém inalterado, tanto no que se refere às qualidades exaltadas, como aos defeitos criticados.

Em termos genéricos, os conselhos veiculados nos "espelhinhos" sublinham as qualidades de relacionamento entre o soberano e os vários estratos sociais do reino, em particular, no que respeita à equidade na aplicação da justiça e à distribuição de pagamentos e honras. Mostram ainda alguma preocupação com a necessidade de afastar homens vis e de baixa condição que fomentem a discórdia e aconselhem tiranias. O mesmo se verifica com as qualidades guerreiras (capacidade para conquistar e aumentar o território herdado), bem como com as qualidades intrínsecas, culturais e religiosas, tais como a nobreza de coração, a liberalidade ou a temperança a par do esforço por se ser sabedor e um católico fiel e obediente.

Estas questões coadunam-se com a sua maior inserção e amplificação, precisamente, em obras mais tardias como a *Crónica de 1344*. Por um lado, ao acentuar-se como um "manual de bons exemplos", o texto português participa na tendência geral da preocupação em produzir literatura moralmente proveitosa. Por outro lado, a maneira como são sublinhadas e defendidas questões de relacionamento entre os soberanos e os seus súbditos, ajusta-se à ideologia pró-senhorial que marca esta historiografia mais tardia. Contrariamente aos ideais de centralização régia defendidos por Afonso X, esta cronística posterior apresenta,

---

[12] Sancho II, de acordo com a Cr20R, lv. IX, cap. XIIII, p. 187a): "E cuenta la estoria que era omne muy fermoso e cauallero mucho esforçado.", sendo semelhante o texto da PCG: II, 505a - cap 828. A Trad Gall, cap. 228, p. 373, por seu turno, refere: "Et elle era muy fremoso caualeyro et muy esforçado; et cristiãos et mouros todos tomauã delle espanto que llj vijam fazer, ca tĩjnã que se lle nõ terria nẽ hũa cousa per força que quisese tomar.", sendo semelhante o texto da 1344b, III, 374 - cap. CDXCII.

[13] Afonso Henriques, de acordo com a Cr20R, p. 263a - cap. X, libro XII, é referido nos seguintes termos: "Este rrey don Afonso fue muy bueno e mucho esfforçado en armas e ouo muchas faziendas e muchas batallas com moros e vençiólas, e ganó mucho dellos. Este fue llamado primeramente rrey de Portugal, ca su padre fuera conde e él fasta que començó a rreynar era llamado duque". Na 1344b: IV, 234, o rei português é apresentado da seguinte forma: "Este rey dom Affonso [Henriques], ẽ sua mancebia, foi muy bravo e esquivo. Mas despois foy muy manso e mesurado e boo cristãao e fez muyto serviço a Deus. E este era o mais esforçado cavalleiro assi em armas como en força que avya en Espanha nẽ de que os mouros mayor medo avyam.".

inclusivamente, situações de aviso relativamente a eventuais excessos dos soberanos, mesmo quando os desculpa com o *topos* do mau aconselhamento[14].

As descrições sumárias, por seu turno, estão presentes já desde os textos afonsinos mais antigos[15] e enquadram-se na tradição do retrato, estruturada e teorizada, desde a Antiguidade, na *Retórica* de Aristóteles, na *Rhetorica ad Herennium* ou no *De Inventione*, de Cícero, entre outros, no âmbito do tratamento de questões como o louvor e o vitupério no género epidíctico ou os atributos do homem. Dos autores Antigos conhecidos na Idade Média[16], os preceitos sobre como elaborar um retrato transitaram para as Artes poéticas, nomeadamente, no quadro de um dos procedimentos da *amplificatio*, a descrição[17]. Além de listagens de temas a abordar para um retrato perfeito (como fornece, por exemplo, Cícero, no *De Inventione* I, xxiv-xxv)[18], as Artes apresentam, com alguma frequência, múltiplos

[14] Sobre a questão do mau aconselhamento ver Isabel de Barros Dias, "On royal Infallibility", *Portuguese Studies*, 15, 1999, pp. 42-51 ou *idem*, *Metamorfoses de Babel. A historiografia ibérica (sécs. XIII-XIV): Construções e estratégias textuais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2003 em particular II Parte - 1.

[15] Sobre a presença de procedimentos e características patentes nos textos elaborados no *scriptorium* afonsino e que demonstram conhecimentos de preceitos retóricos, tanto na prática, como em diversas alusões teóricas ver Ann Garrison Moncayo, *The Use of Rhetoric in Biographical Portraits of the Twelve Roman Emperors in Alfonso the X's Primera Crónica General*, (The University of Michigan, Ph.D., 1993) UMI – Dissertation Information Service 1996. A autora considera que os retratos dos imperadores romanos, na *Estoria de Espanna* foram construídos segundo as técnicas retóricas para a composição de retratos humanos (cf. *topoi* dos "atributos do homem"), defendendo o conhecimento de Suetónio (via Vicente de Beauvais) pelos redatores da historiografia afonsina que, por sua vez, manipularam e adaptaram os textos (chegando mesmo a preterir o modelo usado) aos seus interesses e ideais.

[16] Sobre este assunto, ver Charles Faulhaber, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castille*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, *idem*, "Las retóricas hispanolatinas medievales (s. XIII-XV)", *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, 7, Salamanca, Instituto de Historia de la Teologia Española, 1979, pp. 11-65 ou ainda *idem*, "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas", *Ábaco*, 4, 1972, pp. 151-300, onde salienta: "En primer lugar, podemos desechar las *artes poetriae* como influencia importante en Castilla durante la Edad Media. En cambio, para el siglo XIII debemos investigar, sobre todo, la preponderancia de la *Rhetorica ad C. Herennium* y el *De inventione*. También sobressale, en la segunda mitad del siglo, el *ars dictandi*, el cual parece dominar durante el siglo XIV; pero debe investigarse la possibilidad de que Aristóteles haya influido en las obras escritas a finales del XIII y principios del XIV. La literatura del siglo XV será, segun este esquema, de signo exclusivamente ciceroniano" (p. 159). A influência dominante do *De Inventione* de Cícero e da *Rhetorica ad C Herennium*, atribuída igualmente a Cícero (*Rhetorica vetus* e *nova* ou *rhetorica prima* e *secunda*), em detrimento de outros tratados, é manifesta, nomeadamente, nos manuscritos sobreviventes em bibliotecas actuais, verificando-se mesmo exemplares do *De inventione* do séc. XI-XII. A tradução espanhola desta obra foi editada por Rosalba Mascagna: Alfonso de Cartagena, *La retorica de M. Tullio Ciceron*, Napoli, Liguori, 1969.

[17] Sobre este assunto ver Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Genève / Paris, Slatkine / Champion, 1982, pp. 75-84.

[18] "Ac personis has res attributas putamus: nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes" Cícero, "De Inventione", *De Inventione, De optimo genere oratorum, Topica*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1960, pp. 1-346 (ed. com trad. inglesa de H. M. Hubbell) – p. 70, seguindo o autor com a explicação do que entende pelos itens enumerados: nome, natureza (sexo, raça, local de nascimento, família, idade...), tipo de

exemplos de descrições, tanto modelos como anti-modelos, para diversos tipos, sexos, idades, condições sociais...

Algumas das descrições da cronística afonsina, em particular na secção da história de Roma, deixam adivinhar os modelos retóricos do retrato que lhes estão subjacentes[19]:

> E segund cuenta en el primer libro en que fabla de los doze Cesares, era Julio Cesar alto de cuerpo, e era blanco de color en todos los miembros del cuerpo, e auie la boca un poco ancha de quanto conuinie, e era bien andante en ueuir siempre muy sano, sinon tanto que a las uezes falleciel a soora el coraçon, et auie por costumbre de se espantar entre suennos muchas uezes; e era caluo de fea guisa, et prouara muchas uezes de comol escarnecien los omnes dello en sus iuegos, et por esto auie costumbrado de traer com la mano todauia los cabellos de tras a la fruente. Era omne que beuie muy poco uino, et esto no lo dizien sus amigos tan solamientre, mas sus enemigos lo otorgauan. Otrossi en comer era tan comunal que se pagaua de comer quequier quel auiniesse; [...]. Era omne bien razonado a grand marauilla, assi que a los que fueron muy loados de bien fablar en el su tiempo et ante dell, o se les egualo o los uencio a todos; e fizo de sus cosas et de sus fechos libros muy buenos, [...]. Muy sabio fue Julio Cesar en fecho de armas et de caualgar, e sofridor de lazerio mas que omne non podrie creer [...] (PCG: I, 92b-93a)

> E sabet que fue Gayo [Calígula] omne muy grand de cuerpo, et de color amariello; pero el cuerpo era feo, e auie la ceruiz et las piernas muy delgadas, e las quexadas et los oios encouados, e la fruente ancha et toruada, el cauello auie ralo, et en somo de la cabeça no auie ninguno, et esso que auie, era todo espeluzrado; e por ende por o el passaua no era ninguno osado de lo catar de parte dessuso, ni de nombrar cabra por ninguna manera, sino morrie por ello. E la cara auie por natura espantosa et oscura, et faziela aun mas por maestria, ca se cataua en ell espeio et punnaua de la componer de gestos much espantosos. No era ualiente de cuerpo ni de coraçon; despertauasse much a menudo quando durmie, assi que el su dormir numqua era mas que tres oras de la noche, et con enoio de yacer andaua por los portales llamando al dia. No andaua uestido a costumbre de Roma ni a manera de omne, ni calçado otrossi; ca traye unas uestiduras pintadas, todas cubiertas de piedras preciosas, et los dedos llenos de aniellos, et las monnecas darmellas doro; et assi andaua a las uezes ante toda la yente; otras uegadas todo sirgado et en çuecos de mugieres. Era muy sabidor en las artes et muy bien razonado a marauilla; auie grand sabor de cantar et de sotar, assi que quando los juglares cantauan o remedauan en los teatros, enfinniendosse que los castigaua et los ensennaua, fazie muy de grado ante todos los gestos que ellos auien de fazer. (PCG: I, 116a)

Muitos outros retratos, porém, apesar de seguirem a mesma linha, estão longe de cumprir, exaustivamente, os preceitos teóricos, limitando-se, regra geral, a acentuar, em breves pinceladas, de dimensão variável, casuisticamente, algumas características específicas, físicas, morais, linhagísticas, comportamentais, psicológicas...

---

vida (percurso de vida, ocupações, amigos...), fortuna (escravo ou livre, rico ou pobre, posição, família...), hábitos (se por trabalho ou estudo conseguiu algo de extraordinário), sentimentos (alegrias, fraquezas...), interesses intelectuais, intenções (para fazer algo), feitos / factos (o que fez), acontecimentos acidentais (o que lhe aconteceu) e discursos (o que disse).

[19] Além dos exemplos citados, é possível referir vários outros exemplos de retratos de Imperadores romanos, caso, por exemplo, de Tibério (PCG: I, 112a), Cláudio (PCG: I, 119b), Nero (PCG: I, 121b-122a), Otão (PCG: I, 129b-130a) ou Domiciano (PCG: I, 140a).

E fue Nerua omne personado et much apuesto, maguer uieio, et muy bueno, et muy manso et piadoso a todos; e tanto que regno, torno por sentencia, que enuio escripta por tod el mundo, todos quantos Domiciano desterrara a sus tierras et a sus logares, et fizo les cobrar todo lo suyo (PCG: I, 141b)

É precisamente este modelo mais curto o que predominará nos retratos que, em menor densidade, nos surgem para as figuras de épocas menos recuadas, raramente tocando todas as categorias, mas não deixando de sublinhar o que a tradição vinha fixando como mais saliente para cada personagem, abandonando um pouco as particularidades físicas, para acentuar outro tipo de características:

Este rey Sigerico era comunal de grandez et de grand coraçon et no muy fablador ni amador de muchas mugieres, era toruado en la sanna, cobdicioso de auer, muy sabio pora aleuantar las yentes et mouer contiendas et mezclar malquerencias, et coxcaua de cayuda dun cauallo. E auie muchos fijos, (PCG: I, 233a)

Alçaron los godos a Bamba por rey, que era omne fidalgo et del meior linaje de los godos que otro ninguno que y fuesse, et era buen cauallero darmas et manso et de paz; et aun ante que fuesse alçado rey era mucho onrrado, (PCG: I, 283a)

Este rey Rodrigo era muy fuert omne en batallas et muy desembargado en las faziendas, mas de mannas semeiauase bien com Vitiza. (PCG: I, 307a)

E el rrey don Ordoño salió ome de buen seso e de buen rrecabdo e mucho esforçado en armas, e sabíese muy bien avenir con todos sus vasallos, e era mucho amado de toda la gente por ende. E luego en comienço de su rreyno ouo contienda con su hermano don Sancho, el que el rrey don Ramiro, su padre, ouiera con doña Teresa, (Cr20R: 87a)

Este Abderramén era llamado commo por escarnio Sanchuelo, e era omne malo e muy trauiese e non se trabaiaua de otra cosa tanto commo de pleito de mugeres e de vino, en guisa que era muy luxurioso e muy beudo e trabaiáuase quanto él más podía en echar a Ysén del rreino, (Cr20R: 133b)

Relativamente à segunda redacção da *Crónica de 1344*, haverá que salientar, meramente, o facto de aqui se verificar a preocupação em fornecer o retrato (mesmo se breve) de todos os reis portugueses (o que não acontece com os soberanos de outros reinos)[20].

[20] Com efeito, além de Afonso Henriques (cujo retrato já foi referido na nota 13), encontramos igualmente referências a Sancho I ("E este foy muy boo rey e pobrou muyta terra e foi chamado dõ Sancho, o lavrador, e esto porque lavrou muytos castellos e pobrou muytas villas e fez muyto bem. E este rey foi casado cõ [...]" - 1344b: IV, 237), Afonso II ("Alçarom por rey dõ Affonso, seu filho, e este foy muy boo cristãao logo no começo, mas despois nõ foy tam boo. E este casou [...]" - 1344b:IV, 238), Sancho II ("regnou seu filho dom Sancho, o que chamarõ Capello. E este en começo de seu regnado, começou de seer muy boo rey. Mas ouve maaos consselheiros e leyxou de fazer justiça, en tal guisa que desperecia a terra e hia todo ẽ perdiçom, ca roubavã os caminhos e faziã todo dãpno na terra e elle nõ tornava a ello nẽ hũa cousa." - 1344b:IV, 238), Afonso III ("E foy muy bõo e muy justiçoso e corregeo toda a terra que stava muy danyficada do tempo de seu irmãao. E este fez muytas pobraçõoes e levãtou muytos castelos e cercou muytas villas. Este pobrou Beja que stava herma e fez Estremoz e lavrouo muy bem. E este rey tomou Faarõ aos mouros e outros logares no Algarve." -

Mantendo-se o sistema de valores com base no qual se faz a crítica ou o elogio de características ou de atitudes, podemos concluir que, mesmo se decorrendo, na sua grande maioria, de linhas diferentes, tanto os "espelhinhos" como os retratos concorrem para o mesmo fim. Com efeito, a integração dos pequenos *specula principorum* nas crónicas é absolutamente coerente com a dimensão didáctica destes textos. Deste modo, são reiteradas, de forma normativa, séries de regras pelas quais o bom governante se deve nortear na sua interacção com o corpo social do reino. Por outro lado, nos retratos, podemos verificar a existência ou não dessas qualidades em cada caso concreto.

Para completar os preceitos teóricos e os retratos, há ainda que aduzir um terceiro elemento que, de certo modo, poderá constituir uma ponte entre as duas formas anteriores. Referimo-nos aos *exempla*, também absorvidos pela historiografia e que, apesar de serem aplicados a figuras concretas, apontam para qualidades absolutas, baseando-se o seu sucesso, sobretudo, no facto da argumentação por analogia ser uma ferramenta retórica que promove uma grande eficácia discursiva[21]. Ao apresentarem casos específicos, os *exempla* conseguem dar uma forma concreta àquelas qualidades mestras que os *specula* apresentam de modo teórico. Desta forma, os *exempla* conseguem veicular o mesmo só que de uma maneira consideravelmente menos normativa e mais atraente.

Por isso, o tom exemplar desta historiografia só ganhou com a inclusão deste tipo de narrativa que, por seu turno, se caracteriza, em grande parte, por uma boa capacidade de metamorfose, adaptando-se às necessidades argumentativas de diferentes formas textuais que, por esta razão, puderam, mais facilmente integrá-los[22]. Nas crónicas aqui aduzidas

---

1344b: IV, 242), D. Dinis ("E este foy o melhor rey e mais justiçoso nen mais honrrado que ouve em Portugal des o tempo del rey dõ Affonso, o primeiro, ataa o seu tempo [...]. E este rey foy o mais dereito en justiça tẽperada cõ piedade que ouve ẽ Espanha. E este foy muy boo cristãao e fez muyto bem aas ordẽes e acrescentou aos filhos d'algo nas cõtias e terras que delle tiinham. E este ouve muytos mais vassallos que os outros reys que ante elle forom.

Este pobrou muytos logares e villas en Portugal e outras cercou muy bem. [...] e outras muytas benfeitorias que fez.

E este rey dom Denys casou com [...] e ouve ẽ ella [...]" - 1344b: IV, 243), até, finalmente, D. Afonso IV ("Dom Affonso e foy muy boo rey e de grande regimẽto e justiça." - 1344b; IV, 260).

[21] "Les historiettes ainsi transmises et constituées comme *exempla* appartiennent en gros à deux types différents.

Le premier use la métaphore, et rapproche donc le plus l'*exemplum* de la fable ou de la *similitudo*. [...]

Les autres *exempla* sont des types métonymiques, et ce sont les plus nombreux: ici, le cas particulier vaut pour le tout, la mésaventure d'un seul avare illustre la menace qui pèse sur tous les hommes cupides." Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, (1985), pp. 21-22.

No que respeita à eficácia do carácter persuasivo dos *exempla* ver Jacques Berlioz, "Le récit efficace: l'*exemplum* au service de la prédication (XIIIe-XVe siècles)", *Mélanges de l'École Française de Rome* (Jacques Berlioz e Jean-Michel David (eds.), *Rhétorique et histoire. L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval*), tomo 92, 1980, pp. 113-146 que aponta um conjunto de características marcantes deste tipo de narrativa. Saliente-se ainda como a argumentação, apoiada em exemplos, é sublinhada e teorizada já por Aristóteles, na sua *Retórica*, (Lisboa, IN-CM, 1998, ed. de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena), nomeadamente lv. I, 2 ou lv. II, 18-20.

[22] Assim se explica também o seu uso intensivo na prédica (mormente dos mendicantes), podendo inclusivamente ser vistos como um dos primeiros fenómenos culturais de massas. Esta noção é defendida, nomeadamente, por Jean-Claude Schmitt, *Prêcher d'Exemples. Récits de prédicateurs du Moyen Age*, Paris, Stock, 1985, pp. 9-24. Para algumas reflexões sobre a difusão e circulação deste

encontramos diversos *exempla*, de extensão variável, frequentemente ligados a biografias ou a retratos, que completam[23]:

> A sus amigos otrossi era muy plazentero et muy piadoso, de manera que cuentan las estorias dell que una uez andando por un monte teniel companna un su amigo que auie nombre Gayo Opimio, et adolecio a soora aquel su amigo, et finco y luego Julio Cesar con ell; et como era yermo aquel logar, non auie y si non un logar solo en que podie yazer un omne encubierto; e como quier que Julio Cesar era sennor, dexo aquel logar a Gayo Opimio, et el yogo en tierra all ayre descubierto. (PCG: I, 93b-94a)

> En aquel tiempo fue otrossi Lucillio un orebze muy sabio en su arte et muy sotil a grand marauilla, et ando tanto prouando las naturas de las cosas, que lauro el uidrio a martiello, assi cuemo se laura la plata o qualquiere otro metal, et fizo ende un uaso muy fremoso et muy sotil, et leuolo all emperador Tiberio cuydando quel farie grand algo por tan noble arte cuemo sabie. Mas cuemo era Tiberio muy cobdicioso et auie llegado muy grand tesoro, asmo entressi mismo que si aquel metal tan noble et tan estranno aproueciesse por el mundo, no ualdrie nada el su oro ni su plata, et perder sie por esta razon el su grand tesoro; e por ende llamo aquel maestro, et preguntol si fiziera numqua otro uaso tal cuemo aquel, o si sabie en el mundo otro maestro que sopiesse aquella obra; et el dixol que no. Entonce Tiberio mandol que desfizies el uason et que lo fundiesse, et desi fizo matar el maestro. (PCG: I, 112b)

Os exemplos não se ficam, obviamente, pela história do passado mais remoto, ilustrando também momentos posteriores, como o caso seguinte, que sublinha a liberalidade de Fernando I:

> Et estando una uez a la mesa, diol ell abbat con su mano un uaso de uidrio, et cayo de la mano del rey, et crebo; et al rey pesol ende, et mando adozir luego una copa de oro con piedras preciosas engastonadas en ella, et diola al abbat por enterga del uaso de uidrio que quebrantara por su culpa. (PCG: II, 492a)

A historiografia era vista como literatura proveitosa uma vez que se considerava que a leitura / audição de narrativas sobre os feitos louváveis do passado inspirariam gloriosos feitos futuros e, ao mesmo tempo, educariam as novas gerações nos valores tidos como positivos. Assim, da articulação entre textos mais normativos (*specula*) com modelos de conduta (os *exempla*, textos quase anedóticos bem situados no tempo e no espaço mas veiculando valores universais) e, finalmente, com retratos concretos (onde se valorizam as

---

tipo de literatura, ver também Bronislaw Geremek, "L'*exemplum* et la circulation de la culture au moyen âge", *Mélanges de l'École Française de Rome* (Jacques Berlioz e Jean-Michel David (eds.), *Rhétorique et histoire. L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval*), tomo 92, 1980, pp. 154-179.

[23] Sobre a inclusão de *exempla* nesta historiografia, ver o artigo de Reinaldo Ayerbe-Chaux, "El uso de "exempla" en la *Estoria de España* de Alfonso X", *La Corónica*, 7 (1), 1978, pp. 28-33 que defende uma maior laicização e uma menor densidade de *exempla*, na *Estoria de Espanna*, relativamente às fontes usadas, em particular o *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais (p. 29). Refere ainda uma fecunda circulação entre a historiografia e os *exempla*: "los relatos que se sacaban de la historiografía para convertirse en *exempla* retornan ejemplificados a la historia y, en algunos casos, llega a plagarse ésta de ejemplos seudohistóricos." (p. 28).

qualidades e se criticam os defeitos de figuras específicas), esta historiografia, além de descrever e ilustrar o passado, está, de facto, a reiterar, sistematicamente, o mesmo, se bem que de forma diferente, assumindo, em pleno, a sua função didáctica, preconizada desde o Prólogo:

> Mas por que los estudios de los fechos de los omnes se demudan en muchas guisas, fueron sobresto apercebudos los sabios ancianos, et escriuieron los fechos tan bien de los locos cuemo de los sabios, et otrossi daquellos que fueron fieles en la ley de Dios et de los que no, et las leys de los sanctuarios et las de los pueblos, et los derechos de las clerezias et de los legos; et escriuieron otrossi las gestas de los principes, tan bien de los que fizieron mal cuemo de los que fizieron bien, por que los que despues uiniessen por los fechos de los buenos punnassen en fazer bien, et por los de los malos que se castigassen de fazer mal, et por esto fue endereçado el curso del mundo de cada una cosa en su orden. (PCG: I, 3b)

Ou seja, graças ao uso sistemático destes paralelos metafóricos, com textos que vêm de linhas diferentes, mas que concorrem para veicular noções idênticas, são construídos discursos profundamente didácticos, muito eficientes, eticamente intervenientes e, indiscutivelmente, virados para o futuro.

MODELO E CONTRA MODELO: O RETRATO DE AFONSO HENRIQUES NOS TEXTOS MEDIEVAIS

GRAÇA VIDEIRA LOPES
Universidade Nova de Lisboa

Se há figura que marca o imaginário nacional, essa figura é certamente a do "pai da Pátria", Afonso Henriques. Ao propor-me abordar tema tão carregado de simbolismo, devo começar por esclarecer que não sou historiadora, pelo menos *strictu senso*, nem me atreveria, pois, a entrar no campo do imediatamente factual, por mais que as circunstâncias que rodeiam a formação do reino de Portugal continuem, na sua obscuridade apelativa, a ser uma das matérias mais aliciantes para o investigador de temas medievais ou mesmo para o cidadão comum interessado na busca das origens. O meu propósito é, no entanto, bastante mais restrito: o de regressar ao retrato do primeiro rei de Portugal tal como aparece nos relatos medievais que a ele se referem, ou seja, o que me proponho fazer não é tanto uma análise histórica mas uma análise das narrativas medievais que relatam quer a vida e feitos de Afonso Henriques, quer alguns aspectos mais pontuais ou mesmo anedóticos da sua figura.

Creio que todos terão presentes os excelentes textos que António José Saraiva escreveu sobre matéria similar[1], e nos quais, partindo da *IV Crónica Breve de Santa Cruz de Coimbra*, do texto castelhano da *Crónica dos Vinte Reis* e de uma das narrativas incluídas no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, reconstitui, de forma muito convincente, uma parte do texto do que terá sido a perdida "Gesta de D. Afonso Henriques", de que esses textos seriam em parte a prosificação. Ou seja, como decerto terão presente, trata-se, nos estudos de Saraiva, de definir as fontes das narrativas em prosa citadas, num movimento que culmina com a definição de dois poemas épico-narrativos anteriores (um deles, aliás, mesmo anterior a Afonso Henriques), reunidos mais tarde, por volta de 1209, num único poema, a citada "Gesta de D. Afonso Henriques". Sobre essas mesmas narrativas em prosa trabalhou também, em vários momentos, José Mattoso, confirmando e ampliando as propostas de Saraiva, desta vez na perspectiva do historiador que procura detectar nos textos os indícios dos pontos de vista dos vários grupos sociais em presença nesse momento determinante que é o da fundação do reino[2]. Terei oportunidade de regressar aos estudos de António José Saraiva e de José Mattoso, que obviamente, são a matriz desta minha intervenção. Esclareço, no entanto, que o meu propósito é um pouco o de fazer um movimento inverso, ou seja, o de ler as narrativas em prosa que até nós chegaram, sem me preocupar particularmente (até porque a questão já foi em grande parte esclarecida por Saraiva e Mattoso) com a questão das fontes dessas mesmas narrativas. Na verdade, a matéria narrativa que até nós chegou relativa à vida de Afonso Henriques encontra-se exclusivamente nesses relatos em prosa, os quais, definindo, pois, um quarto nível de tradição (a aceitarmos os estudos referidos, à frente melhor explicitados), constituem ao mesmo tempo o primeiro nível da tradição escrita

---

[1] "A estória jogralesca de Afonso Henriques", in *A cultura em Portugal, Livro II*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1983, pp.117-167.

[2] Nomeadamente em "As três faces de Afonso Henriques" e "A nova face de Afonso Henriques" in *Naquele Tempo — Ensaios de História Medieval*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 469-483 e pp. 485-500.

a chegar até nós. E nesta medida, a leitura desses textos em si mesmos parece-me igualmente interessante e útil.

Falarei, portanto, do retrato de Afonso Henriques desenhado nos textos medievais, particularmente nas *III e IV Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra* e em alguns relatos dispersos no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. De forma a tornar mais claras as minhas fontes farei um breve resumo do que se pensa ter sido a tradição dos relatos proto--históricos sobre o fundador, chamando previamente a atenção para o facto de esta síntese deixar de lado muitos pormenores que se encontram ainda em aberto e continuarem a ser objecto de investigação. Tanto quanto podemos perceber, a primeira fixação escrita das ocorrências relacionadas com Afonso Henriques é feita, na tradicional forma de anais, logo nos anos imediatos à sua morte, ocorrida em 1185: trata-se dos *Annalis Domni Alfonsi Portugallensium Regis*, provenientes de Santa Cruz de Coimbra e que se poderão datar de 1185-1190. Documento sintético e de carácter não narrativo, dele não me irei ocupar particularmente. Diga-se apenas que a perspectiva é apologética, isto é, como comenta Mattoso, a figura que nele abundantemente se adjectiva "define as dimensões heróicas do nosso primeiro rei". Paralelamente à escrita destes anais, ou mesmo nos anos imediatos, terão começado a surgir cantares narrativos sobre os feitos de Afonso Henriques, um deles talvez mesmo exterior às fronteiras do reino, cantares esses reunidos e re-elaborados em território português, por volta de 1209 (ou seja, no reinado do seu filho e sucessor D. Sancho), num único cantar, a já citada "Gesta de D. Afonso Henriques". Todos esses cantares se perderam. Na verdade, a primeira narrativa portuguesa proto-histórica sobre a fundação de Portugal e os seus primeiros reinados terá sido elaborada em finais do século XIII, inícios do XIV (e no que respeita a D. Afonso, em grande parte a partir dessa perdida gesta, se seguirmos António José Saraiva): falo da *Crónica galego-portuguesa de Espanha e Portugal*, hoje igualmente desaparecida, e que Diego Catalán definiu em termos convincentes, crónica essa que, por sua vez, terá em seguida constituído uma das principais fontes para o trabalho do Conde D. Pedro de Barcelos, tanto no que diz respeito à sua *Crónica Geral de Espanha de 1344*, como ao seu *Livro de Linhagens*[3]. Com efeito, a matéria afonsina aparece em ambas as obras, ainda que em textos distintos: enquanto o *Livro de Linhagens* parece limitar-se a transcrever, de forma abreviada e parcelar, a *Crónica galego--portuguesa*, na *Crónica de 1344* o texto é bastante diferente. Por fim, num manuscrito datado dos finais do século XV, e encontrado por Herculano no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, encontramos ainda dois outros pequenos textos sobre o fundador, exactamente as *III e IV Crónicas Breves de Santa Cruz*. As investigações sobre esses curtos relatos, nomeadamente as de Saraiva e José Mattoso, demonstram que a *IV Crónica* será, na verdade, um fragmento dessa desaparecida *Crónica galego-portuguesa*, sendo, portanto, mais antiga do que a *III Crónica*, que é, por sua vez, um excerto da *Crónica de 1344*.

Em resumo, no que diz respeito à vida e feitos de D. Afonso Henriques, chegaram até nós, portanto, duas narrativas escritas semelhantes, mas não idênticas, uma mais antiga, que corresponderia à *Crónica galego-portuguesa*, e que nos chegou através da *IV Crónica de Santa Cruz de Coimbra* e, parcelarmente e com ligeiras diferenças, através do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (título VII)[4], e outra um pouco mais recente, que chegou até

[3] Muito possivelmente não de forma directa, mas através de um outro módulo, a versão que surge em castelhano na *Crónica dos Vinte Reis*.

[4] E igualmente, em castelhano, na *Crónica dos Vinte Reis*.

nós através da *Crónica de 1344* e da *III Crónica de Santa Cruz de Coimbra.* A estas duas narrativas sobre a fundação do reino e Afonso Henriques, que servirão de base a este pequeno estudo, acrescentarei dois ou três curtos textos de carácter diferente, dispersos no *Livro de Linhagens* e inseridos no grupo a que Mattoso chama "tradições familiares", e onde a figura do rei surge no contexto de histórias sobre outras figuras da nobreza do tempo, geralmente na forma de pequenas anedotas sobre o quotidiano.

Os dois relatos mais longos sobre Afonso Henriques, a que, para facilitar, chamarei apenas *IV e III Crónicas Breves de Santa Cruz*, têm uma estrutura geral semelhante e duas ou três diferenças maiores. Assim, a narrativa mais antiga desenrola-se nos seguintes módulos: (1) breve introdução, com o casamento do Conde D. Henrique e D. Teresa; (2) discurso do Conde D. Henrique, moribundo, ao filho, morte e enterro do mesmo; (3) confronto entre Afonso Henriques e a mãe (com intervenção do padrasto, Fernão Peres de Trava); (4) batalha de S. Mamede, com a fuga de Afonso Henriques, num primeiro momento, seguida da intervenção de um ajudante, no caso Soeiro Mendes, que o faz regressar ao campo de batalha, e da vitória final das tropas do príncipe; (5) prisão da mãe e maldição ao filho, seguida do pedido de auxílio de D. Teresa ao imperador de Castela; (6) invasão do imperador e recontro de Valdevez, com a derrota e fuga do imperador; (7) referência ao controle do território e à batalha de Ourique, com indicação explícita da mudança de estatuto, de príncipe a rei, e das armas do reino (quinas); (8) narrativa conhecida como "o bispo negro"; (9) casamento com D. Mafalda; (10) actividades civis do rei: ordens e mosteiros criados; (11) fundação miraculosa do mosteiro de Alcobaça; (12) breves referências às conquistas de Lisboa (com a criação de S. Vicente de Fora) e de Évora; (13) apreciação geral do rei; (14) cumprimento da maldição materna — desastre de Badajoz; (15) breve referência à morte do rei e localização do túmulo.

A *III Crónica* tem, como se disse, uma estrutura semelhante, mas com as seguintes diferenças: na sequência relativa à batalha de S. Mamede o ajudante deixa de ser Sueiro Mendes, e passa a ser Egas Moniz. Isto possibilita que, no seguimento do módulo 6 (derrota e fuga do imperador depois do recontro de Valdevez), seja introduzido um outro módulo, que narra uma nova invasão do mesmo imperador, o cerco a Guimarães, e uma nova intervenção de Egas Moniz que consegue convencer o imperador a pôr fim a esse cerco; segue-se uma conversa entre Egas Moniz e Afonso Henriques e finalmente a ida a Toledo de Egas Moniz, com a mulher e os filhos (numa lenda bem conhecida). A *III Crónica* introduz, pois, aqui uma sequência narrativa totalmente ausente do texto mais antigo. A história retoma em seguida a sequência da narrativa anterior, com a batalha de Ourique, mais detalhada, como mais detalhadas são as referências às armas portuguesas, no caso os escudos, as cruzes e os dinheiros, seguida igualmente da sequência do bispo negro. No final desta sequência é introduzida uma outra nova sequência, que é o relato detalhado da conquista de Santarém (depois de uma breve referência à conquista de Leiria e Torres Novas). Como se vê, é também uma sequência ausente do texto mais antigo. O resto da narrativa apresenta as mesmas matérias da anterior, mas numa ordem ligeiramente diferente, com as conquistas em primeiro lugar e muito mais detalhadas (Lisboa, Alenquer, Sintra, Almada, Palmela, Alcácer, Beja, Évora, Elvas, Moura e Serpa[5]), seguidas das actividades

[5] Uma parte significativa destas referências surgem também já na versão do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro.*

civis relativas a ordens e mosteiros (mas sem a sequência da fundação milagrosa de Alcobaça[6]), do casamento e da apreciação global. A *III Crónica* termina aqui, mas no texto semelhante da *Crónica de 1344* segue-se igualmente a narração do desastre de Badajoz, também mais detalhada (e com pormenores diferentes) e finalmente a referência à morte do rei e ao seu túmulo.

Em resumo, e para além das questões de pormenor, o relato mais recente apresenta três grandes diferenças em relação ao relato mais antigo: uma omissão (a fundação milagrosa de Alcobaça) e duas grandes sequências novas (a história de Egas Moniz e o relato da conquista de Santarém). Nota-se também no relato mais recente uma maior preocupação lógica, o que é visível nomeadamente na arrumação das sequências posteriores à história do bispo negro, com o casamento a passar para o fim, por exemplo (sendo que, em ambos os relatos, a sequência final é a do desatre de Badajoz). Essa preocupação lógica é visível ainda na introdução de explicações suplementares em pontos que terão sido considerados obscuros, nem sempre com os melhores resultados narrativos, diga-se. Já António José Saraiva chamou a atenção para a significativa diferença num dos passos da história do bispo negro, relativo à ordem que o rei dá aos clérigos, renitentes a escolherem um novo bispo. Onde o texto mais antigo relata: "*El-rei lhes disse: 'Esso que vós dizedes nunca aqui seerá bispo. Mas saíde-vos todos pola porta e eu catarei qual faça bispo'. E eles fezerom--no assi. El-rei viu vir um que era negro e disse-lhe* (...)"; o texto mais recente relata: "*E ele vendo que nom queriam fazer o que lhes ele mandava, degradou-os todos de sua terra. E em saindo el-rei da crasta, viu vir um crérigo que era mui negro de sua color e disse-lhe* (...)". A alteração ao relato primitivo parece resultar, como faz notar António José Saraiva, de uma incompreensão do sentido do gesto do rei, que no texto primitivo faz desfilar perante si os clérigos renitentes ("*saíde-vos todos pola porta*"), com vista a escolher um deles, recurso teatral muito mais próximo do cantar jogralesco. A versão do relato mais recente, substituindo a porta pelo exílio ("*degradou-os todos de sua terra*"), acaba assim por se tornar muito mais inverosímil, com a ordem de degredo seguida do súbito aparecimento de um outro clérigo "negro", vindo não se sabe bem de onde. Mas as explicações acrescentadas no relato posterior também são por vezes clarificadoras, como acontece nos detalhes que são dados sobre o desastre de Badajoz, relativos ao ferrolho da porta, por exemplo (na última versão é sobretudo o cavalo que fica ferido de morte ao embater no ferro, o que ajuda a explicar por que motivo o rei se sai mal do recontro com os inimigos e acaba por ser preso — refiro-me aqui, como é evidente, à lógica da narrativa e não à veracidade dos factos; porque, neste aspecto, é nítido que a versão do desastre de Badajoz dada pela *Crónica de 1344* tende a ser muito mais favorável a Afonso Henriques do que a versão anterior).

Para além destes acrescentos "lógicos", a *III Crónica* é também muito mais detalhada (e extensa) não só porque, como faz notar ainda António José Saraiva, "quem conta um conto acrescenta um ponto" (é portanto mais palavrosa e recorre menos ao discurso directo), mas também porque parece haver mais quantidade de informação disponível, nomeadamente no que diz respeito às conquistas, como se viu (e mesmo a conquista de Lisboa, já referida no texto anterior, surge agora com detalhes novos, como a referência à intervenção "*de muitas companhas d'alemães e framengos e doutras nações*", com a indicação das terras

[6] Talvez por lapso, António José Saraiva diz que este relato só surge posteriormente, na *Crónica de 1344*. Na verdade, ele surge exactamente na versão mais antiga e está ausente da versão da *Crónica de 1344*.

concedidas a alguns deles). Também o início da narrativa relativa à vinda do Conde D. Henrique e seu casamento com D. Teresa, por exemplo, apresenta dados novos (como a referência ao primo Raimundo de Tolosa). Acrescenta-se portanto na versão mais recente um suplemento de informação que chega a incluir, como igualmente se disse, um relato razoavelmente extenso da conquista de Santarém, muito vivo e movimentado (o qual, como notam Mattoso e Saraiva, poderá eventualmente ter tido como fonte a própria narração que Afonso Henriques terá feito pessoalmente aos clérigos de Santa Cruz[7]).

E será exactamente este propósito geral de acrescentar mais informação que deverá explicar igualmente a inclusão da lenda de Egas Moniz que, como Mattoso supõe, provirá de um outro relato épico oral, uma "gesta de Egas Moniz", elaborada talvez, na segunda metade do século XIII, pelos seus descendentes (nomeadamente no círculo do trovador João Soares Coelho), num processo que o estudo de Mattoso analisa detalhadamente[8]. Houve, portanto, acesso a outras fontes, de carácter variado (e mais fidedignas umas que outras), que se incluíram no relato posterior. Quanto à omissão da sequência relativa à fundação milagrosa do mosteiro de Alcobaça, ela poderá ter explicações várias. Mas não é impossível que o mesmo espírito lógico, e mesmo racionalista, de que falámos antes tenha contribuído para a decisão do cronista de 1344 de omitir tal relato[9]. De facto, esse espírito é também visível nas ligeiras alterações que são introduzidas na sequência a que chamámos apreciação geral do rei, curta sequência que surge, como se disse, imediatamente antes da narrativa do desastre de Badajoz. Repare-se no que se corta na passagem de uma versão para a seguinte: onde a primeira crónica diz "*E em como foi da primeira mui esquivo, assi tornou despois, pela graça de Deus, a seer muito a serviço de Deus. Ca em seu tempo, quando era mancebo, nom conhicia tanto Deus nem sabia que era*", a versão de 1344 diz: "*E em sua mancebia foi mui bravo e esquivo, mas despois foi mui manso e mesurado e boom cristão e fez muito serviço a Deus*". É, novamente, uma versão mais branda do rei, mas ao mesmo tempo, mais cortês e menos imediatamente religiosa.

Na verdade, se o relato mais antigo poderá ter tido como uma das suas principais fontes o cantar que poderemos designar como "Gesta de Afonso Henriques", deve notar-se que o texto escrito que chegou até nós, ou seja, a *IV Crónica*, não pode ser reduzido a esse cantar. O próprio António José Saraiva, no início do estudo que temos vindo a referir,

[7] Um relato semelhante, mas com alterações significativas, surge numa narrativa latina, igualmente proveniente de Santa Cruz de Coimbra, *De expugnatione Scalabis*, in *Portugaliae monumenta historica. Scriptores*, I, Lisboa, Academia das Ciências, pp. 93-95. Apesar de Saraiva e Mattoso sugerirem que seria essa a fonte da Crónica, tal não é a opinião de Lindley Cintra, opinião essa que me parece mais consistente (Introdução à *Crónica geral de Espanha de 1344*, Lisboa, IN/CM, vol. I, 1951, p. CCCXCIV).

[8] "João Soares Coelho e a gesta de Egas Moniz", in *Portugal medieval – Novas interpretações*, Lisboa, IN/CM, 2ª ed., 1992, pp. 409-435.

[9] Parece, aliás, haver uma variação curiosa nas referências a Alcobaça. O milagre desaparece no *Livro de Linhagens*, e na *III Crónica*, onde se diz apenas sucintamente, depois de se referir a fundação do mosteiro: "*e ofereceu-o a Sam Bernaldo, que era abade de Craraval.* Mas na versão posterior da própria *Crónica de 1344* (e não no texto semelhante da *III Crónica de Santa Cruz* que temos vindo a seguir) diz-se ainda, numa clara referência ao milagre desaparecido do texto: *E segundo openiom d'alguns, dizem que este rei dom Afonso havia grande devoção nas orações de S. Bernardo. E que por esto lhe dava Deus tantas boas andanças contra os mouros*". A anterior narrativa deixa portanto aqui ainda alguns vestígios, mesmo se o milagre que nela se narrava é reduzido à "opinião de alguns" (que não será exactamente a do narrador). Como se vê, apesar dos textos serem muito semelhantes, a *III Crónica* não segue literalmente o texto de 1344.

começa por distinguir, na matéria afonsina dos textos que analisa, duas séries distintas: uma monástica e outra cavaleiresca. É exclusivamente sobre esta última matéria, como se disse, que o seu estudo incide e não propriamente sobre a totalidade do relato escrito que nos chegou. E a este propósito acrescenta, sobre a matéria cavaleiresca, cujo ponto de vista parece diametralmente oposto a outras sequências da narrativa escrita: "*dela faz parte o famoso episódio do bispo negro, que Herculano romanceou nas* Lendas e narrativas. *Em caso nenhum essa lenda, pela linguagem, pelos personagens, pelo enredo e pelo espírito poderia ser imaginada e escrita por clérigos*". Mas o problema que a leitura dos relatos escritos que até nós chegaram nos coloca é o seguinte: nesses textos não há duas séries, há só uma. Quer dizer, e por exemplo no que respeita à narrativa mais antiga: à manta de retalhos que é a própria matéria do que Saraiva designa por "Gesta de Afonso Henriques" (resultante, como propõe e como se disse, de três tradições autónomas, que apresentam, cada uma delas, retratos distintos do rei), juntam-se, no texto escrito, as sequências provenientes da tradição monástica, de que a mais saliente será a da fundação milagrosa do mosteiro de Alcobaça. Assim, quase imediatamente a seguir ao episódio do bispo negro, tão marcadamente anti-clerical, o leitor da *IV Crónica Breve* depara-se com a figura piedosa de Afonso Henriques fundando milagrosamente o mosteiro de Alcobaça, sem que a incongruência pareça perturbar minimamente o cronista que "cose" os retalhos. Não sabemos quem teria sido esse cronista, que talvez não fosse realmente um clérigo. Mas, como se vê, se ele não imaginou a lenda do bispo negro, transcreveu-a tão piamente como o milagre seguinte. E escreveu desta forma um texto único (única matriz, aliás, a chegar até nós), que tem a sua lógica própria, e que desemboca nomeadamente na apreciação geral do rei que é feita imediatamente antes do desastre de Badajoz (e que acima transcrevemos).

É este, de facto, um dos fios condutores tanto da primeira como da segunda narrativa (mesmo que o milagre de Alcobaça desapareça do texto posterior, este fio mantém-se). Na verdade, a breve sequência da apreciação geral da figura do rei, presente nos dois textos, torna visível um narrador que tenta, mesmo assim, dar uma certa ordem às informações díspares de que dispõe e justificar aos olhos do leitor a aparente incongruência dos comportamentos do rei (distinguindo entre a "impiedade" da sua juventude e a piedade "pela graça de Deus" da idade adulta). Nota-se, aliás, nos dois textos que a apreciação geral é introduzida no modo de paragem da narrativa, uma intromissão do narrador (tardio) na história factual (anterior) que narra. No relato mais antigo, esse momento de pausa é muito visível no modo como a narrativa prossegue abruptamente depois destas considerações gerais sobre a figura do rei: "*Depois desto, polo mal e polo pecado que fez a sua madre em prendê-la, quebrou-lhe ũa perna em Badalhouce, que havia filhada a mouros; e foi desta maneira*". O "*depois desto*" é narrativamente incongruente, uma vez que imediatamente antes não estão factos, mas apreciações gerais. A narrativa factual já tinha parado várias linhas antes. No texto mais recente (a *Crónica de 1344*) o processo é narrativamente menos abrupto, mas é igualmente mais claro, uma vez que o início do capítulo relativo ao desastre de Badajoz assinala explicitamente o retomar da narrativa anterior. Imediatamente a seguir à apreciação geral diz-se: "*Conta a estória que el-rei D. Fernando de Leon...*" Regressa-se, portanto, à fonte que se segue, depois do momento de pausa correspondente ao presente da narrativa.

Quanto ao outro fio condutor da narrativa, a maldição materna e a sua concretização no desastre de Badajoz, que seria o da primitiva gesta afonsina, já foi suficientemente estudado por Saraiva e Mattoso, pelo que não vou demorar-me nesta questão. Diga-se apenas que esse primitivo fio narrativo vem em auxílio do narrador do texto escrito, uma

vez que permite, na verdade, dar uma moralidade implícita à totalidade da história, o desastre de Badajoz funcionando de certa forma como castigo, no caso não apenas do comportamento do filho em relação à mãe, mas de todas as "estórias" anteriormente contadas. Desta forma, a sequência final do desastre de Badajoz serve de ponto de encontro entre os dois fios condutores que organizam o relato (o cavaleiresco e o monástico), é verdadeiramente o seu epílogo. Só assim se entenderá por que motivo a apreciação geral do rei não é a sequência final, como se poderia esperar, mas precede exactamente, em ambos os textos, a sequência do desastre de Badajoz[10].

O texto mais recente introduz, aliás, uma alteração curiosa nesta sequência final, que é o facto de a referência à maldição deixar de ser feita no início da sequência para ser transferida para o seu desfecho. Na verdade, enquanto na versão mais antiga, como se viu, a "estória" contada exemplifica a maldição referida em abertura (cumpriu-se a maldição "*e foi desta maneira*"), na narrativa posterior, conta-se primeiro essa "estória", numa sequência narrativa idêntica às outras, e só depois do desastre consumado, já depois da prisão de Afonso Henriques, se diz: "*E entom foi comprida a maldição que lhe lançou sua madre...*" Se a referência à maldição se mantém, pois, a forma narrativa torna-a mais branda, sublinhando sobretudo o texto a série de acasos e azares que conduzem ao desfecho trágico, e que explicam implicitamente, também eles, esse desfecho. Assim, se a maldição se cumpre, o episódio deixa de ser colocado imediatamente sob o seu signo, no movimento aparentemente "racionalista" de que falámos antes. O narrador deste texto posterior substitui, aliás, à narrativa relativamente neutra do desastre feita pelo primeiro, uma narrativa com maior folgo retórico, a qual, ampliando os pormenores, não se esquece de acentuar a bravura e heroicidade do rei, que sai *rijamente* da vila ao encontro dos inimigos "*como aquele que era o mais valente e esforçado cavaleiro que se podia saber*" (e por isso não repara no ferrolho, o que é "natural"). Seja como for, é evidente que o desastre de Badajoz, como sequência final, funciona em ambas as narrativas, como dissemos, como epílogo implicitamente moral: os erros pagam-se, o acaso é uma das formas inevitáveis da justiça divina, a que nem os mais fortes escapam. Nesta medida, a figura de Afonso Henriques surge em ambas as narrativas não como um herói plano mas como um verdadeiro herói trágico, aquele que reune em si as qualidades e os defeitos que, pelo excesso, o distinguem do homem comum e lhe garantem um destino de excepção.

Não penso, pois, ao contrário de António José Saraiva, que estas duas narrativas primitivas sobre Afonso Henriques sejam assim tão incongruentes no modo como "cosem" os vários retalhos, nomeadamente os relativos à tradição cavaleiresca e à tradição monástica. A figura de Afonso Henriques que nelas se desenha tem uma lógica diacrónica, ou seja, a narrativa acompanha um percurso que vai da imprudência e excesso de confiança juvenis (patentes no seu comportamento na batalha de S. Mamede), à arrogância do conquistador e do chefe do bando de cavaleiros vitoriosos (na prisão da mãe e na "estória" do bispo negro), até à sensatez do homem maduro (no apoio às ordens militares e outras actividades civis e na sua piedade na fundação de mosteiros) e onde se sublinham igualmente as suas qualidades de arguto estratega (especialmente no relato da conquista de Santarém, da segunda

[10] O texto do *Livro de Linhagens* (quase mas não totalmente idêntico à *IV Crónica de Santa Cruz*, como se disse) apresenta uma variação curiosa: de facto, nela a apreciação global do rei desaparece. Mas no final, quando se refere a data do seu falecimento, este texto (e só ele) acrescenta, num futuro pleno de sentido "*e será no paraíso*".

narrativa). O desastre de Badajoz fecha tragicamente o ciclo, mas deve notar-se que, mesmo aqui, não é nunca na figura do derrotado que Afonso Henriques nos aparece. Na verdade, ambos os relatos terminam com uma referência que não tem sido suficientemente analisada, a correspondente aos anos seguintes à derrota. Conta a primeira narrativa:

> *E ali o prendeu logo el-rei D. Fernando. E deu-lhe logo quantos castelos tinha filhado na Galiza e fez-lhe preito e menagem que, como cavalgasse em cavalo, fosse a el-rei D. Fernando, u quer que ele fosse. E entom se tornou a Coimbra. E nunca mais quis cavalgar todos seus dias em cavalo atá que morreu. E andava em ũa carreta.*

Aparentemente o texto é meramente informativo, e muitas vezes é lido desta maneira: desenha a figura de um rei doente, transportado de carreta. Na verdade, não é esse o sentido da narrativa, como bem entendeu o narrador do texto posterior, que clarifica:

> *E el-rei D. Fernando, despois que teve as fortalezas e recebeu dele a menagem, soltou-o. E el-rei D. Afonso tornou-se pera sua terra e, despois, nunca cavalgou em besta* por nom haver razom de tornar à menagem. *E sempre se des ali em diante fez trager em andas e em colos de homens. E assi andou toda sua vida.*

Independentemente da alteração no meio de transporte, não se trata, portanto, em ambas as narrativas, de um rei derrotado e incapacitado pela doença. Trata-se, como a segunda narrativa clarifica, de um rei que voluntariamente não torna a montar a cavalo para não ter que cumprir o prometido: o de regressar à menagem, assim que pudesse voltar a cavalgar. É, pois, ainda a figura do herói arguto que ambos os textos desenham como epílogo, e não a do homem derrotado. Se a maldição se cumpre a nível pessoal (os desígnios de Deus são insondáveis), o chefe não é por ela abatido; consegue, muito pelo contrário, contorná-la em seu benefício e dos seus. Em síntese: se não é ainda o mito que se desenha nestas narrativas, como faz notar José Mattoso, se elas desenham na verdade uma figura humana, cujos defeitos e excessos não se escondem nem iludem, deve, no entanto, acrescentar-se que, ao mesmo tempo, é este material humanamente contraditório que define exactamente o herói trágico, aquele onde mais imediatamente o mito pode enraizar.

Passemos agora às pequenas narrativas dispersas nos *Livros de Linhagens* e provenientes de tradições familiares, onde a figura de Afonso Henriques nos aparece com traços ligeiramente diferentes. São "estórias" muito curiosas, porque nos apresentam uma face mais quotidiana da figura do rei. Resumo brevemente as duas principais. Numa delas vemos Afonso Henriques hospedado em casa de D. Gonçalo de Sousa de Unhão e "doneando-lhe" a mulher à hora de almoço. Surpreendendo os dois, D. Gonçalo, depois de rapar o cabelo à consorte, remete-a à familia, montada ao contrário num sendeiro, e perante as chufas e apupos de todos os moços da casa. "*E entom foi rei D. Afonso mui bravo*" como conta a "estória"; travando um diálogo azedo com D. Gonçalo (sigo a versão do *Livro Velho*, mais concisa), diz o rei "Por muito menos que isto cegou o meu avô o vosso" (esta história é, de facto, contada um pouco antes, mas o tempo de que disponho não me permite referi-la); ao que responde D. Gonçalo: "*Senhor, non metades em esso mentes; ca o cegou a grã torto e morreu por ende a grã direito*". Na outra pequena narrativa vemos o rei comendo em Coimbra na companhia de alguns dos seus cavaleiros, entre os quais dois familiares por afinidade, D. Sancho Nunes, referenciado como seu genro, D. Gonçalo de Sousa, referenciado como marido da sua neta[11], e ainda D. Fernão Mendes, o Bravo, senhor

de Bragança. Este último torna-se motivo de chacota do grupo próximo do rei em razão de "*ũa pouca de nata que (lhe) caíra pela barva*". Segue-se a ira do despeitado senhor de Bragança contra o rei, só aplacada, segundo reza a "estória" quando este finalmente lhe dá a própria filha (que subtrai ao legítimo marido, Sancho Nunes) e as terras de D. Gonçalo de Sousa, obtendo assim o desagravo contra os dois cavaleiros "chufadores".

Não podemos, obviamente, pronunciarmo-nos sobre a verdade factual destes pequenos relatos, ainda que ambos retratem comportamentos que não seriam talvez inverosímeis na figura de Afonso Henriques: refiro-me, não à sua reacção (que as "estórias" não apresentam como particularmente brilhante, como se vê), mas aos próprios factos na origem dos episódios, ou seja, à tentativa de sedução de uma dona casada "nas barbas" do marido e à chacota com um cavaleiro um pouco mais rústico (e cavaleiro que outras histórias do mesmo *Livro de Linhagens* apresentam, aliás, como violento e irascível). Na verdade, Mattoso vê nestas pequenas narrativas, que datarão de finais do século XII / inícios do século XIII e que teriam tido como fonte genealogias particulares, a prova da animosidade com que várias das famílias mais antigas e poderosas do Norte de Portugal encaravam, ainda na época, o rei fundador, "contando a respeito dele histórias infamantes, para mostrarem que os seus antepassados eram muito capazes de competirem ou rivalizarem com Afonso Henriques". Das anedotas, Mattoso sublinha, pois, a reacção do rei, tal como é descrita nos relatos (que obviamente farão parte das histórias que corriam no interior dessas famílias, episódios que se contam de geração em geração, como se disse). Em ambas o rei cede perante as exigências dos cavaleiros, por vezes completamente bizarras e, aliás, dificilmente credíveis (como no caso da "transferência" da filha). Mas o desfecho destas narrativas (ou seja, o modo como os episódios são contados) se historicamente pode ser muito significativo, como sintoma das posições dos grupos em presença tanto na época da Afonso Henriques como em finais do século XII e inícios do XIII, não será talvez o mais importante em relação à figura do rei que elas nos transmitem, já que, como é evidente, o ponto de vista que estas pequenas anedotas transmitem é o da memória familiar e da exaltação dos antepassados, com vista sobretudo ao presente dos narradores[12]. Já os motivos de que partem ambas as anedotas, o que poderemos chamar "apetite sexual" do rei na primeira ou gosto pela provocação na segunda são bastante mais verosímeis e não é impossível que correspondam, se não à letra, pelo menos ao espírito da figura do nosso primeiro rei. Não destoam, de qualquer forma, da apreciação crítica que fazem as duas crónicas anteriormente referidas sobre a juventude de Afonso Henriques.

A este respeito, será talvez conveniente regressar brevemente a essas duas narrativas para lembrar a longa sequência do discurso-testamento do Conde D. Henrique ao filho, e que não tivemos ainda ocasião de comentar. Trata-se, na verdade, de uma sequência muito interessante na qual se expõem, à sua maneira, as normas e regras da arte de bem governar. Ainda que os recursos dramáticos sejam eficazmente utilizados nessa sequência (será esta uma das sequências iniciais da referida gesta afonsina, segundo António José Saraiva), a longa fala do Conde D. Henrique não se limita a ser um discurso pontual de um pai moribundo ao seu filho e herdeiro; é, pelo contrário, uma verdadeira passagem de teste-

[11] De facto parece que D. Sancho Nunes e D. Gonçalo de Sousa seriam respectivamente cunhado e genro de Afonso Henriques.

[12] Questão que Mattoso clarifica perfeitamente no seu estudo, ao referir-se nomeadamente às alterações no seio das elites dirigentes ocorridas nos reinados seguintes.

munho, tanto no aspecto material da herança (as terras), como no aspecto espiritual de valores. O facto de surgir nos textos em discurso directo (de ouvirmos, portanto, o Conde D. Henrique a falar), pode por vezes levar-nos a esquecer o que esse discurso tem de construído e mesmo de normativo. Na verdade, na boca do Conde se colocam palavras que definem o papel do rei, tal como o seu autor o entende (autor esse que não é, obviamente, o Conde D. Henrique, e que será eventualmente o autor da gesta). Com efeito, depois das questões práticas relativas à herança (os limites das terras que por direito lhe pertenceriam — "*d'Estorga atá Leon e atá Coimbra*" — geografia que configura, aliás, uma curiosa e ambiciosa reivindicação territorial[13]), seguem-se uma série de conselhos sobre a arte de bem governar, com referência explícita ao modo como devem ser tratadas as suas duas principais bases de apoio, a nobreza e os concelhos (mas sem referência ao clero). Diz o Conde: "*sei companheiro aos fidalgos e dá-lhes todos seus direitos; aos concelhos faze-lhes honra, e faze de guisa que todos hajam direito, assi os grandes como os pequenos*". Segue-se uma demorada referência à importância da justiça como dever essencial do rei, tema que, como é sabido, percorre toda a Idade Média, pelo menos desde Isidoro de Sevilha[14], acrescentando-se: "*e nom consentas aos teus homens de ser sobervosos e atrevudos em mal fazer nem faça[m] força a nenhum, ca perderás teu bom preço se taes coisas nom castigares*". A fala termina novamente com questões práticas, sobre o modo de conservar Astorga (onde a cena se passa e onde efectivamente o Conde morreu) e com as disposições finais quanto ao enterro (em Braga, onde, de facto, foi enterrado).

As normas de comportamento real que aqui se explicitam atribuem sobretudo deveres ao rei, cuja obrigação é, pois, a de respeitar, a partir dos seus respectivos estatutos, "tanto os grandes como os pequenos". Assim, se a relação com os fidalgos se define (no significativo termo *companheiro*) em termos de fraternidade de armas, implicando a ideia de rei como chefe de um bando de cavaleiros, chefe que tem ainda o dever de controlar e castigar os seus homens de forma a evitar que possam abusar da sua posição de força, o texto não se esquece igualmente de referir que esses mesmos fidalgos têm direitos próprios e que esses direitos devem ser respeitados pelo rei[15]. A filosofia política que aqui se exprime não é, pois, a do rei como mero chefe de bando, nem mesmo a do poder absoluto do monarca, mas a de que o poder real se legitima pela obediência a certos limites, limites esses que são os dos direitos estabelecidos dos dois principais grupos sociais, a nobreza e o povo. É o pai, o Conde D. Henrique, que dá ao filho, Afonso Henriques, estes conselhos (ou em cuja boca se colocam estas normas políticas). Na verdade, nas crónicas que temos vindo a analisar (e muito certamente na gesta de que partiram) a verdadeira figura do modelo não é Afonso Henriques, mas o Conde D. Henrique. É ele o antepassado respeitado, cuja voz ("de além-túmulo", segundo Saraiva) exprime os valores morais abstractos que deverão nortear o

[13] Como escreve António José Saraiva "esta declaração constitui um título de legitimidade, cuja intenção se compreenderá na sequência" (*op.cit.*, p. 137)

[14] António José Saraiva cita um extracto dos *Costumes de Beja*, onde as expressões usadas são quase idênticas às que surgem nas crónicas (*op. cit.* p. 138)

[15] Na verdade, António José Saraiva optou por seguir, neste passo do texto, a versão do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, único de entre os textos citados a seguir uma versão ligeiramente diferente, uma vez que diz: "*e dá-lhe sas soldadas todas*". Esta opção terá eventualmente sido tomada por questões de reconstituição métrica dos versos da Gesta. Note-se, no entanto, que todas as outras versões, incluindo a mais antiga, falam de "direitos" e não de "soldadas", o que não pode deixar de ser considerado significativo.

comportamento do futuro rei, e cuja subsequente prática, como se viu, as crónicas nem sempre consideram modelar.

E nesta medida, não é inverosímil supor que também alguns dos seus companheiros fidalgos se pudessem sentir lesados pelo não cumprimento literal deste pacto político, em momentos de um quotidiano cuja veracidade factual é difícil de reconstituir, mas que conteria, certamente, momentos de conflito e de tensão. As anedotas do *Livro de Linhagens* talvez sejam igualmente o reflexo disto mesmo. Ao sublinharem essencialmente os aspectos de contra-modelo da figura do rei (cuja proximidade com os antepassados, mesmo assim, note-se, se procura realçar), essas pequenas narrativas abrem o nosso olhar para o que me parece ser o verdadeiro lado épico de Afonso Henriques: o de ter sido, além de um chefe corajoso e arguto, um homem que nem sempre se apresentaria como um modelo, ou seja, alguém que não precisou do mito para o impor.

O ESCUDO E O CAVALEIRO BRANCO DO *LIVRO PORTUGUÊS DE JOSÉ DE ARIMATEIA* À *DEMANDA DO SANTO GRAAL*

ISABEL SOFIA CALVÁRIO CORREIA
Escola Superior de Educação de Coimbra

A *Estoire del Saint Graal*, representada em português medieval pelo *Livro Português de José de Arimateia*, é parte introdutória de um ciclo constituído pelo *Lancelot en prose*, por uma redacção primitiva da *Queste del Saint Graal* e pela *Mort Artu*[1]. Assim, é o primeiro dos ramos de uma narrativa mais extensa que ele mesmo anuncia:

> e agora se cala a estorea de todas estas liñages (...) e torna aos outros ramos que chama estorea de merlim que comvem por toda a maneira juntar com a estorea do greal (...) mas por noso livro nom ser muy grande, repartimo-lo cada ũu em sua parte[2] (LJA, 118).

Cremos que só é possível entender a dimensão das personagens do *Livro Português de José de Arimateia*, bem como das passagens em que elas intervêm, se considerarmos estas obras como membros desse todo. Há episódios que são retomados pelo romance terminal do ciclo, não só por serem fulcrais enquanto elementos que contribuem para a coesão da totalidade da narrativa, mas também porque se mostram decisivos para o completo entendimento da construção da personagem que então se assumirá como protagonista da acção: o cavaleiro Galaaz e tudo aquilo que ele representa. O episódio que é objecto desta reflexão é um desses exemplos[3].

A aventura do escudo no LJA contém uma das temáticas mais significativas da narrativa. Esta passagem representa a instituição da realeza e da cavalaria cristãs pois, como sabemos, é pelo auxílio milagroso proporcionado pelo escudo que o rei pagão Evalac vence a batalha contra Tolomer, seu vizinho, e se converte ao Cristianismo (LJA,46-49 e 53). Durante o processo de conversão de Mordaim, mostrando-se o rei reticente em aceitar a fé cristã, Josefes garante-lhe a vitória na batalha contra o inimigo se ele acreditar em Deus. Para isso, o filho de José pede ao monarca que lhe traga o seu escudo e um pano vermelho:

---

[1] MIRANDA, José Carlos Ribeiro, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata*, Porto, Granito, 1998, pp. 91 e seguintes.

[2] *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea, a Paleographical Edition*, ed. Henry Hare CARTER, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967. Simplificámos a transcrição paleográfica de Carter para uma mais fácil leitura. Assim, nas citações do LJA separámos palavras segundo a norma actual; reduzimos os grafemas <j> e <y>, quando representam o fonema [i] a <i>; acentuámos palavras quando se torna imprescindível para a boa compreensão do texto; em final de palavra e em sílaba anterior antes de consoante utilizamos <n> ou <m>, segundo a norma actual para assinalar a nasalidade quando esta está abreviada; usamos til no caso de vogais duplas.

[3] Alguns exemplos são o encontro com Mois, a história de Caifás e a construção da Barca de Salomão.

> fez do pano ũa cruz e pregou-a no escudo e dise a el-rei: "Nom ha omem no mumdo que este sinal veja que jamais nenhũu mal lhe possa vir e quamtas vezes o tu vires dirás: 'Deos que por este sinal vemçeste a morte traze-me são e homrado a receber a tua fee (...). nom vejas este sinal até que nom ajas mui gram pavor de morte e que jamais nom cuides escapar. Emtão descubre a cruz (LJA,46).

Durante a batalha, o rei esteve em perigo de morte pelo que destapou o escudo como Josefes lhe dissera. Nesse momento viu na arma " hũu homem crucificado que parecia que por hos pés e mãos deitava samgue" (LJA, 50). Mordaim pede a Jesus que lhe conceda a vitória para que ele possa voltar ao seu reino e instituir a fé cristã. De seguida, surge um cavaleiro com um escudo como "hum cristal e nele de vermelho hũu sinal de hũa cruz" (LJA, 50) que livra Mordaim do perigo de morte e é determinante na batalha. Após este sucesso, o rei e o seu fiel vassalo recebem baptismo e estão aptos a iniciar o seu percurso no romance: o primeiro como monarca cristão, parente do primogénito da linhagem escolhida, e o segundo como fundador dessa gloriosa estirpe.

O escudo de Mordaim, mais do que uma relíquia santa, é um objecto de legitimação de poderes e de construção de identidades. No LJA , ele pertence ao rei. Tratando-se de um romance de cariz introdutório, parece adequado que o poder defensivo simbolizado pelo escudo fosse do domínio régio. Como nos diz Flori " le roi doit d'abord être le défenseur des églises et de leurs desservants, les protéger *par les armes*"[4]. Assim, Mordaim vence pelo sinal da cruz, confirmando uma das funções dos reis cristãos, a imposição da justiça.

Todavia, não se deve esquecer que o bom desempenho na refrega não se ficou a dever ao esforço bélico do rei, mas sim à proeza cavalareiresca do seu cunhado Nasciam e à intercessão de um Cavaleiro Branco enviado por Deus. A vitória na batalha só foi possível graças à intervenção deste Cavaleiro Branco que, como vimos, aparece a seguir às orações de Mordaim: "e depois que isto disse vio do mato comtra si vir hũu cavaleiro todo armado (...) e endereçou ho cavalo comtra el rei Tolomer e tomou ho por ho freio do seu cavalo" (LJA,50). O cavaleiro não só luta contra os opositores do rei de Sarraz, como lhe salva a vida: " el rei Evalac (...) caira do cavalo se ho branco cavaleiro o nom tivera" (LJA,50).

Além de estar sempre junto do monarca nos momentos mais difíceis da refrega, esta personagem está também ao lado do valoroso Sarafes[5], nomeadamente quando este se encontra desarmado em plena batalha: " Se tivera a minha acha, nom ha cousa por que deixasse de entrar nas batalhas (...) respondeu o cavaleiro branco: Sarafes, toma esta acha que Jhesuu Cristo te manda" (LJA,50).

Pelas passagens citadas, vemos que este "anjo guerreiro[6]" surge na peleja graças à imagem de Cristo no escudo de Mordaim. Sempre que aparece ao lado do rei, a sua acção é defensiva, quer seja para combater os inimigos, quer seja para auxiliar o monarca num

---

[4] FLORI, Jean, *L'Idéologie du Glaive. Pré-Histoire de la Chevalerie*. Genève, Droz, 1983, p. 75.

[5] Nome pagão de Nasciam.

[6] Não é de todo estranho que desçam cavaleiros divinos à terra para intervirem em batalhas pela cristandade. Basta-nos recordar a lenda de Santiago Mata-Mouros em que o santo se define como defensor de Espanha e onde surge um exército de anjos armados como cavaleiros! Cfr. *La traduccion gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, ed. Ramon LORENZO, I, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1975, pp. 7 e seg.

mau momento. Quando ele aparece ao lado de Nasciam é para lhe entregar uma arma que Cristo enviara para auxiliar o cunhado do rei na batalha. O escudo de Mordaim representa a defesa de que o rei precisava, isto é, o auxílio da cavalaria. Desta forma, parece que o LJA, ainda que evidencie uma preocupação com a delimitação de poderes, denota já alguma oscilação entre as prerrogativas da cavalaria e da realeza.

Quase no final do romance Josefes, pouco antes de morrer, inscreve uma cruz vermelha no escudo, mas desta vez com o seu próprio sangue:

> e ele tomou ho escudo e fez hũa cruz daquele samgue que lhe saía e dise a Mordaim: "Eis aqui a renenbramça que vos de mi leixo (...) a cruz será sempre asi vermelha e fresca como agora (...) e jamais cavaleiro ho no deitará ao collo que nom ache mall ata que Galaaz o bõo cavaleiro ho deitará a seu collo (LJA, 114).

Esta arma ganha uma dimensão simbólica ainda maior não só porque foi ornamentada pelo primeiro bispo da cristandade, o que a sacraliza, como a sua insígnia é o sangue de Josefes. No momento em que o filho de José de Arimateia inscreve o seu sangue no escudo, este passa a pertencer à linhagem escolhida transformando-se num objecto de identificação genealógica pois sabemos que Josefes diz a Mordaim que deverá guardar o escudo na abadia onde Nasciam se fará sepultar e onde virá Galaaz dias depois de ser investido cavaleiro (LJA,114).

Pelo que fica dito, o episódio do escudo não só evidencia a instituição das ordens, mas também é um objecto que faz parte do processo de identificação de Galaaz enquanto cavaleiro que pertence à linhagem escolhida. Tratando-se de uma passagem carregada de sentidos, parece lícito perguntar qual terá sido o seu desenvolvimento na última parte do ciclo, aquela em que o Bom Cavaleiro vem recolher o escudo que lhe estava destinado.

A resposta a esta questão assume contornos distintos em três das versões da parte final do ciclo, referimo-nos à *Demanda do Santo Graal*, à *Demanda del Santo Grial* e a *La Queste del Saint Graal*[7]. Comecemos por situar este episódio no contexto da história, não tendo em conta por agora as diferenças entre as duas variantes da *Demanda* e a *Queste*.

Depois que os cavaleiros da Távola Redonda se separam, Galaaz segue o seu caminho em busca de aventura e chega a uma abadia[8] onde já estavam Ivam, o Bastardo, e o rei Bandemaguz. Como o LJA já anunciara, os cavaleiros tinham ido até aí para verem a maravilha de um escudo que feria todos os que o deitassem a seu colo. Bandemaguz é o cavaleiro que se propõe concretizar essa aventura, apesar das admoestações dos monges, que lhe dizem que essa arma está guardada para o cavaleiro escolhido. O rei parte, levando consigo um escudeiro, Melias, que o ajudará a regressar à abadia, caso não consiga empunhar

---

[7] As edições utilizadas são as seguintes: *La Demanda del Sancto Grial con los marauillhosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo*, ed. Adolfo BONILLA y SAN MARTIN, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907. Esta edição tem como referência a de 1535. Sabendo que existe uma edição anterior a esta- 1515- que não tivemos oportunidade de consultar, referir-nos-emos à que utilizamos como DE_2; *A Demanda do Santo Graal,* ed. Irene Freire NUNES, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995; *La Queste del Saint Graal, Roman du XIIIe Siècle*, ed. Albert PAUPHILET, Paris, Honoré Champion, 1923. A *Demanda* portuguesa e a *Queste* serão referidas ao longo do texto como DP e QV.

[8] Esta abadia era aquela em que estava sepultado Nasciam, o fundador da linhagem de Galaaz.

o escudo. Como seria de esperar, ele não é bem sucedido. Um Cavaleiro Branco surge, fere-o com uma lança e repreende-o por ter ousado levar uma arma que não lhe era destinada. Além disso, pede ao escudeiro que diga a Galaaz, o legítimo possuidor do escudo, que ele o espera naquele local. O escudeiro e Bandemaguz chegam à abadia e o escudo é entregue ao filho de Lancelot, que parte com Melias ao encontro do Cavaleiro Branco. Quando chegam ao local, este cavaleiro diz a Galaaz que aquele escudo tinha sido pertença dos seus valorosos antepassados e instrumento de vitória na batalha contra o pagão Tolomer. Segue-se a explicação do escudo e da sua história segundo a matéria do LJA que atrás já apresentámos de forma breve.

É no tratamento desta matéria que vemos as diferenças mais significativas. Comecemos por observar este episódio em DE_2. Ao contrário do que acontece em DP e em QV, em que se retoma a matéria do LJA, DE_2 tem um discurso elíptico. Relata a história da chegada de Galaaz à abadia de forma muito semelhante àquela que vemos em DP. As personagens são as mesmas: Galaaz, Ivam, o Bastardo, rei Bandemaguz, os monges, o escudeiro Melias e o ermita que sempre acompanhava o Bom Cavaleiro.

Contudo, há uma diferença subtil entre DE_2 e DP nesta passagem introdutória: quando Bandemaguz volta ferido pelo Cavaleiro Branco, Galaaz lastima-se dizendo que se ele morresse seria uma grande perda pois ele era "de buen *entendimiento* y de cavaleria" (DE_2, 48, itálico nosso). Em DP vemos o seguinte: "ca o ouvi muito louar de *sangue* e de cavalaria" (50, itálico nosso). E em QV: "il me semble que ce seroit domages trop granz , ce il por ceste *aventure* moroit" (p. 30, itálico nosso).

Como podemos ver, as narrativas discordam neste ponto. No que respeita a DP poder--se-ia pensar que o nosso tradutor — aquele que terá traduzido a *Demanda* a partir da *Queste* Pseudo-Boron — não teria entendido o vocábulo "sen" (ou "sage", "sagesse") e tê--lo-ia traduzido por «sangue». Pelo contrário, o compilador de DE_2 teria tido acesso a um texto mais antigo, a tradução galego-portuguesa original, e a lição «entendimiento» estaria correcta quanto ao conteúdo. Importa salientar que estamos perante uma edição impressa do séc. XVI que, segundo José Carlos Miranda, resulta da junção levada a cabo pelo narrador "de novo material narrativo a um texto da *Queste del Saint Graal* que já possuía[9]", mas sem o cuidado de o fundir com a matéria já existente. Além disso, e ainda na opinião do mesmo autor, o redactor da Demanda castelhana teria suprimido partes que exprimiam a afirmação da cavalaria face à realeza ou ainda temáticas do sagrado e até da teologia política. Assim, DE_2 é um texto que apresenta diversas contaminações e vários cortes do redactor com vista a captar o público do século XVI.

Se continuarmos a ler a *Demanda* portuguesa, vemos que essa palavra não é inócua, mas insere-se numa narrativa que valoriza a construção da linhagem e a aquisição do *prez* pelo sangue. Vejamos outro exemplo. Depois do episódio do escudo, Melias pede a Galaaz que o faça cavaleiro. O filho de Lancelot acede e aconselha o novel cavaleiro "que seja empregada bem em vós a cavalaria, de guisa que honra do vosso linhagem seja per vós *aventada*". (DP, 63, itálico nosso). Vejamos o que nos dizem DE_2 e QV: "que la honra de vuestro linaje sea *salua*" (DE_2, 52, itálico nosso); "l'anors de vostre lignage i soit *sauve*"

[9] MIRANDA, José Carlos Ribeiro, "A edição castelhana de 1535 da *Demanda del Sancto Grial*: o retorno de Excalibur às águas...", *Península. Revista de Estudos Ibéricos*. Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, FLUP, nº1, 2004, pp. 53-63, p.62.

(p.40, itálico nosso). Que quererá isto dizer? A nosso ver, DP revela uma maior preocupação com o valor da cavalaria associado ao sangue, à estrutura de parentesco, enquanto que os outros dois romances seguem modelos distintos. O desacordo entre o texto castelhano e a *Demanda* portuguesa, nos vocábulos "sangue"/ "entendimiento" e no episódio que acabámos de citar, se entendido no conjunto das narrativas, não parece ser mero erro, mas ilustra diferentes formas de trabalhar conteúdos respeitantes à estrutura social da nobreza, particularmente no que respeita ao parentesco. DE_2, não possuindo uma estrutura narrativa coerente, mas constituindo antes uma selecção de passagens, como já referimos, não reteve esta subtileza, talvez por se tratar de um exemplar tardio onde estes elementos relacionados com o valor linhagístico já não fizessem sentido e também por ser um texto muito contaminado pela *Queste* Vulgata que deixa de lado tudo o que exalte a cavalaria pelo sangue, como se vê nesta passagem: "il me semble que ce seroit domages trop granz, ce il por ceste aventure moroit" (p.30). Como vimos, o Bom cavaleiro apenas lamenta a perda de Bandemaguz, não há referência às suas qualidades. Cremos que isto se deve ao facto de QV ser uma narrativa de edificação que não se preocupa com os valores terrenos pelos quais a cavalaria se deve guiar, mas sim em fornecer um modelo de "cavalaria espiritual". Neste romance, os cavaleiros são meras peças acessórias de Galaaz que é quem importa louvar como alegoria da própria cavalaria[10].

Continuemos a observar DP e DE_2. Além da diferença que acabámos de apontar, há a salientar a total ausência da matéria do LJA nesta narrativa castelhana. Quando Galaaz chega ao local onde está o Cavaleiro Branco, este apenas lhe diz que o escudo tinha sido feito com o sangue de Josefes e deixado a Mordaim depois da morte do filho de José de Arimateia. O narrador intervém e diz: "Y estonce le començo a diuisar la hystoria del escudo assi como el cuento lo ha deuisado e lo que vos yo ya dixe no vos lo quiero otra vez contar". (DE_2, 49). Confirma-se a tendência elíptica que atrás já mencionámos. Além disso, a matéria que DE_2 suprime é aquela que se relaciona com a construção da ordem terrena que começou no LJA. Cremos, como Miranda, que estes valores pouco diriam a um leitor de narrativas cavaleirescas do séc. XVI, o texto acaba apenas por "transcrever essencialmente episódios onde prevalece a actividade bélica da cavalaria isolada do seu contexto global"[11].

Todavia, mais uma questão se levanta: a que "cuento" se refere o narrador quando se escusa de contar a história do escudo porque já a tinha narrado? Na opinião de Miranda, estas referências — que são constantes ao longo da obra, mais concretamente a um "livro de Galaaz" — referir-se-ão a QV que contém esses episódios desenvolvidos[12]. Ousamos acrescentar outra hipótese: não remeterá o narrador, neste passo, para um exemplar castelhano do LJA que contava detalhadamente a história do escudo e de todas as fundações a que atrás aludimos[13]? Havendo um outro livro que narra essa história, o narrador, habilmente, diz que não se quer repetir, convidando o público a relembrar o romance anterior à *Demanda*. Assim, ele poderia mais facilmente seleccionar os episódios bélicos que iriam

[10] De notar que no *Lancelot en Prose* Bandemaguz é descrito como "sages et garnis de grant conseil". *Lancelot, Roman en Prose du XIIIe Siècle*, ed. Alexandre MICHA, 9 vol., Paris, Librairie Droz, Paris-Genève, 1978/1983, vol. I, p.80. De qualquer forma, cremos que a diferença do testemunho português tem sentido e não resulta incongruente no tecido do romance: Quando Galaaz é armado cavaleiro, este diz querer honrar a sua linhagem. Mais adiante, quando Galaaz arma um cavaleiro exorta-o a honrar a linhagem de onde provem. Parece haver coerência entre a letra e o sentido...

[11] MIRANDA, "A edição Castelhana...", p.62.

certamente ao encontro das expectativas dos leitores castelhanos do século XVI. O editor não se preocupou em manter a coerência estrutural do ciclo, mas, como refere Miranda, "uma certa pressa e descuido na sua publicação pode, afinal, não ser mais do que um sintoma da avidez que se fazia então sentir sobre esse tipo de literatura [*libros de caballerías*]"[14].

Apesar das discrepâncias[15] entre DE_2 e DP que acabámos de enunciar, a relação entre estas obras é de alguma proximidade. Já a relação entre DP e QV assume contornos bem mais complexos. Ambas mantém as referências à matéria do LJA, mas as duas fazem opções diferentes, nem sempre de fácil interpretação, no que respeita à sua relação com o LJA. Assim, convém que elas sejam observadas com algum detalhe para tentarmos entender as suas subtilezas.

A *Demanda do Santo Graal* diz que Galaaz, depois de se ter separado dos seus companheiros, chegou ao quarto dia, hora de véspera, a uma abadia de monges brancos. QV tem uma lição diferente: "il chevaucha troiz jors ou quatre sanz aventure trover (...) Et au cinquieme, aprés hore de vespres, il avint que sa voie l'amena droit a une blanche abeie" (p. 26). A lição do texto francês está de acordo com o LJA pois Josefes diz a Mordaim que Galaaz virá à abadia onde está o escudo ao quinto dia depois de ter recebido ordem de cavalaria[16]. Mais adiante, em DP, o Cavaleiro Branco diz ao filho de Lancelot: "ao quinto dia que vós fostes cavaleiro veestes a este mosteiro u Nasciam jaz" (DP, 55). O nosso texto parece ter leituras contraditórias. É certo que Galaaz só chega à abadia à "hora de véspera" (DP, 47) e a aventura do escudo só se desenrola no dia seguinte. Assim, a incorrecção do texto português dilui-se visto que tudo acontece como previsto: o cavaleiro tem, de facto, o escudo ao quinto dia.

Os dois livros retomam a matéria do LJA e ambos revelam algumas contradições, sendo que nenhum deles é completamente fiel à versão dada pelo primeiro ramo do ciclo. Tanto DP como QV erram na chegada de José a Sarraz e na sua prisão pelos judeus, (DP "LXII anos", 52; QV "Quarante deus", p. 32; LJA, "trinta e seis", 25), colocam Josefes a tentar converter o rei Pagão Evalac quando na realidade quem o fez foi José de Arimateia. Josefes só passa a ter um papel importante — depois de ter sido investido bispo por Jesus — quando Evalac o chama a ele e ao pai para disputarem com os clérigos pagãos. DP refere o desempenho de Josefes nesta disputa, que bem falara sobre o Espírito Santo, e passa de imediato à feitura do escudo. QV não refere esta *disputatio* entre os pagãos e o cristão, mas apenas a tentativa de conversão do rei por Josefes (e erradamente, como já vimos) que discursa sobre "les poinz de la novele Loi et la verité de l'evangile e del

---

[12] MIRANDA, "A edição Castelhana...", p. 61.

[13] Não nos esqueçamos de que o *Livro de José de Arimateia* se encontrava na Biblioteca de Isabel a Católica e que há ainda um fragmento salamantino do LJA, datado de 1469... Ver MIRANDA, "A edição castelhana...", p. 58 e CASTRO, Ivo de, "Livro de José de Arimateia", In LANCIANI & TAVANI, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa, 1993, pp. 408-411. Não estará assim muito distante de DE_2...

[14] MIRANDA, "A edição castelhana...", pp. 62-63.

[15] Referimos apenas as diferenças que nos pareceram ter relevância para o entendimento do significado e da construção destas obras. Todavia note-se que em DP os frades se referem a Galaaz como aquele que acabará as aventuras do reino de Logres (DP, 50). DE_2 em vez de Logres tem "Londres"(DE_2 48). Cremos que terá sido um erro do redactor castelhano.

[16] Carter lê "cimquoẽta". Poderá tratar-se de uma má leitura ou de um erro no manuscrito.

resuscitement li dist il la verité" (p. 32). Vemos que além de não ser Josefes o narrador destes pontos da fé, aqueles de que José fala ao rei — e mais tarde o seu filho expõe aos clérigos pagãos — incidem na Trindade e na Virgem Maria.

Atentemos nas discordâncias observadas até aqui. Pelo que citámos podemos concluir que a nossa primeira afirmação estava certa: nenhum dos romances aproveita a matéria do LJA de forma coerente. Todavia, a selecção de determinadas passagens poderá ter implicações importantes no sentido das obras.

O erro na data da chegada de José não nos parece significativo pois estas narrativas estavam longe de ser cronologicamente exactas. Nesta linha, também consideramos a discrepância na data de chegada de Galaaz ao mosteiro de pouca relevância. Além disso, DP acaba por, subtilmente, concordar com QV, como já vimos. O facto de os dois romances terem afastado José de Arimateia deste episódio já não nos parece tão casual. Não nos podemos esquecer de que o objectivo das duas narrativas não seria o de repetir a matéria do livro introdutório, mas sim justificar a importância daquele escudo no percurso de Galaaz. Ora, sabemos que a personagem que teve um papel de maior relevo na aventura do escudo no *Livro Português de José de Arimateia* foi Josefes e não o seu pai. Além disso, ele tinha sido ungido bispo pelo próprio Cristo, no LJA, o que teria contribuído para a importância desta personagem que no fim destes romances se encontrará com Galaaz quando este estiver prestes a falecer (DP,627; QV p. 378). O criador do escudo que será a identidade do Bom Cavaleiro ao longo do romance é também aquele com quem ele se reúne numa "união de poderes", Galaaz, o máximo representante da cavalaria, a defensora da Igreja, encontra-se com o primeiro bispo da cristandade[17].

Um outro aspecto interessante é o facto de nos dois romances o rei de Sarraz ser sempre tratado pelo nome de pagão, Evalac[18], mesmo quando se conta a sua ida à Grã Bretanha, muito depois da sua conversão, perto da morte da Josefes. Neste episódio há uma referência clara à conversão do rei, a mudança de nome implicaria um desvio na narrativa principal, a história do escudo, para se dar um relevo excessivo a esta personagem[19]. Não faria sentido contar-se a sua mudança de nome após o baptismo, que aconteceu apenas no fim da batalha que beneficiou da intervenção do escudo. Esse pormenor assume contornos importantes numa obra como o LJA, uma narrativa de fundações, de estabelecimento da ordem, mas não tem esse relevo em romances onde a cavalaria cristã é omnipresente. No

[17] Este encontro de poderes, Igreja e Cavalaria, filia-se no que Arquilliére designa por augustinismo político ARQUILLIERE, H.X., *L'Augustinisme Politique. Essai sur la formation des Théories Politiques du Moyen Age*, Paris, Lib. Philosophique J. Vrin, 1955. Santo Agostinho considerava que tal como o Homem é composto de corpo e alma, também os poderes deveriam ser terrenos e espirituais. Todos tinham de obedecer ao Estado e à Igreja de forma a que a ordem fosse mantida. Todavia, teólogos como o papa Gelásio modificaram esta concepção, sublinhando que o poder espiritual era superior ao natural, o rei era ungido pelo bispo. Já Gregório, o Grande afirma que todo o poder vem de Deus e, por isso, reis e bispos devem unir-se para cumprir os desígnios divinos. Parecia haver uma partilha de poderes, mas no fundo pretendia-se que os monarcas se tornassem "parte" da Igreja, como viria a acontecer com Carlos Magno. Sabendo que nestes romances se constrói uma ideologia cavaleiresca que se vai apropriando de premissas da realeza, julgamos pertinente considerar esta passagem como uma fusão entre o poder temporal e o poder espiritual. A este respeito veja-se o que dizemos em *A construção da Linhagem Escolhida no* Livro de José de Arimateia, *versão portuguesa da* Estoire del Saint Graal, Lisboa, 2003 (dissertação de mestrado, cps.1 e 5).

[18] Em QV o narrador refere-se uma vez ao rei como "li rois Mordrains" (p. 33), mas sete linhas abaixo na mesma página voltamos a ver o rei ser chamado de Ewalach.

LJA, o nome Mordaim tem uma carga simbólica muito grande. Quando o rei está na ilha para sofrer as provações divinas, a mulher da barca do diabo trata-o por "Evalac", seu nome pagão, enquanto que o homem bom que o conforta chama-o sempre "Mordaim", o nome de cristão (LJA,62-66). Tanto em DP como em QV estas subtilezas não teriam o mesmo peso que no livro introdutório. Nestes últimos romances, o mundo cristão está estabelecido, não há a necessidade de testar as personagens de maneira tão directa e insistente como no LJA.

E há ainda outro facto curioso. O Cavaleiro Branco que conta a história do escudo nada diz sobre o cavaleiro que tão esforçadamente lutou na Batalha contra Tolomer, aquele que é o antepassado fundador da linhagem: Nasciam. Todavia, lendo o LJA vemos que tanto neste episódio, como ao longo de toda a obra, os feitos deste cavaleiro são narrados ao pormenor. Não deixa de parecer estranho que não haja nenhuma menção a este valioso antepassado. Se atentarmos mais uma vez nas duas narrativas, vemos que elas assumem contornos distintos no que diz respeito a esta questão. Em QV, não há de facto menção explícita aos fundadores da linhagem de Galaaz. Aliás, como já vimos, esta obra parece dar pouca importância a estruturas familiares, reservando apenas espaço para assuntos de cariz espiritual. Algo de muito diferente se passa em DP. Neste livro os aspectos relacionados com a linhagem e a cavalaria estão em destaque[20]. Assim, seria incoerente que o redactor da versão inicial não se preocupasse em mencionar a existência dos antepassados do Bom Cavaleiro. Mais: seria estranho que Galaaz não ficasse a saber a história das respectivas vidas que ele, como derradeiro da linhagem, actualiza e deve honrar.

De facto, em DP[21] há uma personagem, uma segunda voz narrativa, que assegura o legado dos fundadores da estirpe. Referimo-nos ao ermitão que sempre acompanhava Galaaz e que lhe contava "de Josep e de rei Mordaim e de Naciam e de quaes homẽs foram e de quaes cavaleiros e de qual amor Nosso Senhor os amava" (DP,50)[22]. No episódio do escudo em DP, o Cavaleiro Branco remete para esta personagem: "este irmitam que anda com vosco e que vos contou já ende ũa peça" (DP,51). Galaaz já sabia a história dos seus antepassados pela voz deste ermita. Quem é este narrador silencioso?

Para respondermos a esta questão, teremos de voltar a um outro romance que dialoga de perto com todos os que constituem este ciclo, o *Lancelot en Prose*[23]. No final deste romance, quando se fala da juventude de Galaaz, diz-se que ele foi criado num mosteiro de donas e que aí havia "un hermite prodome qui souvent venoit veoir Galaad" (*Lancelot*, CVIII,15, p.244, tomo VI). Ora este é o ermita que entra com Galaaz em Camalot no episódio conhecido como Pentescostes do Graal[24] e que sempre o acompanha, despedindo-

[19] Note-se que nas parcas referências que há ao fundador da linhagem, nunca ocorre o seu nome de pagão Sarafes, mas sempre Nasciam. Se o nome do rei era apenas um pormenor nesta narrativa, o mesmo não se poderia dizer do seu cunhado cujo nome tem uma carga simbólica maior, não por ser o seu nome de cristão, mas por identificar o fundador da linhagem escolhida.

[20] Veja-se supra pp. 5-6.

[21] O ermitão também está presente em DE_2.

[22] Note-se que o narrador já se refere ao rei de Sarraz como "Mordaim", pois nestes casos ele contaria a história das personagens e não a concepção de um objecto. Desta forma, o nome assume aqui a importância que na narrativa principal do Escudo não tem.

[23] Para as relações do *Lancelot en Prose* com os romances do ciclo do Pseudo-Boron veja-se o que diz MIRANDA, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo...*

[24] Para as relações entre Galaaz e o ermita ver MIRANDA, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo...*pp.120-124.

-se dele pouco antes do cavaleiro entrar na sua derradeira aventura, a Barca de Salomão. José Carlos Miranda afirma que este ermitão tem "um perfil próximo de um orientador espiritual"[25], é ele quem revela a Galaaz o seu passado e o conduz ao mundo cavaleiresco, enunciando um longo discurso que alerta o cavaleiro da sua missão na terra, que cumprirá por desígnio divino, mas também pela sua coragem e "bondade de armas"[26].

No episódio do escudo, o ermitão assume o papel de narrador. É ele que conta a Galaaz, mais do que uma vez, os feitos dos seus antecessores. Tal atribuição não é estranha pois sabemos que os ermitães eram normalmente conhecedores do passado, da ciência futura e até intérpretes de sonhos. Como nos diz Betel: "dans le roman occidental, ce sont pratiquement tous les ermites, (...) qui semblent posséder le charisme de parole (...) sont-ils présentés comme les interlocuteurs privilégiés des chevaliers et les dispensateurs du Verbe"[27]. Ainda segundo este estudioso, o ermita tem a função de mostrar verdades essenciais e é ele que "révèle d'autre part le chevalier à lui même"[28]. Parece-nos que estas funções são as do nosso ermita. Ao contar-lhe a história da sua linhagem, ele contribui para a formação da identidade do cavaleiro, pois sabemos, segundo o LJA, que é com Galaaz que a linhagem se concretiza[29]. Todavia, ele não se limita a contar ao filho de Lancelot a história do seu passado, mas diz "mentrê em escripto todalas maravilhas que Deus mostrará por ti em esta demanda" (DP, 5)[30]. Esta intenção confirma-se no último encontro entre o ermitão e o Bom Cavaleiro: "aquel serão, pois o homem bõõ *es*crivia quanto lhe contou" (DP, 398).

O ermitão é assim um outro narrador colocado num nível narrativo[31] distinto: ao narrador original que intervém ao longo do discurso com indicações e outras intromissões e ao tradutor, situado ao mesmo nível do narrador, que também se manifesta ao longo do texto, vem juntar-se este ermitão, um narrador intradiegético que num outro tempo dará a conhecer as aventuras terrenas de Galaaz, pois sabemos que quando o cavaleiro parte ao encontro da Barca de Salomão, o homem bom já não o acompanha. Este ermitão não só conta o passado de Galaaz, estabelecendo uma clara ligação entre a *Demanda* e o LJA, mas é também um narrador em potência, uma testemunha que regista os feitos do cavaleiro. Este papel vai ao encontro das funções do ermita nos sécs. XII-XIII, como nos diz Vauchez: "é o monge-ermita quem provê às suas necessidades e trabalha com as próprias mãos, na maioria dos casos, copiando textos"[32]. À semelhança do ermita do LJA que escreve o livro ditado por Jesus Cristo, ou de Blaise que escreve as aventuras de Merlim, o confessor de Galaaz não é apenas um contador de histórias, mas um intermediário entre o protagonista e o público.

---

[25] MIRANDA, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo...*, p.120.

[26] Para o paralelismo entre este ermitão e a Dama do lago veja-se MIRANDA, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo...*p.121.

[27] BRETEL, Paul, *Les Ermites et les Moines dans la Littérature Française du Moyen Age (1150-1250)*, Paris, Honoré Champion, 1995, p.589-590 e p.591.

[28] BRETEL, *Les Ermites* ...p. 599.

[29] A este respeito veja-se o que dizemos em *A Construção da Linhagem no* LJA..., cap.5.

[30] Boorz de Gaunes também assume o papel de narrador neste romance quando regressa a Camalot e conta as aventuras que passara com Galaaz e Persival em Corberic e Sarraz.

[31] Usamos a expressão nível narrativo segundo Genette: em certos relatos, há um desdobramento de instâncias narrativas porque há mais de um acto narrativo, enunciado por narradores colocados em níveis diferentes.

[32] VAUCHEZ, André, *A Espiritualidade da Idade Média Ocidental. Séc. VIII-XIII*, Lisboa, Estampa, 1995, p.92.

Pelo que acabámos de ver, esta personagem é importante em DP não só como revelador de verdades, mas também pela importância que tem na construção do discurso e no contributo que dá para o engrandecimento de Galaaz, digno de ter um livro em seu nome. Porque está ausente em QV?

Segundo José Carlos Miranda o "sacerdote" que em QV acompanha Galaad na sua entrada na corte de Artur, não se pode confundir com este humilde ermitão que sempre acompanhava Galaaz a pé[33]. De facto, a personagem de QV é bem distinta: apresenta-se com quinze escudeiros que o acompanham no regresso a casa de rei Peles (QV, p. 8). Também segundo Bretel "dans le roman courtois, délibérément 'élitiste', on ne voit guère le peuple fréquenter les ermitages".[34] Numa obra de cariz espiritualizante como QV, não é um ermita que acompanha Galaad, mas um dos servidores do rei Peles que com ele conviviam no castelo dos guardiães do Graal.

Não podemos deixar de concordar com Miranda quando ele diz que a personagem do ermitão contribui para uma maior coesão narrativa, sendo um elo de ligação entre a matéria do *Lancelot* e a *Estoire*. A sua ausência em QV parece sugerir que este romance, mais do que uma peça de conclusão de um ciclo, é um livro autónomo que recolhe episódios com a funcionalidade de transmitir uma mensagem alegórica. Num artigo em que compara a *Estoire* e a *Queste,* Ponceau afirma

> c'est l'auteur de la Q. S. G. qui a connu et réemployé tantôt en les résumant, tantôt en les reproduisant presque littéralement, plusieurs épisodes de l'E.S.G.; quand on résume, il est difficile de tenir en compte de tout ce qui assure la cohérence du modèle et de ce qui est essentiel dans l'élaboration de ses motifs.[35]

Desta forma, a ausência do ermita em QV é o apagar de voz narrativa que não só contribuía para a coesão textual, como também era um elemento presente em outros ramos do ciclo.

Há ainda um outro narrador, presente em DP e também em QV que consolida as relações entre os vários romances e, de alguma forma, substitui o papel do ermitão quando este deixa de acompanhar Galaaz. Referimo-nos ao Cavaleiro Branco, voz enunciativa da história do escudo. Como já mencionámos, é este cavaleiro que fere Bandemaguz quando ele tenta empunhar esta arma e é ele que narra a matéria do LJA.

A acção deste Cavaleiro no LJA foi motivada pela intervenção divina proporcionada pelo escudo, logo não parece estranho que seja um cavaleiro que narre a outro a história de uma arma miraculosa que lhe estava predestinada. Porém, podemos perguntar-nos porque não foi o ermitão, o narrador que sempre estava ao lado de Galaaz, que lhe contou a história. Sabendo nós que os cavaleiros têm como função combater pela defesa dos fracos e oprimidos[36], como entender este cavaleiro-narrador que conhece o passado e cumpre desígnios? Isso não era função dos ermitães[37]?

---

[33] MIRANDA, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo*...p.123.

[34] BRETEL, Paul- *Les Ermites* ... p. 587.

[35] PONCEAU, Jean- «L'Auteur de L'Estoire del Saint Graal et celui de la Queste del Saint Graal sont Vraisemblablement Distincts». *Miscellanea Mediaevalia* T. II, pp-1043-1056, p.1056.

[36] FLORI, Jean- *L'Ideologie*...

[37] Não deixa de ser curioso que um dos copistas da *Demanda* escrevesse "Como o irmitam disse a Dom Galaaz a verdade do escudo" (DP, 51) quando pelo teor do capítulo vemos que é o Cavaleiro Branco que narra essa história. Todavia o erro está na rubrica que, como pensamos, terá sido acrescentada posteriormente.

Tal como na Batalha contra Tolomer ele tinha entregado uma acha a Nasciam, para que este lutasse pelo seu rei, também agora o emissário divino entrega nas mãos de um cavaleiro a arma que simboliza uma das suas principais missões: a da defesa. Sendo uma personagem com fortes ressonâncias hagiográficas[38], o único "cavaleiro divino" em DP, a sua intervenção confirma o carácter defensivo e a missão de Galaaz enquanto representante da "linhagem santa" de cavaleiros. Notemos também que é no episódio do escudo, pela narração do Cavaleiro Branco, que Galaaz conhece a história da instituição das ordens no mundo cristão e é também nesta passagem que o seu percurso cavaleiresco se inicia. O Cavaleiro Branco e o ermitão situam-se num mesmo nível narrativo, mas o primeiro é um narrador homodiegético, conta uma história em que tinha participado activamente. Esta figura é um "Cristo Cavaleiro" que atravessa o tempo para garantir a coesão e o percurso da personagem principal do ciclo, Galaaz.

Pela leitura da *Demanda*, sabemos que o filho de Lancelot encontra várias personagens ao longo do seu caminho que têm a função de o guiar nas suas acções. O ermitão a que já aludimos parece ter esse papel: é ele que o acompanha no inicio do seu percurso cavaleiresco, até à sua entrada na Barca. Quem conduz Galaaz à entrada na Barca é uma donzela, irmã de Persival. Depois da morte desta jovem, quem surge para lhe indicar o caminho a seguir? De novo o nosso Cavaleiro Branco: ele diz-lhe que deve separar-se do pai para que cada um prossiga o seu caminho. Mais uma vez esta personagem surge num momento fulcral na narrativa, quando o Bom Cavaleiro e o seu pai se vêem pela última vez: Galaaz retorna às aventuras do reino de Logres e Lancelot seguirá para Corberic, onde vislumbrará as maravilhas do Santo Vaso[39]. (DP, 524; QV, p. 252). Depois de participar em várias aventuras no reino de Logres, Galaaz chegará a Corberic onde alcançará o Graal.

Como se verifica, o Cavaleiro Branco assume um papel importante enquanto fio condutor entre as narrativas do ciclo, mas também enquanto figura de revelação. É através dele que Galaaz consolida o conhecimento da sua identidade, o da linhagem, e é também o Cavaleiro Branco que o conduz à conclusão do seu percurso terreno, o retorno a Sarraz. Assim, mais do que um elo de ligação, o Cavaleiro Branco é uma figura narrativa que articula o percurso de Galaaz demonstrando a sua predestinação e a sua dimensão instrumental.

O Cavaleiro Branco evidencia também as diferenças entre o percurso e a construção da identidade de Lancelot e do seu filho. Lancelot, no romance homónimo, obtém três escudos mágicos que a Dama do Lago lhe envia para o bom desempenho numa batalha (*Lancelot*, XXIVa,15). O Bom Cavaleiro recebe um legado da linhagem pelas mãos de um mensageiro divino, carácter que sublinha, a nosso ver, o propósito de reorientação da função cavaleiresca que Galaaz agora protagoniza.

O relevo que esta personagem assume enquanto narrador e guia de Galaaz revela coerência num romance onde vemos que se pretende exaltar a cavalaria, mais concretamente o cavaleiro da *linhagem escolhida* e a sua função no reino arturiano. Esta leitura parece fazer menos sentido quando nos reportamos a QV. Como entender uma personagem cavalei-

---

[38] Basta lembrarmos personagens da hagiografia como São Jorge, S. Miguel Arcanjo e Santiago Mata Mouros, a que já aludimos. Todas elas, tal como o Cavaleiro Branco fez em Sarraz, intervieram com o propósito de repor a justiça.

[39] De notar que é este cavaleiro que dá um cavalo branco ao filho de Lancelot para que este cumpra os seus desígnios.

resca num romance onde predominam preocupações espirituais? Cremos que o facto de este cavaleiro ser uma "entidade celestial" responde a esta pergunta. Note-se que em DP, quando o Cavaleiro Branco lhe diz que deve abandonar o pai, Galaaz pergunta-lhe quem ele era ao que o outro responde que era apenas um homem e que não convinha que mais soubesse. Em QV não existe esta pergunta. Talvez porque seria incómodo ver um ente divino proferir tal resposta. Além disso, em QV não há distinção entre a matéria narrada pelo ermitão e aquela que é contada por este cavaleiro. Cremos que em DP se sublinha de forma mais evidente que "as santas vidas dos antepassados da linhagem" eram contadas por um homem de Deus, mas as proezas cavaleirescas proporcionadas por uma arma milagrosa eram matéria de um cavaleiro. É possível que QV tenha mantido esta personagem por ser facilmente enquadrável numa visão espiritual da narrativa e não pelo facto de ter sido um importante interveniente na batalha contra Tolomer. Não sendo estranhos nesta narrativa os cavaleiros "celestiais" (há até um combate simbólico em que estes intervêm!)[40], o Cavaleiro Branco é certamente entendido como mais uma personagem desse tipo.

Nenhum dos romances transcreve fielmente o LJA[41] nesta passagem. Todos eles moldam a matéria da narrativa inicial seguindo propósitos distintos. A nosso ver, tais opções não se prendem apenas com as relações no universo cíclico, mas também com a autonomia de cada uma das obras. A refundição do episódio do escudo do LJA mostra-nos três narrativas diferentes e autónomas, modeladas com vista a adaptarem-se a públicos distintos: DE_2 entrelaça várias histórias com a feição mais bélica do mundo cavaleiresco numa altura em que a cavalaria quase não seria mais do que uma imagem literária; DP tem um enredo que assenta fundamentalmente numa preocupação cíclica, nas funções da cavalaria e na sua relação com a linhagem fundadora o que se coaduna com a construção dos valores da cultura da nobreza; e QV narra a história de uma cavalaria que já não privilegia a relação com valores terrenos, mas que se situa num outro nível fundamentalmente alegórico em que se questionava de forma mais ou menos directa o mundo da cavalaria perante a ortodoxia instituída pela Igreja.

[40] *Queste*, p.143.

[41] Os dois romances são pouco precisos quando falam do milagre que o escudo operou no cavaleiro do braço talhado, DP não refere o baptismo de Nasciam e QV diz que este se baptizara antes deste milagre o que não concorda com o LJA. Tanto em DP, como em QV, quando se relata a cruz que Josefes fizera com o seu sangue no escudo, o narrador fá-lo como se o rei Mordaim pudesse ver. Todavia, ele tinha sido castigado por se ter aproximado do Graal e estava paralítico e cego...

DEO GRACIAS[1]

JOÃO DIONÍSIO
Universidade de Lisboa

Ao longo da história da literatura são conhecidos momentos particulares em que se acentua a descoincidência entre propriedade literária e propriedade interpretativa. Os momentos de descoincidência máxima suportam a declaração de óbito do autor, isto é, a alegada irrelevância da entidade autoral em relação a teorias semióticas da interpretação [Eco 1992: 137]. Sucede, porém, que em certos textos é difícil separarmos da entidade autoral algumas antecipações de gestos interpretativos, mais ou menos especificados. Estas antecipações relevam precisamente da consciência de que, uma vez publicado, o texto está submetido a qualquer interpretação, a qualquer uso, por muito que uma e outro não estejam harmonizados com a intenção de quem o escreveu. Situação de efeitos tanto mais agudos quanto a interpretação antecipada não seja separada de juízos de valor [2].

É o que se verifica nos prólogos de D. Duarte ao *Leal Conselheiro* e de D. Pedro ao *Livro de Vertuosa Benfeytoria* (a partir de agora, *LVB*), os tratados que melhor configuram a polémica entrada de príncipes em zona reservada a letrados na primeira metade do séc. XV em Portugal. Não se mostra, por isso, difícil encontrar nestes dois textos, a par de manobras de *captatio benevolentiae*, avisos contra a detracção. Não me ocuparei, contudo, de nenhum destes prólogos, pois o texto que reclama mais atenção nesta perspectiva é o

---

[1] Agradeço a Paulo Roberto Sodré (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil) a leitura deste texto e as sugestões que dela resultaram.

[2] Neste sentido, vale a pena respigar citações do *Leal Conselheiro*, de D. Duarte, onde fica bem patente como o optimismo católico que caracteriza esta obra é inalienável de apostas interpretativas agregadas a juízos benévolos. A hermenêutica aqui patente só diz respeito a questões e a pessoas, embora eu assuma que os textos se podem juntar ao grupo, pois funcionam como extensões metonímicas das pessoas que os escreveram. Assim, no debate acerca de a concepção de Santa Maria ter sido carnal, a terceira razão aduzida a favor da resposta negativa é: «quando avemos lyvre autoridade pera de nossos senhores ou amygos poder de duas cousas hũa creer e afirmar, aa mylhor devemos seer inclinados» [137]. A base deste raciocínio analógico vem retomada noutro ponto do texto, quando se aborda o conjunto *sine qua non* das condições que viabilizam amizades e casamentos. A quinta condição é: «boa entrepetaçom em todas suas obras, pallavras e contenença, assy que todo se filhe aa mylhor parte daquel que se teem em conta de boo e virtuoso, por que outra pessoa nom pode verdadeiramente husar d' amyzade» [182]. Outro caso: «E porem, segundo nos demostra o juyzo de nossa razom, de cada hũu segundo seus mericimentos nos contentemos, prezandoos e fazendolhe mercee ou servyço, trautandoos bem em todas cousas que podermos, sempre entrepetando os mais de sseus feitos aa mylhor parte» [281]. A respeito do relacionamento dos infantes com D. João I: «Estabelleciamos em nossos coraçõoes hũu procurador por el, que nos fezesse todos seus feitos entrepetar aa mylhor parte, e onde o nom achassemos, viinha[n]os em lembrança quanto nos amava, e suas grandes bondades e virtudes, por as quaaes per ffe e boa openyom del críamos que com boo fundamento fazia todallas cousas que a nos tocavom» [360]. O modelo para este tipo de disposição exegética comparece de modo emblemático nas *Confissões* de Agostinho [VI, iii, 3], quando o narrador se esforça por superar a perplexidade de ver Ambrósio a ler em silêncio: «presumíamos que ele, durante o escasso tempo que reservava para alimentar a sua mente, não queria, livre do tumulto dos assuntos alheios, ser desviado para outra coisa e que talvez temesse que um ouvinte suspenso e atento, se o autor que ele lia colocasse alguma questão mais obscura, o obrigasse a dar uma explicação ou a dissertar sobre questões mais difíceis e, gastando tempo com isso, a ler menos livros do que desejava, embora a necessidade de poupar a voz, que com muita facilidade se lhe enrouquecia, pudesse ser uma razão mais justa para ler em silêncio. Mas, fosse qual fosse a intenção com que o fazia, um homem como ele sem dúvida o fazia com boa intenção» [223].

conjunto dos capítulos 9 e 10 do livro VI da obra do infante D. Pedro e de frei João Verba, o mais debatido do *LVB*. Apesar disso, forneço aqui um resumo do capítulo 9, conhecido por alegoria final e aquele que justificará mais apontamentos nesta comunicação.

Depois de sentenciar que nos devemos aplicar mais em proteger dos animais venenosos o pomar espiritual do que em cultivar os campos terrenos, o relato prossegue com avisos sobre como o leitor poderá usufruir da paisagem do espírito que o *LVB* lhe oferece, resistindo às feridas mortais provocadas pelos venenos antes referidos. Essas feridas são a inveja pela qual muitos desprezam o que os outros fazem, a crítica às insuficiências da obra e a picada resultante de a obra não corresponder, no modelo comportamental proposto, ao desejo do leitor (note-se que todas estas feridas remetem, de maneiras diferentes, é certo, para o âmbito da detracção). Emerge neste ponto o sujeito singular — figuração do autor, por sua vez figuração de D. Pedro [3] —, com o que se introduz na narrativa a personalização de uma psicomaquia: regista-se a consciência do sujeito de que, por modelar e reservada que seja a sua vida, ele está sempre ao alcance das setas venenosas. Por isso, fica à beira de não concluir o *LVB*. A perda de vontade acha-se materializada, em seguida, no modo impessoal como é referido o espairecimento, «aconteceeo.me de hir ao monte», e a padronização do seu comportamento segundo o que é esperado de um príncipe também não deixa dúvidas: «andando por filhar prazer com minha companha em os delectosos sabores, de que usam os princepes, em alegrosas caçadas e suas montarias» [342, ll. 16-17 e 18-20]. O desanuviamento configura-se, nestes termos, não como um simples interlúdio na actividade intelectual, mas verdadeiramente como actividade alternativa: não os campos do espírito, mas os campos da natureza; não a literatura, mas a montaria; não o que o sujeito pensa, mas o que é próprio dos príncipes. Ou seja, uma inversão dos valores louvados no início. A narrativa, contudo, prossegue com nova peripécia. O sujeito, ou o que resta dele, vê-se acossado por uma força impositiva que o obriga a abandonar a montaria e a regressar a casa com o fito de terminar a obra. Se bem que volte para o «estúdio», uma vez mais a vontade não se realiza e o seu entendimento fica nublado, ignorando o autor como há-de começar a acabar o texto. Surgem-lhe então dois grupos de três perfeitas donzelas, caracterizadas por grande beleza, mais espiritual do que corporal, e cada uma com um adereço significativo: um livro aberto, um ramo de oliveira, um firmal com um diamante, uma copa com um coração vivo, uma coroa com pedras preciosas, um relicário que continha três espelhos. O capítulo encerra-se com o desaparecimento inopinado das donzelas, no momento em que o sujeito começa a pensar no que lhes havia de dizer.

Reduzindo muitíssimo, o capítulo 10 proporciona a decifração desta visão, fazendo corresponder cada donzela a uma das seis partes do *LVB* e explicando como o número 6 é perfeito.

Do ponto de vista dos estudos de fontes, as leituras destes capítulos que tiveram mais eco foram efectuadas por Luís de Sousa Rebelo [1983: 43-49; 1993], que neles notou a influência do *Comentário ao sonho de Cipião*, de Macróbio, e por Mário Martins. Este último, não tendo desenvolvido propriamente uma interpretação, deixou a sugestão segundo a qual as donzelas do *LVB* resultariam de inspiração nas senhoras «Razom», «Dereitura» e

[3] Este dado é tão mais significativo quanto, segundo observa S. A. Gomes, os autores do *LVB* se servem no tratamento da matéria abordada de uma «certa impessoalidade verbal (geralmente a primeira pessoa do plural)» [Gomes 1985: 272].

«Justiça», que surgem a Christine de Pizan no dealbar do *Livro das tres Virtudes* [75-77], animando-a a prosseguir a obra [Martins 1980: 244-45].

Não me deterei em comentários a estas interpretações, onde verifico existirem aspectos convincentes, tão pouco acho que em toda a sua extensão elas se excluam necessariamente. O que procurarei fazer de seguida também não deve ser entendido na qualidade de leitura global alternativa, mas antes num conjunto de observações que, tanto quanto pude averiguar, não foi plenamente realizado até ao momento e que admito possa lançar alguma luz sobre uma faceta dos capítulos em apreço do *LVB* tida em menor conta, pois julgo que só num dos seus movimentos foi assinalada por Luís Afonso Ferreira [1948: 50-51] e condensada por Paulo Sodré [2001: 373-76].

O primeiro movimento do presente comentário, que destaca elementos pagãos, parte da verificação de um nexo forte entre um capítulo do primeiro livro do *LVB* e o capítulo da alegoria final, antes parafraseado. O segundo movimento, que põe em relevo elementos cristãos, alarga o campo de observação ao início e ao fim do tratado. Esta bipartição deve entender-se como resulta de uma conveniência da análise e não de uma qualquer fronteira estanque entre os dois aspectos verificável no texto, onde os dois tipos de elementos se encontram em estreita articulação.

Quanto ao primeiro movimento: o capítulo 19 do livro I do *LVB* e o capítulo da alegoria final são os únicos da obra do infante D. Pedro e de frei João Verba em que (1) há representação alegórica assegurada por figuras femininas, (2) estas são caracterizadas de modo semelhante, (3) o que elas representam tem afinidade. Mais, o termo «poesia», que só aparece quatro vezes ao longo de todo o texto e que à época seria palavra rara, concentra as suas ocorrências nestes dois capítulos e no primeiro do livro VI, quando se faz a apresentação da alegoria final [Pereira 1988: 403-404] [4]. Tudo sinais, portanto, que animam o leitor a estabelecer relação significativa entre estas duas zonas do *LVB*.

Vejamos o primeiro texto, pois enquanto para o capítulo da alegoria final a fonte ou conjunto de fontes respectivas permanece em debate, no que respeita ao capítulo 19 do livro I as coisas são mais claras e mais simples. De facto, no meio universitário, desde a tese de licenciatura de Luís Afonso Ferreira [5], de 1948, e em meio mais amplo, desde a colação do *LVB* com o *De Beneficiis* de Séneca publicada por Diamantino Martins em 1965 [264-67], é sabido que este trecho português constitui um dos muitos que dependem do tratado senequiano, mais exactamente do capítulo 3 do livro I.

Embora não caiba nesta ocasião proceder a uma análise do modo como o texto português acolhe o passo de Séneca, interessa determo-nos um pouco na caracterização que o *LVB* e o *De Beneficiis* oferecem das três figuras femininas. Com esse objectivo em mente baseei-me no esquema de paralelismos, que pouco alterei, elaborado por Naia da Silva na sua dissertação de doutoramento [1996: 437]:

[4] Maria Helena da Rocha Pereira não advertiu esta última ocorrência [p. 317, l. 3]. A abonação quatrocentista do termo «poesia» escapou a Machado [1977 (1952)], Lorenzo [1968] e a Cunha [1997 (1982)], mas é registada no *Dicionário Houaiss*, *s.v.*.

[5] Fico reconhecido a Luís Prista por ter colocado à minha disposição exemplar desta tese com notas do autor visando publicação que não chegou a ocorrer.

	De Beneficiis	*LVB*
1	tres Gratiae (...) sorores	tres donzellas yrmãas
2	manibus implexis	se traziam per as maãos
3	Ridentes	ledos sembrantes
4	Iuvenes	mançebas
5	Virgines	guardando a virginal frol
6	solutaque ac perlucida veste	soltas vestiduras de grande splendor

Ou através de transposição simples ou de perífrases, D. Pedro e frei João Verba reproduzem sem alterações muito significativas o que Séneca escreve. A principal excepção vem de os autores portugueses terem omitido que estas três irmãs são as Graças. Na medida em que defendo que a alegoria final ganha em ser lida à luz deste capítulo, proponho também que a sua interpretação deve conceder papel crucial à figura das Graças e ao termo que as designa. Por isso sigo a interpretação de Paulo Sodré quando afirma que a alegoria final retoma elementos da alegoria das três irmãs [2001: 374], e sobretudo quando, a respeito das seis donzelas da alegoria final, usa a expressão «botticellianas figuras» [2001: 373] — referência metonímica às três Graças do quadro conhecido por *Primavera* de Botticelli, pintado nos anos setenta do séc. XV. Cito a extraordinária tese de licenciatura de Luís Afonso Ferreira [1948, I: 50] para esclarecer a expressão de Paulo Sodré:

> «teria o Infante visto em Itália, por exemplo, algum quadro que o impressionasse e cuja cena lhe ficasse gravada na retina, para, depois sob a influência do que viu, alindar, desenvolvendo-a, a «poesya» do *De Beneficiis*? O próprio conjunto das três Graças teve grande fortuna, quer na escultura quer na pintura. Deram-lhe forma escultórica os gregos e os romanos. O mesmo tema inspirou vários pintores, dentre os quais o Florentino Alexandre de Mariano Filipepi, ou melhor, o conhecido Sandro Boticelli, que o glorificou no seu célebre quadro da *Primavera* (1478).»

Logo a seguir [Ferreira 1948, I: 51], ao mesmo tempo que dá conta do anacronismo, oferece como facto o que antes dera na qualidade de hipótese, isto é, D. Pedro ter visto uma representação em Itália que o tivesse influenciado no trecho em análise do *LVB*, e assinala:

> «Não foi neste {no quadro de Botticelli} que o Infante viu representadas as três graças, mas noutro que a este serviu de inspiração, <porque>[embora] as de Boticelli <estão>[estejam] em completo acordo com a descrição escrita de D. Pedro.»[6]

Abordarei noutra ocasião o possível impulso visual, ocorrido em Itália ou noutras paragens, que tenha estimulado os autores do *LVB* a encerrarem o texto com a alegoria das seis donzelas. Por agora, fixo-me na relação entre as seis donzelas da alegoria derradeira e as Graças, mas não, sublinho, porque estas sejam aquelas. Na verdade, embora tenha havido oscilações no número das Graças já na Antiguidade, elas aparecem maioritariamente em tríade e, dado que mais nos interessa, não há vestígios de sextetos graciosos [Fernandes 1962: 15 e segs.][7]. Importa, no entanto, tomá-las em consideração porque creio que as

[6] Assinalo as intervenções autógrafas por [_], acrescentos na entrelinha superior, e por < >, eliminações. No interior de { } aparecem esclarecimentos meus.

[7] O que mais se aproxima de um grupo com estas características é um relevo de mármore votivo, hoje no Museu Nacional de Nápoles, que representa seis jovens, três cárites e três ninfas acompanhadas por uma menina [Harrison 1986: 199].

jovens do remate do *LVB* são uma invenção construída tendo, em parte, como ponto de referência estas figuras mitológicas.

O que as caracteriza é uma grande plasticidade, capaz de as fazer veículo de uma extensa paleta de significados. Contam-se pelo menos seis campos semânticos que ligam as Graças à alegoria conclusiva do *LVB*: o da beleza, o da renovação da natureza, o das obrigações morais, da inspiração artística, da religião e do agradecimento.

Quanto à beleza, (e note-se que o substantivo comum *gratia*, de que provém o nome *Gratiae*, pode ter este sentido [Fernandes 1962: 2]) a caracterização das donzelas mostra-se indiscutível e não pede comentário. Mais palavras são exigidas pelo campo semântico da renovação da natureza: já em grego, a terceira Graça, Thalia, aparece ligada à floração [Fernandes 1962: 8-9] e, no *LVB*, além das alusões iniciais no capítulo 9 às árvores com frutos diversificados, aos rios que nunca secam, aos ramos que não perdem nem verdura nem flor, vem depois, já na narrativa da psicomaquia autoral, uma alusão à ida ao monte «em aquelle mes en que as mais arvores mostram suas flores» [342, ll. 17-18]. Por sua vez, o campo das obrigações morais e, de modo mais geral, tudo o que caracteriza a vida civilizada [Fernandes 1962: 90], a que também se ligam as Graças, é o âmbito do próprio *LVB* e por aí deve ser articulado com outro campo, o da inspiração artística, na medida em que um papel crucial desempenhado pelas donzelas é fazerem com que o autor ultrapasse os obstáculos que o impediam de pôr termo à obra. Os feixes de sentido que, de qualquer modo, parecem ser mais estruturais na alegoria final do *LVB* são o da religião e do agradecimento. Veja-se que nas diferentes acepções que as Graças assumem há uma origem comum: a sua essência religiosa, pois são «divindades de natureza fecunda que oferecem aos homens os necessários produtos da terra e os presenteiam com os dons do génio e da beleza» [Fernandes 1962: 99]. Para concluir este excurso, o campo semântico dominante e que julgo subordina os restantes é o do agradecimento. O nome *Gratiae*, conforme assinala Rosado Fernandes, tem origem no substantivo comum *gratia* (beleza, graça, favor, reconhecimento), proveniente de *gratus, -a, -um* (reconhecido, que agradece, no sentido activo, ou, acolhido com favor, com agradecimento, no sentido passivo) e não admira que as Graças viessem a ter a acepção de agradecimento [Fernandes 1962: 2 e 99]. A título de ilustração, veja-se como Aristóteles afirma na *Ética a Nicómaco* (V, 5, 7) que nas praças públicas (assim em Atenas) existem templos das Graças para lembrar aos homens que devem retribuir os favores recebidos [Fernandes 1962: 102] [8].

Os elementos que acabo de enumerar terão bastado para mostrar como a figura mitológica das Graças constituía matéria prima disponível para servir de base polivalente à invenção da alegoria final. Como é construída tal invenção? Através da ampliação numérica e da paródia.

Primeiro, por ampliação. De um trio de donzelas passamos para dois trios, devendo notar-se que o seis é o único que resulta da soma dos seus dividendos (1 + 2 + 3 = 6), se

[8] «Set in communicacionibus quidem commutativis continet tale iustum, contrapassum, secundum proporcionalitatem, et non secundum equalitatatem. In contrafacere enim proporcionale commanet civitas. Vel enim hoc male querunt. Si autem non, servitus videtur esse, si non contrafaciat. Vel quod bene. Si autem non, retribucio non fit. Retribucione autem commanent. Propter quod et graciarum sacrum prompte faciunt, ut retribucio sit» [Aristoteles Latinus: V, 8, p. 236, ll. 8-15]. Note-se que Joaquim de Carvalho chama a atenção para o facto de no *LVB* haver citações da maior parte dos livros da *Ética a Nicómaco* [1983: 207] e, em particular, veja-se que no capítulo da explicação da alegoria, este tratado aristotélico é citado [347, ll. 14-17].

excluirmos deste grupo o próprio número seis. A explicação da perfeição do seis que aparece no *LVB* pode ser devedora do *Comentário ao sonho de Cipião* de Macróbio, como se vê pelas citações seguintes:

senarius uero qui cum uno coniunctus septenarium facit, uariae ac multiplicis religionis et potentiae est. Primum quod solus ex omnibus numeris qui intra decem sunt de suis partibus constat. Habet enim medietatem et tertiam partem et sextam partem et est medietas tria, tertia pars duo, sexta pars unum, quae omnia simul sex faciunt. [I, 6, xii-xiii]	O iii° conto he chamado perfeyto ou comprido. E o primeyro de todos he 6, cujas partes aliquotas som 1.2.3. E, postas juntamente, nom sobejando nem mynguando, fazem 6, e aquesta he sua perfeyçom [346, ll. 22-25]

Apesar de esta aproximação abonar a favor da tese da influência macrobiana defendida por Luís de Sousa Rebelo [9], importa assinalar que, com variantes, a explicação em causa comparece noutros textos, assim nos *Comentários* de S. Boaventura às *Sentenças* de Pedro Lombardo [10] ou no *De Genesi ad Litteram* de Agostinho (IV. 2) [11]. Coincidente com o montante de livros de que se compõe o *LVB*, este número indica que os seus autores chegaram ao fim e não precisam, portanto de prosseguir. Visto que numa primeira fase o projecto que acaba por se concretizar no *LVB* terá começado por ser uma tradução do *De Beneficiis* de Séneca [Calado, 1994: XXIII-XL] e este texto é constituído por sete livros, admito possa ter havido um impulso inicial para que esta divisão se conservasse no tratado moral português.

Além da duplicação das figuras femininas, observa-se uma duplicação textual, na medida em que o capítulo único que no início acolhe, em conjunto, a representação alegórica e explicação correspondente dá lugar a dois, um ocupado pela representação e o outro dedicado à explicação. Enfim, a ocorrência singular do termo «poesia» no capítulo do livro I igualmente surge duplicada no capítulo da alegoria final.

Na representação propriamente dita, além do aumento do texto, os traços positivos do primeiro trio feminino são algo hiperbolizados nos dois trios conclusivos. Do despojamento de atributos passamos para a presença um tanto hagiográfica de atributos (livro, ramo de oliveira, etc.); da caracterização da indumentária passamos para a opção explícita do sujeito por omitir a caracterização da indumentária: «Dos seus trajos eu nom quero fallar. E dos

[9] Recorde-se que no *LVB* há, pelo menos, dois trechos literalmente retirados do texto de Macróbio. O primeiro vem do livro VI do *De Re Publica* de Cícero onde se relata o sonho de Cipião e que serve de objecto ao comentário macrobiano, onde constitui VI, 3, 1. É este trecho que aparece usado no *LVB* III, 14 [229, ll. 12-19]. O outro passo, presente em *LVB* II, 13 [90, ll. 16-26], corresponde ao comentário de Macróbio I, 9, i.

[10] «Senarius autem dicitur primus perfectorum, quia constat ex omnibus partibus suis aliquotis, scilicet tribus, duobus et uno» [conclusão de I, Commentarius in distinctionem II, articulus unicus, quaestio IV].

[11] «Invenimus ergo senarium numerum primum esse perfectum, ea ratione quod suis partibus compleatur. Sunt enim et alii numeri aliis causis rationibusque perfecti. Proinde istum senarium ea ratione perfectum diximus, quod suis partibus compleatur, talibus duntaxat partibus, quae multiplicatae possint consummare numerum cuius partes sunt. Talis enim pars numeri dici potest quota sit.» [IV, ii, 2]; Senarius vero tres partes tales habet, sextam, tertiam, dimidiam: sexta eius, unum est; tertia, duo, dimidia, tria. Hae autem partes in summam ductae, id est unum et duo et tria, simul eumdem consummant perficiuntque senarium. [IV, ii, 3].

guarnydos affeytamentos eu me callarey por me nom deteer em o que muytos desprezam». Esta decisão acentua o aspecto espiritual das novas donzelas: «E a sua honestidade era tam parecente que nom podia seer sguardada sem grande reverença. Quando eu vy molheres com tanta nobreza, que mais eram spirituaaes que corporaaes criaturas, e nom pude maginar per onde entrarom ao logar en que eu stava çarrado (...)» [342, ll. 7-13]). Esta espiritualização introduz-nos no que antes chamei paródia. Para a explicar, expandindo o campo de observação ao início e ao fim do tratado, entro no segundo movimento desta comunicação, em que se destacam certos elementos cristãos mais ou menos patentes no texto em apreço.

No início do *LVB*, o capítulo introdutório, logo a seguir ao prólogo, ocupa-se «do requerimento da graça», expressão que serve de título [13]. Consciente de que a obra encetada não chegará a bom termo sem a mercê de Deus, o autor do tratado faz-Lhe um pedido, contando com a intercessão de Santa Maria, a quem é dirigido o seguinte rogo:

> «Vós, Senhora Santa Maria, mais gloriosa que outra persoal criatura e vertuosa possuydor en sobreavondante comprimento, en cujo ventre de vertuosa pureza fez a Deidade *graciosa morada* e ffoy geerado fruito temporalmente homem (...) Senhora, vos peço humildosamente que en sua presença [*scil.* de Deus] en tal guisa me façaaes seer *gracioso* que mereça de servir e louvar elle e vós, compoendo esta obra ao proveito daquelles a que a sua douctrina he compridoira» [14, ll. 5-15, itálicos meus].

Note-se como o qualificativo *graciosa*, inicialmente aplicado a propósito do modo como o filho de Deus é acolhido por Maria, reaparece no masculino, a respeito de D. Pedro. Nesta circunstância *gracioso* marca o desejo de receber a mercê de Deus na composição da obra. Noutro plano, o destaque conferido ao termo *graça*, que aparece no título, e a repetição próxima do qualificativo correspondente no interior deste capítulo inaugural configuram-se como uma função cardinal [12]. Ou seja, se procedermos a uma narrativização do *LVB* [cf. Eco 1982: 112-14], este é um dos momentos chave que, nas palavras de Barthes citadas na nota anterior, «inaugura (...) uma incerteza». Aqui a incerteza que se inaugura é: terão os autores do *LVB* a graça de Deus? Como é óbvio, uma tal incerteza manifesta-se, pelo menos em parte, de maneira fictícia, uma vez que para lermos este capítulo dispomos de todo o texto, o que significa que os autores concluíram o tratado, o que significa que tiveram a graça de Deus para o fazer. De qualquer modo, acho útil entrar no jogo e tomar a questão por pertinente. A resposta a dar a esta questão alcança-se no fim do tratado em três instâncias: a) a fórmula doxológica conclusiva [Maniaci: 228[13]]; b) o capítulo derradeiro do tratado; c) a alegoria final.

---

[12] «1. (...) As funções cardinais são as unidades-charneiras da narrativa: representam as acções que constituem os momentos fulcrais da história, garantindo a sua progressão numa ou noutra direcção. Como afirma Barthes, uma função é cardinal quando "inaugura ou conclui uma incerteza", instaurando momentos de risco, abrindo pontos de alternativa no desenrolar da história. (...) O correlato de uma função cardinal é sempre outra função cardinal: estas unidades organizam-se sintagmaticamente, evidenciando a configuração estrutural da diegese. Dá-se o nome de sequência a uma sucessão de funções cardinais que funcionam como bloco relativamente autónomo. 2. Do ponto de vista operatório, o levantamento das funções cardinais implica obviamente uma triagem no conjunto das acções descritas. Só se retêm como pertinentes as acções que articulam os momentos fortes da narrativa, fazendo avançar a história» [Reis & Lopes 1987: 180].

[13] «Dossologia: Formula di preghiera che rende glosia a Dio o ai santi [M 435.06]». Na imagem que acompanha a definição a fórmula é rematada com uma linha de intervalo por «Deo gr*ac*ias amen».

a) Embora haja fórmulas doxológicas bastante diversificadas, a mais habitual nos textos em prosa da Idade Média portuguesa termina na expressão «A Deus graças» ou em latim «Gratias Deo». O *LVB* não foge à regra e, pelo menos, o manuscrito base da edição elaborada por Adelino de Almeida Calado termina com a expressão *Deo gracias* [p. 352, l. 31]. Sendo banal, esta expressão de remate ganha um peso singular no âmbito do *LVB* na medida em que, mais do que um valor fático, representa, da forma mais compacta possível, a resposta à incerteza colocada no princípio do tratado. Representa também, além disso, a prática enunciada no *LVB* como modelo de agradecimento ou retribuição e que tem por fonte, uma vez mais, o *De Beneficiis* de Séneca: no capítulo I, 19 do *LVB* as três Graças configuram: 1. o outorgador; 2. aquele que deve agradecer; 3. o recebedor do benefício ou do agradecimento. Ou, mais claramente, a dádiva, a recepção, a retribuição [14]. No caso vertente, o infante D. Pedro requereu graça, Deus concedeu-lha, D. Pedro agradece, isto é oferece *Deo gracias*.

a) Se em relação à fórmula doxológica, ela pode passar despercebida, mais difícil é não reparar no título do último capítulo, que se mostra muito revelador, passe a tautologia: «en que sse dam graças a Deus por o acabamento desta obra». Funciona, portanto, como o par que desenlaça o nó atado no primeiro capítulo, «do requerimento da graça».

b) No texto da alegoria há duas perífrases cruciais que dão espaço e tempo ao episódio relatado.

A que dá espaço é «o meu logar, donde partira, que leva dos penedaaes todo seu nome» [342, ll. 23-25; acrescento a primeira vírgula]. De acordo com Luís Afonso Ferreira, o topónimo em causa seria Penela, lugar do infante D. Pedro [Ferreira 1946: 55]. Na edição de 1877 do Dicionário Morais, Penela vem averbada como palavra antiga com o sentido de 'outeiro'; será diminutivo de «pena» ou «penha» [cf. Arnaut: 184-85 [15]]. Desde 7 de Outubro de 1408 até à sua morte [Arnaut 1993: 175], D. Pedro foi o senhor desta povoação, em cuja região foi proprietário de dois paços, um no castelo da localidade e outro na Chaqueda, «cerca de dois quilómetros a sul de Penela, lugar no sopé de uma cadeia de montes e no limite de extensos campos marginantes dos rios Dueça e Cabra» [Arnaut 1993: 179]. Este segundo paço, nas palavras de Salvador Dias Arnaut, estaria como «escondido, isolado, na planície», teria água abundante, vegetação exuberante, elementos que o configuram como o melhor candidato a referência do lugar a que D. Pedro se acolhe depois de tentar desanuviar [Arnaut 1993: 179 e 186-87].

A perífrase que dá tempo ao episódio é «dia da folgança antiga, em que a Virgem Maria Nossa Senhora soportou a fe sem outra criatura» [342, ll. 24-26]. Esta alusão corresponderá a uma festa («dia da folgança antiga») comemorativa da Anunciação, na medida em que a locução «suportar a fé sem outra criatura» indica Maria como eleita para mãe de Cristo, mas antes de ser fecundada pelo Espírito Santo. A interpretação que acabo de apresentar, proposta por Luís Afonso Ferreira [1946: 55] e por Robert Ricard [1970: 132, nota 2 [16]], não foi até hoje contestada e fixa o dia em causa no 25 de Março [17].

---

[14] O texto de Séneca é mais esclarecedor do que o *LVB*: «Alli quidem videri volunt unam esse, quae det beneficium, alteram, quae accipiat, tertiam, quae reddat» [Martins 1965: 264-65].

[15] Salvador Dias Arnaut atribui a proposta de identificação a Luís Afonso Ferreira, que lha terá comunicado oralmente antes de 1940, antes, portanto, de a ter assinalado na tese de licenciatura.

[16] Robert Ricard, cujo trabalho sobre o *LVB* é publicado originalmente em 1954, no tomo XVIII do *Bulletin des Études Portugaises*, de Coimbra, não terá tido conhecimento da proposta formulada por Luís Afonso Ferreira na sua dissertação de licenciatura.

A estar certa esta possibilidade, importa ler o correspondente episódio chave no Novo Testamento. Encontramos em Lucas 1, 28-30, que o anjo Gabriel, ao entrar em casa de Maria, lhe disse:

> «Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo. Ao ouvir estas palavras, ela perturbou-se e inquiria de si própria o que significava tal saudação. Disse-lhe o anjo: 'Maria, não temas, pois achaste graça diante de Deus» ['et ingressus angelus ad eam dixit have gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus / quae cum vidisset turbata est in sermone eius et cogitabat qualis esset ista salutatio / et ait angelus ei ne timeas Maria invenisti enim gratiam apud Deum'].

Reencontramos, assim, na alegoria final, através da referência à festa específica da Anunciação, uma alusão a um momento da vida de Santa Maria cuja sequência já tínhamos visto no capítulo inaugural do *LVB*, «en cujo ventre de vertuosa pureza fez a Deidade graciosa morada e ffoy geerado fruito temporalmente homem». Podemos ver concretizado neste capítulo da alegoria final uma analogia sugerida no início do tratado: assim como Maria teve a graça de ser mãe de Cristo, assim D. Pedro tenha a graça de concluir a obra. Analogia a roçar a heresia, claro, mas nada que não se tivesse experimentado, como se vê pelo conhecido passo do *Livro da Montaria* de D. João I, quando se diz que, para o caçador, ver o urso no momento em que está prestes a ser caçado é como ver a glória de Deus [18]. Creio, aliás, que talvez se possa ir mais além na verificação de pontos comuns que dêem sentido à analogia entre Maria e o infante.

A circunstância de o passo escriturístico sobre a Anunciação ser esquivo na descrição da casa onde entrou o anjo Gabriel para fazer o anúncio [19] não impediu pintores e iluminadores do tempo do infante D. Pedro de reconstruir pictoricamente o episódio, em que quase sempre é atribuída importância à filactera com o *incipit* crucial «Ave gratia plena Dominus tecum». Certos elementos são reconstruídos sem base referencial no texto e correspondem a interpretações ou adaptações à época em que vivem os autores da representação. Assim, a ligação de Maria ao livro, não sendo suportada literalmente pelo texto bíblico, resulta da interpretação metonímica da mãe de Cristo como pilar da fé. Recorde-se que na representação ocidental da Anunciação, Maria medita sobre a Bíblia, que surge figurada, enquanto nas imagens orientais se privilegia o trabalho manual em detrimento do intelectual. Os artistas medievais do Ocidente adaptam anacronicamente o livro, que passa a missal ou a Livro de Horas, introduzindo-se assim uma domesticidade

---

[17] Interroga-se Salvador Dias Arnaut: «quem poderá saber se esse Março não é o de 1431 em que do itinerário do Infante se extrai que ele *podia* estar em Penela?». Esta pergunta retórica é seguida pela observação cautelar «Claro que é apenas uma vaguíssima hipótese» [Arnaut 1993: 185]. A resposta à pergunta é obviamente «ninguém» e, ao mesmo tempo, para os objectivos do presente trabalho interessa mais registar que a construção verbal difunde um sentido plausível do que submetê-la em todos os seus aspectos à tracção dos factos históricos.

[18] Este passo é parafraseado por Mário Martins, que, ao contrário do que seria de esperar, não comenta (a não ser pela pontuação final exclamativa?): «Bela é a caça e a vista do urso, ao sair das brenhas, acossado pela matilha e cavaleiros, lembra a *vista da gloria de Deus*. Então o caçador não tem fome, nem sede, nem cansaço, tal como no céu!» [Martins 1969: 119].

[19] Também é esquivo neste ponto o *Proto-Evangelho de Santiago* (11), onde se lê que Maria, quando saiu para buscar água, ouviu uma voz que lhe diz: «Rejubila ó cheia de graça. O Senhor está contigo [....]»; a seguir, já depois de ter entrado em casa, um anjo de pé dirige-lhe estas palavras: «Não temas, Maria, encontraste graça diante do Mestre de todas as coisas» [*apud* Miranda 2000: 179].

que liga bem com a casa do proprietário de representações deste tipo [Réau 1957: 180]. O trabalho intelectual sinalizado pelo livro aparece em certas imagens indicado de forma hiperbólica através de figuração ostensiva, como o retábulo de Jaime Ferrer II, possivelmente da segunda metade do séc. XV, que se encontra no Museu Diocesano de Vich (Barcelona), ou a Virgem da Anunciação do chamado Mestre de Gerona (talvez Esteban Solá), no Museu da Catedral de Gerona [Camón Aznar 1988: 256, fig. 242; 389, fig. 374].

Em Portugal não conheço representações, digamos, tão oficinais, mas em várias das que por cá existem um dos enquadramentos domésticos possíveis da Anunciação é o de um oratório ou estúdio. Verificamos isso mesmo, por exemplo, numa iluminura do Livro de Horas quatrocentista da Biblioteca da Universidade de Coimbra (ms. 13). Segundo a descrição que dela faz Adelaide Miranda, representa-se um «oratório privado cujo mobiliário sugere possuidores abastados, com cadeiral e *armarium* de porta entreaberta deixando visível um livro». Na obra de D. Duarte, a única vez que o termo «oratório» ocorre é no conhecido capítulo sobre as casas do coração, onde se explica como se trata da divisão mais recolhida, «em que os senhores soos algũas vezes cada dia he bem de sse apartarem pera rezar, leer per boos livros, e penssar em virtuosos cuidados». Adiante, no mesmo capítulo, falando da mesma divisão, prescreve D. Duarte que o «estudo specialmente seja guardado pera o serviço de nosso senhor e seguymento das virtudes» [303, ll. 12-14; 304, ll. 9-10]. Referida nos dois passos, a divisão é a mesma, o nome varia, sendo «estudo» o mais frequente[20].

Ora, o episódio que se relata no capítulo da alegoria final decorre no «estudo» de um paço: «chegando em o dia da folgança antiga, em que a Virgem Maria Nossa Senhora soportou a fe sem outra criatura, apartey.me em studo com grande soydade, por comprir a obra que me dera fastio» [342, ll. 23-27]. E é neste ambiente que o autor recebe a visita de seis donzelas, que, embora não falando com ele, lhe anunciam o fim da obra. Todos os fios se juntam para vermos uma das definições que Linda Hutcheon dá de paródia: «A paródia (...), na sua irónica "trans-contextualização" e inversão, é repetição e diferença» [1985: 32]. Se nos guiarmos por ela, o que observamos nesta alegoria final é, então, uma paródia complexa em que 1) a graça divina é representada por figuras inspiradas nas Graças mitológicas; 2) ao recebê-la, o autor ocupa posição analógica à da Virgem. O conjunto sugere, enfim, a interpretação filactérica «Ave {Pedro} cheio de graças» [21]. Conforme a doutrina sobre a troca de benefícios atrás enunciada, faz sentido que quem recebe graças, as retribua, dado que permite reavaliar o título do capítulo final, «en que sse dam graças a Deus por o acabamento desta obra», agora com outra espessura e com papel menos convencional na estrutura desta invenção.

[20] De acordo com a descrição das divisões do paço de Chaqueda que o seu tombo transmite, não haveria «studo»: «huũs paacos que ora nouamente mandou fazer em lugar que chamam chaqueda .s. hũa gram ssala com sseu alpender da parte do agiom E antecamara terreas E camara alt[a] da parte do aurego com eirado de longo delas do ssoaao terreo em erancas que ouue per conpras». Na paráfrase de Salvador Dias Arnaut: «uma grande sala com seu alpendre da parte norte e antecâmara, ambas no rés-do-chão; câmara alta (1.º andar? Quarto de dormir do senhor?), do lado sul. Um eirado corria ao nível do solo a oriente, contíguo ao edifício» [Arnaut 1993: 197 e 179].

[21] Será paródia complexa, mas não inédita em todos os seus elementos. Como assinala Aires Nascimento, a figuração medieval do autor acha-se marcada por vezes pela iconografia da pomba, símbolo do Espírito Santo, que inspira as Sagradas Escrituras [Nascimento 1999: 69, nota 83].

Uma nota final para a palavra que designa a invenção de que tenho vindo a falar, «poesia». Embora a maior parte dos comentadores lhe dê o sentido de 'alegoria', ou aproximado, penso que será prudente não esquecer outra acepção, a de 'acto de fazer, de fabricar, criação», graças a Deus.

BIBLIOGRAFIA

ADELINO DE ALMEIDA CALADO, «Introdução», cf. INFANTE D. PEDRO E FREI JOÃO VERBA, *Livro da Vertuosa Benfeytoria*, ..., pp. VII-CVII.

ADELAIDE MIRANDA, «Anunciação», *A imagem do tempo. Livros manuscritos ocidentais*, coordenação de A. A. Nascimento, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 179-88.

AIRES A. NASCIMENTO, «O "scriptorium" medieval, instituição matriz do livro ocidental», *A iluminura em Portugal. Identidade e influências*, catálogo da exposição, 26 de Abril a 30 de Junho '99, coordenação de Maria Adelaide Miranda (comissária científica e geral da exposição e catálogo), Lisboa: Ministério da Cultura / Biblioteca Nacional, 1999, pp. 53-109.

ANTÔNIO GERALDO DA CUNHA, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*, 2.ª ed. revista, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997 (1982).

ARISTOTELES LATINUS, *Ethica Nicomachea*, translatio Roberti Grosseteste Lincolniensis sive 'Liber Ethicoroum', A. recensio pura, edidit Renatus Antonius Gauthier, Leiden & Bruxelles: E. J. Brill & Desclée de Brouwer, 1972.

Biblia sacra vulgata, adiuvantibus Bonifatio Fischer OSB, Iohanne Gribomont OSB, H. F. D. Sparks, W. Thiele; recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber OSB, editio tertia emendata quam paravit Bonifatius Fischer OSB cum sociis H. I. Frede, Iohanne Gribomont OSB, H. F. D. Sparks, W. Thiele, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983 (1969).

CARLOS REIS E ANA CRISTINA M. LOPES, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina, 1987.

CHRISTINE DE PIZAN, *O Livro das Tres Vertudes a Insinança das Damas*, edição crítica de Maria de Lourdes Crispim, Lisboa: Caminho, 2002.

DIAMANTINO MARTINS, «O "De Beneficiis" de Séneca e a "Virtuosa Bemfeitoria" do Infante D. Pedro», *Revista Portuguesa de Filosofia*, tomo 21, 1965, pp. 255-321

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Lisboa: Temas & Debates, 2003.

D. Duarte, *Leal Conselheiro*, edição crítica e anotada organizada por Joseph M. Piel, Lisboa: Bertrand, 1942.

EVELYN B. HARRISON, «Charis, Charites», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich und München: Artemis Verlag, 1986, pp. 191-203.

FERNÃO LOPES, *Crónica de D. Fernando*, edição crítica, introdução e índices de Giuliano Macchi, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004, 2.ª ed. revista.

INFANTE D. PEDRO E FREI JOÃO VERBA, *Livro da Vertuosa Benfeytoria*, ed. crítica, introdução e notas de Adelino de Almeida Calado, Coimbra: Universidade, 1994.

JOAQUIM DE CARVALHO, «Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara (notas em torno de alguns plágios deste cronista)», *Obra completa*, II, 2, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 185-340.

JOSÉ CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

JOSÉ PEDRO MACHADO, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, IV, Lisboa: Horizonte, 1977 (1952).

LUÍS AFONSO FERREIRA, *Livro de Virtuosa Bemfeyturia, do infante D. Pedro, com a colaboração do licenciado fr. João Verba* (Esboço de Edição Crítica do Primeiro Livro com Introdução Histórico-Literária, Restituição do Texto, Comentário Paleográfico e Ortográfico e Pequeno Glossário), tomo primeiro (Introdução), tomo segundo (Texto, comentários e glossário), dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1948.

LUÍS DE SOUSA REBELO, «A alegoria final do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*», *Biblos. Revista da Faculdade de Letras. Actas do congresso comemorativo do 6.º centenário do infante D. Pedro*, vol. LXIX, Universidade de Coimbra, 1993, pp. 367-79.

LUÍS DE SOUSA REBELO, *A concepção do poder em Fernão Lopes*, Lisboa: Livros Horizonte, 1983

LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, tome second, *Iconographie de la Bible*, II, Nouveau Testament, Paris: PUF, 1957.

LINDA HUTCHEON, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, New York & London: Methuen, 1985.

MARILENA MANIACI, *Terminologia del libro manoscritto*, Roma & Milano: Istituto centrale per la patologia del libro & Editrice Bibliografica, 1998.

MÁRIO MARTINS, *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

MÁRIO MARTINS, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa: Brotéria, 1980 (1975).

MANUEL AUGUSTO NAIA DA SILVA, *Temas comuns no* De Beneficiis *de Séneca e na* Virtuosa Benfeitoria *do infante D. Pedro*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996 (dissertação de doutoramento em Língua e Cultura Latina).

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA, «Helenismos no *Livro da Virtuosa Benfeitoria*», *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, pp. 375-418

Nova Bíblia dos Capuchinhos, versão dos textos originais, coordenação do Antigo Testamento por José Augusto Ramos, coordenação do Novo Testamento por Herculano Alves, Lisboa / Fátima: Difusora Bíblica, 1998.

PAULO ROBERTO SODRÉ, «A *vertuosa compilaçom* do Infante D. Pedro e Frei João Verba», *A literatura doutrinária na corte de Avis*, coordenação de Lênia Márcia Mongelli, São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 309-84.

RAUL MIGUEL ROSADO FERNANDES, *O tema das três graças na poesia clássica*, Paris: «Les Belles Lettres», 1962.

RAMÓN LORENZO, *Sobre cronologia do vocabulário Galego-Português (Anotações ao 'Dicionário etimológico' de José Pedro Machado)*, Vigo: Galaxia, 1968.

ROBERT RICARD, *Études sur l'histoire morale et religieuse du Portugal*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro Cultural Português, 1970.

SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, tradução e notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa: Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

SALVADOR DIAS ARNAUT, «O infante D. Pedro, senhor de Penela», *Biblos. Revista da Faculdade de Letras. Actas do congresso comemorativo do 6.º centenário do infante D. Pedro*, vol. LXIX, Universidade de Coimbra, 1993, pp. 173-217.

SAUL ANTÓNIO GOMES, «O tratado da virtuosa benfeitoria: simbolismo e realidade», *1383-1385 e a crise geral dos séculos XIV/XV. Jornadas de História Medieval. Actas*, Lisboa: História e Crítica, 1985, pp. 267-90.

SENECA, *Moral Essays*, trad. John W. Basore, London/Cambridge, Mass.: W. Heinemann/Harvard UP, 1964.

SÉNÈQUE, *Des Bienfaits*, tome I, texte établi et traduit par François Préchac, Paris: «Les Belles Lettres», 1961.

UMBERTO ECO, *Leitura do texto literário. Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos literários*, trad. Mário Brito, Lisboa: Presença, 1983 [1979].

UMBERTO ECO, *Os limites da interpretação*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa: Difel, 1992 [1990].

O MODELO DA PEREGRINAÇÃO: EXEMPLOS LITERÁRIOS E ARTÍSTICOS DE PEREGRINAÇÕES NA IDADE MÉDIA

JÚLIA DIAS FERREIRA
Universidade de Lisboa

O trabalho previsto para este Colóquio tinha âmbito mais restrito e deixava na margem alguns exemplos significativos do modelo da peregrinação. No entanto, após uma reflexão aprofundada e a consideração de manifestações literárias e artísticas no ocidente da Europa medieval, julguei preferível desenvolver o conteúdo respectivo e desenhar uma linha de horizonte mais abrangente.

Comecemos então por definir o conceito de peregrinação e as várias dimensões de significação que o termo assume, em particular na Idade Média. Em sentido literal, 'peregrinação' designa uma viagem a um local sagrado, empreendida por motivos religiosos e como manifestação de piedade dos fiéis, ainda que na Alta Idade Média, pelo menos na Grã-Bretanha e na Irlanda, a peregrinação, ou constante vaguear sem objectivo definido, pudesse estar apenas associada ao apostolado missionário.

Desde cedo, porém, os peregrinos foram dirigidos para os lugares santificados pela passagem de Cristo ou pela presença de relíquias de santos, pois pensava-se que tais lugares, mais que quaisquer outros, irradiavam graça divina. Daí que Jerusalém e o túmulo de Cristo e Roma, com os túmulos de S. Pedro e S. Paulo, se tenham convertido nos principais destinos de peregrinações da Cristandade ocidental. A estes, e a partir do século IX, juntou-se Compostela, onde alegadamente se encontrava o túmulo de Santiago. De âmbito regional, existiam também outros locais de peregrinação, em virtude da presença de uma estátua milagreira da Virgem ou de relíquias de santos. É exemplo disso mesmo a catedral de Cantuária, no sul de Inglaterra, depositária dos restos mortais de S. Tomás (St. Thomas Becket, m. 1170 e canonizado três anos depois), vítima do litígio político-religioso com Henrique II. De facto, documentação histórica e ilustrações literárias e artísticas comprovam que todos os anos para aí se dirigiam numerosos peregrinos, para obter graças e fazer penitência.

Além disso, a óbvia impossibilidade de todos os cristãos se dirigirem em peregrinação à Terra Santa de Jerusalém terá propiciado a edificação de catedrais em muitas cidades europeias que nascem ou renascem a partir dos séculos XII e XIII, transformando-se assim, elas próprias, em destinos de peregrinação.

A catedral, por seu lado, ao receber numerosos peregrinos que aí iam prestar culto à Virgem (Chartres) ou venerar relíquias de santos (Santiago de Compostela ou Cantuária), constituiu-se e construiu-se como modelo e caminho simbólico de peregrinação. Com efeito, o seu plano cruciforme, a sua orientação, literalmente virada de ocidente para oriente, ou seja, em direcção a Jerusalém, bem como a dimensão linear e horizontal acentuada pela nave[1] e, finalmente, a fórmula do deambulatório com capelas radiantes que facilitavam a

---

[1] Cf. a etimologia de nave < lat. *navis*, 'barco' ou 'barca,' a representar a Arca da Aliança entre o humano e o divino.

circulação dos viajantes — todas estas características se conjugavam para que a catedral gótica fosse destino de peregrinação e no interior dela se pudesse descrever um trajecto em substituição metafórica da viagem. Já desde o século XI que catedrais de grandes dimensões, como as de Rouen, Chartres ou Auxerre, obedeciam a este plano.

Finalmente, os próprios labirintos, gravados nas lajes do pavimento de muitas catedrais góticas, como por exemplo em Chartres, Arras, Amiens, Reims,[2] sendo símbolos da complexidade do caminho humano para a salvação, podiam também ser percorridos como penitência peregrina, e permitir aos fiéis cumprir, em imaginação, o caminho da descoberta dos mistérios do homem, da natureza e de Deus.

Para além do sentido real e simbólico que acabámos de referir, e a fim de tentar alargar a definição do significado de 'peregrinação,' deve acrescentar-se que, etimologicamente, o vocábulo se relaciona com o latim *peregrinus*, 'estrangeiro,' alguém que, por vontade própria, se exila, se afasta do mundo — daí que o cristão, por seu lado, se sinta um estranho na terra. Exemplos de exilados e vagamundos não faltam em poemas elegíacos do Antigo Inglês do século IX, já aculturados pelo Cristianismo.[3]

Além disso, o sentido de viagem implicado na peregrinação e as dificuldades, penas e sofrimentos a ela subjacentes apõem ao significante o traço semântico de 'ascese' e concedem aos que partem a possibilidade de purificação da alma, através da expiação dos pecados próprios ou alheios.

Ficará, de certo, mais esclarecido o termo, se se colocarem os anteriores sentidos, de resto, entre si relacionados e compatíveis, no plano alegórico onde a peregrinação se assume como passagem da alma cristã pela terra. Por outras palavras, e segundo o pensamento de Santo Agostinho, a peregrinação da alma não surge propriamente como uma viagem de um lugar físico para outro, mas como movimento interior entre dois estados ou duas cidades — a *cupiditas* e a *caritas*.

Neste sentido se poderá ler um conjunto de poemas medievais ingleses, entre os quais *Piers Plowman* e, em especial, alguns textos dramáticos designados por *Moralidades*. *Piers Plowman*, atribuído ao poeta inglês do século XIV, William Langland, é um longo poema, impossível de aqui ser comentado, dada a sua extensão e grande complexidade interpretativa. Por sua vez, a *moralidade* (*morality play*) constitui um sub-género dramático, cujas personagens são, em geral, personificações de abstracções (como já no *Roman de la Rose*, p.ex.) que se movem num plano alegórico, cumprindo um objectivo didáctico de instrução moral num pano de fundo comum. Este traduz-se pelo combate entre vícios e virtudes, (*Psychomachia* de Prudêncio, séc. IV, terá constituído o modelo de moralidades medievais, entre as quais destacaríamos *The Castle of Perseverance, CP*) ou pela viagem interior do Homem confrontado com as pressões morais do Bem e do Mal, como no *Auto da Alma* de Gil Vicente,[4] ou ainda pela peregrinação da alma ao encontro da morte, como em *Everyman*.

---

[2] Quando se perdeu o sentido original dos labirintos, a maior parte deles foi destruída, sendo o de Chartres, ainda hoje, o melhor exemplo sobrevivente.

[3] Referimo-nos, em particular, aos poemas anglo-saxónicos, habitualmente intitulados *The Wanderer* e *The Seafarer*. Cf. Júlia Dias Ferreira e João Almeida Flor, 'Tradução e nota para uma elegia anglo-saxónica", *Homo Viator. Estudos em Homenagem a Fernando Cristóvão*, Edições Colibri, 2004 59-62.

[4] A "Moralidade do Peregrino" é o título dado por Maria Idalina Resina Rodrigues ao capítulo 1 da apresentação crítica que faz do auto, Seara Nova, 1980.

Apenas cinco moralidades medievais sobreviveram em inglês: *The Pride of Life* (texto anglo-irlandês, fragmentado e corrompido), *The Castle of Perseverance* (c.1440), *Wisdom* (1460-65), *Mankind* (1465-70) e *Everyman* (tradução de um original flamengo).

O protagonista destes textos representa em geral todos os indivíduos como o seu nome indica — Everyman (Todo-o-Mundo) e Mankind (Humanidade); Humanum Genus (*CP*) — e as outras personagens são figuras do bem e do mal. A acção processa-se através do progresso desde a inocência até à experiência, entre o afastamento de Deus e o regresso a Deus, representando a sequência da tentação, queda e salvação do homem pela redenção. A moralidade reveste-se, afinal, do carácter de viagem individual do nascimento até à morte ou, se quisermos, é outro modelo de peregrinação, surgindo esta como um dos tópicos que evocam a vida humana na literatura coeva, de que é exemplo *Pélérinage de la vie humaine* de Deguileville. *Everyman* é também uma peregrinação, centrada, porém, no fim da viagem, quando o protagonista enfrenta a morte; e a incompleta *Pride of Life* parece apresentar a mesma viagem, interrompida pela chegada prematura da morte.

CP é uma peça extensa e extremamente elaborada, contra o pecado da cobiça. Humanum Genus (HG), acompanhado dos anjos Bom e Mau, é sujeito a várias tentações pelas forças de World (Mundus), de Flesh (Caro) e de Devil (Belial). Backbiter (Maldizente) acaba por o persuadir a juntar-se a Covetousness (Cobiça), mas é salvo pela Penitência e a Confissão e entra no Castelo. As forças do mal cercam a fortaleza, onde HG é defendido por um exército de sete Virtudes. Embora estas vençam, a Cobiça tenta HG a abandonar o Castelo, oferecendo-lhe em troca valores materiais sob a forma da tomada de posse do Castelo, agora vazio. A Morte chega, são levadas as riquezas de HG, enquanto a Alma é arrastada para o Inferno. Contudo, à semelhança do que sucede na *Barca da Glória*, as Four Daughters of God – Mercy, Peace, Righteousness e Truth — fazem um debate, ganho pela Misericórdia, e libertam a Alma para a elevar ao Céu. Na figuração cénica contida no desenho esquemático que acompanha o texto do MS, pode verificar-se a existência do castelo e de uma estrutura sob a qual se encontra um leito, onde o protagonista irá nascer e de onde acabará por se elevar para ser julgado, depois de morto, 3 000 versos mais adiante.

Everyman (sobrevive em 4 textos impressos, não datados mas a versão em inglês pode ser colocada no primeiro quartel do século XVI) sempre foi considerada um arquétipo da moralidade e, embora tenha sido a primeira peça medieval inglesa a ser revisitada numa produção moderna (1901), hoje em dia a crítica parece não ter dúvidas de que se trata não de um original, mas de uma tradução do flamengo *Elckerlijc* (escrita para um festival em Antuérpia por volta de 1490). Tanto o texto original como a tradução inglesa revelam influência da corrente religiosa ascética continental e reformista conhecida por *Devotio moderna*.

Trata-se de mais um exemplo literário sobre a viagem do homem a caminho da morte; desta vez, porém, a peça começa no último acto, ou seja, dedica-se inteiramente ao tema da salvação da alma e da sua preparação para morrer; é afinal uma verdadeira *ars moriendi* em que a coesão textual é assegurada através da metáfora contabilística recorrente do 'acerto de contas'. Ao contrário de outras moralidades, como o *CP* atrás referido ou o *Auto da Alma*, não assistimos em *Everyman* nem à queda do protagonista nem ao conflito entre as forças do bem e do mal, mas antes à viagem até a um final predeterminado. Como Everyman/Todo-o-Mundo é personificação da raça humana num actor individual, ele representa a fusão de um homem e de todos os homens, nele confluindo o julgamento, que cada indivíduo encontrará na morte, e o Juízo Final que a todos aguarda.

Ao ser chamado pela Morte para prestar contas perante Deus, Everyman busca desesperadamente apoio entre os amigos (Fellowship), os Parentes (Kindred), o Primo (Cousin), a Riqueza (Riches) que se recusam a acompanhá-lo. E as Boas-Acções (Good Deeds) são demasiado fracas para o auxiliarem. Apenas o Conhecimento (Knowledge) ajuda Everyman a compreender que a graça vem do sacramento da penitência através da Confissão e do Arrependimento/Contrição (em consonância com a doutrina ortodoxa agostiniana de que só se pode alcançar a salvação pela penitência e não apenas pelas Boas-Acções). Poderíamos dizer, em síntese, que *Everyman* é uma moralidade acerca do progressivo abandono e isolamento.

Depois da apresentação, consentida pelo tempo disponível, de moralidades inglesas significativas como modelos alegóricos de peregrinação, dedicaremos agora uma reflexão à primeira grande narrativa situada na transição para a Idade Moderna, escrita em língua inglesa, e que assume importância relevante na história literária da Grã-Bretanha. Referimo-nos a *The Canterbury Tales / Contos de Cantuária* (c.1387), da autoria de Geoffrey Chaucer.

Trata-se, como se sabe, de uma colectânea de 24 histórias (4 incompletas, 2 das quais interrompidas), narradas por personagens, em peregrinação, representando vários tipos sociais, incluindo o próprio poeta. Na verdade, e como atrás dissemos, Cantuária e a sua catedral eram destino de peregrinação e esta constitui o elo aglutinador dos contos ou a moldura narrativa que os enquadra. Isto é, além dos contos como unidades narrativas autónomas, representativas de diferentes modos literários, narra-se a viagem de Londres a Cantuária (a nova Jerusalém celestial) — "the wey in this viage / Of thilke parfit glorious pilgrymage / That highte Jerusalem celestial" (*CT*, X, 59-61). A ilusão da viagem é criada, nos prólogos e epílogos dos Contos, pelos locais assinalados por onde os peregrinos iam passando e correspondem aos que se encontram em documentação histórica e geográfica da época — Depeford, Grenewich, Rouchestre (*Monk's Prologue*), Sittingbourne (*Wife of Bath's Prologue*), Ospring. Durante a viagem escutam-se os diálogos que as personagens travam entre si, quando não as picardias em que se envolvem, em especial ao sentirem-se alvos satirizados pelos companheiros.

A ideia de reunir em colecções conjuntos de histórias e uni-las por um fio condutor não é nova quando Chaucer planeia os *CT* [5] e se pensarmos nas antiquíssimas *Mil e Uma Noites* nas *Novelle* de G. Sercambi ou no *Decameron* de Boccaccio encontraremos exemplos de composições semelhantes que antecederam no tempo o poeta inglês, embora seja duvidoso que ele conhecesse as duas últimas até porque as diferenças entre elas são de tal modo acentuadas que é difícil admitir a hipótese de influências.

Assim, a peregrinação como moldura dos *CT* será porventura apenas fruto da imaginação criadora de Chaucer a quem terá bastado a observação da realidade para lha sugerir. A situação, na verdade, era propícia a que se congregassem, movidas por um espírito comum, pessoas de diversas origens e formações e oriundas de diferentes estratos sociais. O próprio Chaucer poderá mesmo ter tomado parte efectiva em algumas peregrinações ou é natural que conhecesse pelo menos as circunstâncias reais em que decorriam e a variedade das gentes que as integravam.

[5] Antes dos *CT*, Chaucer já escrevera *The Legend of Good Women* e o conjunto de narrativas atribuídas ao Monge em *The Monk's Tale* sobre a Roda da Fortuna.

Além disso, a narrativa da peregrinação retrata tão de perto a realidade que o ponto da partida e do encontro dos cerca de trinta peregrinos é uma estalagem às portas de Londres, a *Tabard Inn*, local ainda hoje assinalado na capital inglesa. Sabe-se, de resto, da existência, em especial depois do século XII e XIII, de uma verdadeira rede de hospedarias, prestadoras de assistência aos peregrinos e implantadas ao longo dos principais eixos viários que ligavam os mais importantes e concorridos centros de peregrinação. Deve acrescentar-se ainda que, no tempo de Chaucer (em finais do século XIV), as peregrinações não tinham já só motivações de índole religiosa, mas constituíam também, porventura sobretudo, formas favoritas de viajar por prazer, como se prova pela alegria do convívio entre os participantes, pelas ruidosas conversas, pelas músicas que tocavam,[6] pelo comércio de numerosas recordações que se vendiam e se compravam num ambiente que nos sugere situações análogas ainda em nossos dias.

Esta peregrinação literária de finais do século XIV, embora susceptível de ser lida e interpretada também como viagem espiritual, abandona claramente o quadro alegórico em que se movem as Moralidades. De facto, a Idade Média não era época de retratos individualizados, mas de personificações de abstracções, de vícios e de virtudes, de lutas entre o Bem e o Mal pela conquista da alma humana. Contudo, nesta peregrinação poética criada por Chaucer, o autor, além de referir personagens, como o Cavaleiro ou a Mulher de Bath, por exemplo, que tinham sido peregrinos de outros itinerários, desenhou com exactidão e com realismo, como depois Holbein e mais tarde Brueghel, os retratos de cerca de três dezenas de pessoas, na indumentária, nos traços fisionómicos e até nas montadas que os transportavam. Por isso, historiadores e críticos, estudiosos da obra chauceriana, tentaram mesmo, em trabalho quase detectivesco, identificar o plano ficcional dos peregrinos a Cantuária com o plano histórico de figuras da sociedade inglesa contemporânea.[7]

É assim que a narrativa desta peregrinação que enquadra os *Canterbury Tales*, seguindo embora o modelo medieval, alegórico ou simbólico, da viagem, prenuncia o sentido do concreto e do real, presente na expressão estética da modernidade. Daí que, em confronto com a tradição literária constitutiva das moralidades, este texto de Chaucer alie ao valor histórico-documental o interesse poético que ainda desperta seiscentos anos depois.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

Encyclopedia of the Middle Ages, 2 vols., ed. Andre Vauchez & Barrie Dobson and Michael Lapidge, English trans. Adrian Walford. Cambridge: James Clarke & Co, 2000.

Dias Ferreira, Júlia. *Uma Retórica da Tolerância. Processos da ironia na obra de Chaucer.* Diss. polic.: Universidade de Lisboa, 1981.

———. 'Cidades na Idade Média: Reais, Ideais e Simbólicas.' *Landscapes of Memory – Paisagens da Memória.* Org. Isabel Capeloa Gil, Richard Trewinnard, Maria Laura Pires. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2004 191-97.

King, Pamela M. 'Morality Plays.' *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre.* Ed. Richard Beadle. Cambridge: University Press, 1994 240-264.

Potter, Robert A. *English Morality Play.* London and Boston, 1975.

———. 'Forgiveness as Theatre.' Peter Happé, ed. *Medieval English Drama.* London: Macmillan, 1984 130-140.

[6] Ver, p.ex., a descrição do Miller, com a sua gaita de foles.

[7] Cf. J. M. Manly, *Some New Light on Chaucer*, New York, 1926.

FERNANDO DE PORTUGAL, CONDE DA FLANDRES

ISABEL ROSA DIAS
Universidade do Algarve

Nos séculos XII e XIII o reino de Portugal exportou para além-Pirinéus o imaginário da reconquista territorial aos mouros, bem como algumas das tradições culturais e religiosas mais conhecidas localmente. Também fez chegar aos reinos do norte príncipes que viriam a transformar-se em importantes peças do xadrez político-militar da época. Um deles, D. Fernando, filho do rei D. Sancho I e de D. Dulce de Aragão, foi conde da Flandres, entre 1211 e 1233. As crónicas portuguesas assinalam-lhe a data de nascimento (1186, a *Crónica de 1419*; 1188, o *Livro da Noa*) e recordam que foi senhor daquele condado («o Jffante dom Fernando que foy conde de Frandes», *4ª Crónica Breve do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*; enunciado semelhante na *Crónica Geral de Espanha de 1344*; «o iffante dom Fernando, que foy casado com hũa condesa de Frandes, de que nom ouve ffilhos», *Crónica de 1419*). As mesmas fontes fazem silêncio sobre as razões que levaram o príncipe até à corte de Filipe Augusto, em Paris, sobre as circunstâncias do seu casamento com Jeanne, herdeira do condado do Hainaut e da Flandres; sobre a participação de Matilde, sua tia e condessa viúva da Flandres, na referida aliança matrimonial, e finalmente sobre o envolvimento de D. Fernando no mais memorável recontro militar do princípio do séc. XIII no norte da Europa, a batalha de Bouvines. Se a cronística portuguesa não fez história da história deste infante, já o mesmo não se pode dizer da cronística europeia (francesa, flamenga e alemã), que consagrou largo espaço textual às vicissitudes da atribulada governação do príncipe português.

Fernando terá abandonado a corte portuguesa depois de Maio de 1210, pois nesta data ainda assinava com o pai e os irmãos o foral de Ferreiros, Fontemanha e Valdaviz. Chegou à corte de Filipe Augusto como cavaleiro andante, como diz a crónica rimada de Philippe Mousket, escrita cerca de 1240:

> Qui venus estoit tout esrant
> De viers Portingal, son païs. (*Monumenta Germaniae Historica, Scriptores,* XXVI, p. 747)

O mesmo autor traçou-lhe o retrato meridional:

> Biaus estoit de cors et de vis,
> Brun ot le cief et s'ot grant nes.
> De sa maniere ert moult senés (*Idem*).

É provável que a ida de Fernando para França, cerca de um ano antes de se ter casado com Jeanne, tivesse sido inspirada por Matilde, sua tia, filha de D. Afonso Henriques. Alguns relatos antigos falam de um envolvimento activo da condessa junto do rei de França na negociação de tal matrimónio. Mousket registou, com alguma animosidade, que

Des barons traist plus de sissante
A li par son tresgrant avoir,
Par son sens et par son savoir.
Al roi Felipre trest en France
Come visseuse et large et france,
Si douna tant le roi del sien
Qu'ele i fist son afaire bien. (*Idem*)

E um pouco mais adiante acrescentaria:

Moult li cousta de buen avoir
Et as barons et a la court (*Idem*)

Numa continuação da crónica de Flandres, escrita no primeiro quartel do séc. XIII por um monge cisterciense do mosteiro de Clairmarais, situado nas proximidades de Saint--Omer, lê-se que o matrimónio de Fernando e de Jeanne se concretizou «per industriam Mathildis». Outros autores (que escreveram na mesma época) preferiram clarificar as razões do êxito de Matilde junto do rei de França. É o caso de Robert de Auxerre, e a partir dele, do autor da *Crónica de S. Martinho de Tours*, que falam de uma oferta de dinheiro (implicitamente pouco prestigiante):

> Hoc autem apud regem Flancorum matertera Ferrandi per pecunias, ut dicitur, procurauit, que quondam in coniugium venerat Phylippi illustris comitis Flandriarum. (Roberti Autissiodorensis, *Chronici Continuatio II*, in *Mon. Germ.*, *Scriptores*, XXVI, p. 278).

> Hoc apud regem francorum regina Portugalensis Ferrandi matertera, quodam uxor Philippi comitis Flandrie, sicut dicitur, pecunia procuravit. (*Ex Chronico S. Martini Turonensi*, in *Mon. Germ.*, *Scriptores*, XXVI, p. 464)

Vai ainda mais longe o autor anónimo da *História dos duques da Normandia e dos reis de Inglaterra*, datada nos anos vinte do séc. XIII, quando quantifica o montante entregue pela condessa Matilde a Filipe Augusto de França para favorecimento do seu sobrinho português:

> elle donna au roi de France 50 mile livres de Paresis, pour le mariage faire, et molt li cousta as consellers le roi. (*Ex Historiis Ducum Normanniae*, in *Mon. Germ.*, *Scriptores*, XXVI, p. 707)

Após o casamento em Paris, Fernando encaminhou-se, na companhia de Jeanne e da condessa Matilde, para a Flandres. As crónicas narram as circunstâncias da sua chegada atribulada ao condado: descrevem o conflito militar com o herdeiro da coroa de França, o príncipe Luís, que precipitadamente se apresentou a reivindicar os senhorios flamengos de Aire e de Saint-Omer, cedidos por Fernando como garantia de submissão ao suzerano francês; falam das dificuldades de entrada do conde português na cidade de Gand, cujos habitantes não o quiseram receber na ausência da princesa herdeira, Jeanne; e mostram ainda as dificuldades por que Fernando passou para se fazer aceitar como senhor junto de alguns castelãos locais. Na crónica latina do monge de Clairmarais, onde estes aconteci-

mentos são relatados com pormenor, as intervenções de Fernando são descritas com alguma neutralidade: nenhum juízo valorativo faz sobressair as respectivas qualidades e nenhum juízo depreciativo lhes denuncia os defeitos. Porém, os resultados das acções protagonizadas pelo conde mostram habilidade e eficácia governativas.

Tendo desempenhado um papel central no acontecimento político-militar mais marcante da sua época, a batalha de Bouvines, travada a 27 de Julho de 1214, Fernando tornou-se personagem das memórias históricas que registaram as circunstâncias em que tal batalha se deu. Enquanto tal vêmo-lo emergir em três momentos narrativos específicos, que lhe modelam a identidade histórica: é inicialmente apresentado como co-responsável pela formação de uma aliança de governantes contra o rei de França; é no decurso da batalha de Bouvines o primeiro chefe militar da coligação oponente a Filipe Augusto a cair derrotado e a render-se ao adversário; é no final da batalha o mais importante prisioneiro do rei francês, conduzido até Paris como troféu de guerra. Ainda que a maior parte dos relatos da batalha sejam favoráveis ao rei de França, o derrotado conde da Flandres é neles apresentado segundo um modelo de ética cavaleiresca que respeita a sua dignidade militar. A crónica de Guillaume, le breton, capelão de Filipe Augusto, que esteve presente na batalha, e foi o primeiro a relatá-la, demoradamente, é a este propósito exemplificativa. Releio-a aqui através da tradução para vernáculo feita por um monge do mosteiro de Saint-Denis, no ano de 1274. É deste modo que se refere a Fernando da Flandres:

> ... Pallas la déesse des batailles voletait en l'air par-dessus les combattants comme si elle ne sût encore auxquels elle dût donner victoire. A la fin versa tout le faix de la bataille sur Ferrand et sur les siens ; abattu à terre, blessé et navré de maintes grandes plaies, pris fut et lié, avec maints de ses chevaliers. Si longuement s'était battu qu'il était comme demi--mort et ne pouvait plus la bataille endurer quand il se rendit à Hugues de Mareuil et à Jean son frère. Aussitôt que Ferrand fut pris, tous ceux de son parti qui se battaient en cette partie du champ, s'enfuirent ou bien furent morts ou pris. (adaptação de Andrée Duby, in Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines*, p. 80)

Fernando combateu até ao limite das suas possibilidades; "longuement" é o advérbio que resume a dimensão do seu esforço. Como se vê, a narrativa não se detém na descrição dos seus gestos militares, ao invés do que acontece por exemplo com o imperador da Alemanha, Oton IV, e com o conde de Bolonha, Renaud de Dammartin. As descrições dos desempenhos destes homens (um excomungado pelo Papa e o outro acusado de traição pelo rei de França) mostram, no entanto, no primeiro caso, um homem em fuga e, no segundo, um combatente fervoroso que consome a sua energia guerreira contra o seu senhor. Se Guillaume, le breton, traduziu com economia de palavras o comportamento militar de Fernando, desvinculando-o neste contexto das imagens de covardia e traição, não foi para o poupar a um julgamento negativo que de outro modo sobre ele recairia; foi antes para explorar contextos mais penalizadores em que esse julgamento se pudesse exercer. Assim, na parte final da sua narrativa, onde aparecem extensos blocos de comentário, incluiu, sarcasticamente, o conde na lista dos traidores:

> Les ennemis du roi avaient déjà partagé et divisé entre eux tout le royaume de France, comme tout sûrs de la victoire, et en avait l'empereur Otton donné en promesse à chacun sa part: le comte Renaud de Boulogne devait avoir Péronne et tout le Vermandois; Ferrand, Paris; et les autres, autres cités et autres pays. Pour le comte Renaud, Péronne, non pas à leur honneur et à leur gloire, mais à leur honte et à leur confusion. (*Idem*, p. 92)

Guillaume recordou que o conde português da Flandres foi o mais importante de todos os vencidos; e por isso foi transportado para a prisão do Louvre, em Paris:

> Ferrand fut mené à Paris et mis en une neuve tour forte et haute au dehors des murs de la cité, qui est appelée la tour du Louvre. (*Idem*, p. 91)

Reservou-lhe ainda dois parágrafos punitivos onde o tom sarcástico foi retomado. Jogou aí com as origens hispânicas do conde e com o significado etimológico do seu nome dito à francesa. Assim, visando lançar o ridículo sobre Fernando, referiu-se a uma tradição que atribuía à condessa Matilde uma previsão astrológica, segundo a qual o conde, seu sobrinho, sairia vencedor da batalha de Bouvines. Foi com desprezo que Guillaume se referiu a tal prática proveniente da longínqua e arabizada Espanha, terra de origem de Fernando. Ridicularizando as origens do conde, denunciou-lhe depreciativamente a condição de estrangeiro:

> Comme renommée témoignait, la vieille comtesse de Flandre, tante du comte Ferrand d'Espagne, née et fille du roi de Portugal, dont elle était appelée reine et comtesse, voulut savoir l'aventure et la fin de la bataille. Ses sorts jeta selon la coutume des Espagnols, qui volontiers usent de tel art, et reçut telle réponse: «On se combattra. Le roi sera abattu dans la bataille et piétiné et foulé des pieds des chevaux, et n'aura pas sépulture. Et Ferrand sera reçu à Paris à grande procession après la victoire.» Toutes ces choses peuvent être réponse selon vérité à celui qui bien entend ; car tout ainsi fut-il comme le sort le rapporta en double entendement, selon la coutume du diable, qui toujours déçoit en la fin ceux qui le servent en palliant par fallacieuse amphibologie ce qui vaut autant comme sentence douteuse. (*Idem*, pp. 92-93)

A desconfiança em relação à condessa e ao seu sobrinho português também deixaria ecos na crónica de Philippe Mousket, onde ficou registada a maliciosa suspeita de Matilde não ser tia, mas mãe de Fernando:

> Fius iert le roi de Portingal;
> Mais li plusiour par divinal
> Disoient k'il iert voirement
> Fius la röine outreement;
> Mais ele dissoit que c'iert s'ante (ed. cit., p. 747)

A chegada de Fernando a Paris, como prisioneiro de Bouvines, preenche no relato de Guillaume o segundo trecho narrativo onde sobressai a humilhação da figura do conde. O nome deste, Ferrand, é aí alvo de um trocadilho injurioso posto na boca do povo que assistia nas ruas à sua humilhante passagem:

> les vilains et les moissonneurs s'assemblaient, leurs râteaux et leurs faucilles sur leur cou (car c'était au temps qu'on cueillait le blé) pour voir et pour injurier Ferrand en liens, qu'ils redoutaient un peu avant en armes. Les vilains, les vieilles et les enfants n'avaient pas honte de le moquer et injurier, et avaient trouvé occasion de le railler par l'équivoque de son nom, pour ce que le nom est équivoque à homme et à cheval. Il advint d'aventure que deux chevaux de la couleur qui tel nom met à un cheval le portaient en une litière et pour cela criait-on par moquerie que deux ferrants emportaient un tiers ferrant et que Ferrand était enferré, qui devant était si enragé qu'il trépignait et par orgueil s'était contre son seigneur rebellé. (ed. cit., pp. 93-94)

Guillaume, le breton, foi sem dúvida o autor que mais explorou e agravou a derrota de Fernando. Seguiu-lhe a ideia Philippe Mousket, trovador nascido em Tournai, no ano a seguir à batalha. No seu longo poema rimado sobre a história dos reis de França, na parte dedicada a Bouvines, vê a derrota de Fernando como uma punição por este se ter arrogantemente revoltado contra o seu suzerano francês. A palavra "orgueil", que Guillaume também usou, aparece a rematar a sequência de versos que relatam o desastre militar de Fernando:

> Li quens Ferrans sor un destrier
> Fu montés al senestre estrier
> Et vint apriès les plus sovrains;
> Et nonpourquant as premerains
> Fu pris de Huon de Maruel.
> Entour lui ot moult grant aquel;
> N'i ot François, le sien n'ahate,
> Tous les ont mis a le barate.
> Ferrant ont pris et son orguel; (ed. cit., p. 758)

No mesmo texto a descrição da prisão do conde, iniciada com uma pejorativa comparação de carácter cinegético, assume um tom sarcástico quando Fernando, por via do equívoco produzido pelo seu nome, é comparado a um cavalo ferrado:

> Enkäinés come lupars
> Fu Ferrans et bien refierés
> De quatre pies; car desfierés
> Avoit esté trop longement
> S'en prist a Paris l'ongement
> Pour lui saner, qu'il n'en ot point
> En toute Flandres a cel point. (ed. cit., p. 762)

Outros cronistas que também escreveram relatos sobre a batalha de Bouvines, nos anos que se lhe seguiram, embora assinalando que o conde fez parte de uma coligação que afrontou ilicitamente o rei de França, limitaram-se a descrever a sua derrota militar e o seu aprisionamento. Assim fez o monge de Marchiennes, autor da *De Pugna Bovinensi. Relatio Marchianensis*, que também destacou a valentia com que Fernando, conjuntamente com Rennaud Dammartin, conde de Bolonha, se bateu até ao fim:

> Fernandus tamen comes Flandrie et Ronaldus comes Bolonie in bello moram facientes et contra impetum Francigenarum viriliter dimicando resistentes, tandem a Francigenis vulnerati sunt et retenti ac postea cum innumeris nobilibus, quorum videlicet nomina scribere non curavimus, in variis Gallie oppidis carcerum sunt custodie mancipati. (*Mon. Germ.*, *Scriptores*, XXVI, p. 391)

Por seu lado, a já citada crónica do mosteiro de Clairmarais incluiu o conde no grupo dos senhores que combateram energicamente e foram no final vencidos e aprisionados. Não evocou contudo o desonroso encarceramento de Fernando em Paris, preferindo sublinhar que a derrota da Flandres resultou da ira de Deus, que infligiu àquela região ainda outros males:

> euntque cum illo [Otho] Fernandus comes Flandrie, et Willelmus comes Salisberie frater regis Anglorum, et alii Hayonenses Flandrensesque milites multi promti ad bellum et in nullo segnes aut pati aut facere, quodcumque belli casus attulerit. Ab hiis primum facta est congressio. Isti primum pugnare ceperunt; isti in primam aciem exercitus magna fortitudine irrumpentes, atrociter dimicabant; sed a Francis fortiter sunt excepti. [...] In brevi autem prevalente Francorum virtute, immo potius triumphante per eos divina ordinatione, capiuntur predicti tres comites et alius quidam comes de Alemannia [...]. Regresso autem rege in Franciam cum triumpho nobili et captivis insignibus atque multis, et eisdem per diversa loca repositis in firma custodia et ligatis in manicis et compedibus ferreis, quasi Flandria satis adhuc penarum non solverit, mittuntur alii reges a Domino contra eam, videlicet ignis et aqua. (*Flandria Generosa, Continuatio Claromariscensis*, in *Mon. Germ., Scriptores*, IX, p. 333)

Um outro relato da batalha, escrito depois de 1220, por um autor anónimo de Béthune (também responsável pela redacção da já citada *História dos duques da Normandia e dos reis de Inglaterra*), inclinou-se discretamente para o partido da coligação anti-francesa. Ali encontramos o conde da Flandres a investir por momentos contra o exército francês:

> Lors corrut li cuens de Flandres as Champenois, et li Champenois à lui, et ot trop bone meslée entre aus. Mais li Champenois furent mis arière. (ed. de G. Duby, *Le dimanche de Bouvines*, p. 318)

O autor refere por duas vezes a sua derrota, a segunda das quais acrescentando que o conde foi chorado pelos grandes da sua terra:

> Li cuens Ferrans meisme fu pris, si come je voz ai devant dit, od grant plenté des haus homes de sa terre. (*Idem*, p. 320)

Lembra ainda que Fernando foi encarcerado no Louvre, conjuntamente com um outro senhor da província do Hainaut:

> Si mist le conte Ferrant en prison en la tor de Lovre ; et Ustace del Roes od lui, un haut home de Hainau, que on tenoit à molt haut home et à molt faintisme. (*Idem*, p. 321)

Mas de todos estes autores, só Guillaume, le breton, se referiu à libertação do conde da Flandres. Situou tal acontecimento ainda no reinado de Filipe Augusto, atraiçoando assim a verdade histórica para poder exaltar a magnanimidade e a piedade do soberano francês. Em nenhum outro, como no extenso relato de Guillaume, vemos tão claramente o conde português transformar-se num instrumento eficaz de promoção da monarquia francesa. Sobre as imagens da sua dignidade político-militar e cultural empobrecida constrói-se a grandeza do rei de França e do estado monárquico que com ele nasce. Passados contudo cerca de dois séculos sobre a escrita do relato de Guillaume, um dos primeiros a pôr Fernando de Portugal na história, o autor do romance anónimo intitulado *Livre de Baudouin, conte de Flandre et de Ferrant fils du roi du Portugal* (séc. XV) converteria o conde num instrumento de promoção de si próprio e do modelo cavaleiresco por ele encarnado.

AS CARTAS DE HELOÍSA A ABELARDO. QUE MODELOS?

LAURA VASCONCELLOS
Universidade Nova de Lisboa

Nesta breve reflexão que proponho sobre as cartas escritas por Heloísa a Abelardo, há que esclarecer, desde logo, que se trata de duas cartas, sendo a primeira uma espécie de comentário à leitura da carta que Abelardo escreve a Pedro o Venerável e que, providencialmente, vai parar às mãos de Heloísa e, a segunda, uma resposta à resposta de Abelardo. Existe, de facto, uma terceira carta de Heloísa a Abelardo. Esta é, no entanto, de um teor bastante diferente das duas primeiras e refere-se a um pedido de regras conventuais e de preceitos para ela e para as suas monjas. Considero, de igual modo, que as duas primeiras cartas de Heloísa, bem como a carta de Abelardo dirigida a Pedro o Venerável e as duas que escreve em resposta às de Heloísa, no seu todo de cinco, constituem um corpus textual que apresenta um fio condutor comum e bem delineado. Assim sendo, são neste breve estudo contempladas, pelas razões já citadas, as duas primeiras cartas de Heloísa a Abelardo.

Começo pois por esboçar uma tentativa de teorização da escrita epistolar, inserindo-a no mundo de Heloísa e da sua escrita, reflectindo, em seguida sobre que modelos teria Heloísa utilizado para a sua escrita, referindo brevemente a escrita epistolar feminina nos finais do século XI, princípios do século XII, principalmente, Hildegarda de Bingen e Constância e debruçando-me, em seguida, sobre as *Heroides* de Ovídio, em especial as cartas de Penélope, Fedra e Dido. Tentarei realizar uma análise das cartas de Heloísa à luz do seu modelo "ovidiano", pondo em evidência não só os pontos comuns, como aqueles que diferem e que, por isso mesmo, se tornam mais significativos e emblemáticos da escrita original de Heloísa, não deixando, porém, de fazer referência e traçar os paralelos que me pareçam mais pertinentes, entre as cartas de Heloísa a Abelardo e a carta de Constância a Baudri de Bourgueil.

A escrita epistolar — referimo-nos neste breve estudo à escrita epistolar pessoal, íntima e, sobretudo, às cartas de amor — reveste-se de uma série de pressupostos teóricos a nível da forma e do contexto. Se por um lado, parece ser uma espécie de desabafo, uma confissão, uma conversa íntima, uma reflexão ou até um monólogo, toda essa liberdade de expressão que se lhe confere, uma vez que não se está em presença do outro, do destinatário, que poderia inibir essa expressividade, está, no entanto, sujeita a regras, mais ou menos conscientes, inerentes a qualquer tipo de discurso.

A escrita epistolar, ainda que discurso dirigido a alguém bem definido, apresenta um leque de destinatários, não só desconhecidos, como também indefinidos: a carta, ao ser enviada, pode ser interceptada no seu caminho até ao destinatário proposto pelo emissor — e isto sobretudo se pensarmos em termos da Idade Média — pode ser lida vezes sem conta, podendo ser a sua recepção muitíssimo variada. Assim, a palavra "epistolar" encontra-se, do mesmo modo e de certa forma, presa no espaço e no tempo, devido às suas possíveis infinitas repetições. É uma palavra cristalizada, aberta, mas também íntima, individual, cujo primeiro destinatário é sempre, inevitavelmente, o próprio emissor. Deste modo e referindo as *Heroides* de Ovídio, Dejanira escreve uma carta a Hércules, mesmo havendo

tido conhecimento da sua morte. Penélope, de igual modo, escreve a Ulisses, não sabendo onde ele se encontra, nem se ele receberá ou não a sua missiva. Também Ariana escreve, a Teseu, estando ela numa ilha deserta. E se alguém referiu que as *Heroides* seriam mais uma tragédia cuja acção se passa na imaginação do leitor[1], do que propriamente cartas, porque não ver as epístolas como uma encenação de um sentimento, de uma vida — podendo se referir aqui a *Historia Calamitatum*? Não serão as cartas de Heloísa a Abelardo uma encenação, presentificando a sua tragédia pessoal, o seu drama, não só aos olhos do leitor, como também no seu espírito? A carta não necessita chegar ao seu destino formulado, uma vez que alcança o seu primeiro destinatário sempre que o emissor escreve uma palavra, uma frase, um parágrafo. Dadas estas especificidades, a escrita epistolar apresenta uma intencionalidade própria que requer o uso de processos estilísticos e estruturais, sendo a retórica um dos mais pertinentes.

Falemos, então, um pouco de retórica: neste tipo de escrita, nesta escrita *in absentia*, pode detectar-se um jogo que incide sobre o sentido/contexto e a forma. Porém, há que ter sempre em conta que esse jogo incide, também, sobre a dupla "eu" que escrevo e o "outro" para quem escrevo o qual, num primeiro momento sou eu próprio. Tomemos como exemplo a *Historia Calamitatum* que Abelardo escreve ao seu amigo Pedro o Venerável. Nesta longa carta, colocam-se questões que oferecem, em si mesmas, uma resposta pressuposta pelo emissor que assim espera a recepção do leitor ou leitores. A resposta deve, por sua vez, resolver a questão, calá-la. Assim, e referindo, agora, as cartas de Heloísa, estas, como resposta às de Abelardo, possuem uma intencionalidade bem própria e sagram-se como urgentes resoluções dos conflitos expostos e existentes no relacionamento entre os dois amantes. Neste ponto, as cartas de Heloísa fogem aos possíveis modelos clássicos e agem inteiramente emprestando a sua forma a uma retórica de resposta que tem como objectivo pôr termo à questão apresentada na carta que inicia o ciclo. A *Historia Calamitatum* pretende justificar uma vida, uma actuação, mas apresenta-se também como a directriz de um raciocínio sobre uma dada questão, como um regulador de resposta. Aqui, colide com a realidade vista por Heloísa a qual, ao não aceitar esse regulador que se quer impor à sua resposta, escreve, com mestria, uma resposta que foge ao condicionamento da contestação pretendida e impõe a sua própria resposta, com as suas próprias regras. Para isso, ela utiliza uma arma poderosa e fora do comum: a sinceridade. Esta pretende comover o destinatário.

Um dos pontos mais interessantes do discurso de Heloísa é que ela escreve exigindo uma presença; ela escreve para suprir uma ausência. Abelardo reage à escrita de Heloisa da única maneira possível: endurecendo a sua capa, desviando o sentido do discurso e colocando-se num outro registo de modo a não ser atingido pela crueza da realidade que Heloísa expõe. Com o seu discurso religioso, ele pretende manter-se fora do alcance da realidade. Mas será que consegue? Talvez a nível intelectual e, também, a nível de expressão escrita da mensagem que quer fazer passar. No entanto, que dizer dos outros leitores, dos outros destinatários dessas cartas? A resposta é por certo óbvia como o atesta a imortalização destas personagens bem reais.

Analisando neste sentido as cartas de Heloísa e Abelardo, dir-se-ia que assistimos a uma espécie de combate retórico e argumentativo entre os dois. Heloísa imprime na sua resposta a Abelardo a própria questão, para que o destinatário não fuja do problema e se

[1] *Encyclopédie poétique*, Paris, Ferra, 1818.

contextualize bem: assim ela faz o resumo da história dos dois, uma espécie de introdução ao seu raciocínio, aos seus argumentos. Ela utiliza formas declarativas, interrogativas e, até, imperativas no seu discurso. Isto reflecte problemas muito específicos do locutor: trata-se de uma linguagem de reflexão produzida em resposta a um problema que exige, ele próprio, uma reflexão. Por outras palavras Heloísa diz, «pensa no que te digo e reflecte nas minhas palavras». Quando escreve: «Rogo-te que não cesses de me escrever...» ela exige uma reflexão sobre um problema. Nesta frase, em que Heloísa reflecte sobre a sua condição, está implícito o medo que sente de não obter resposta. Ela não diz que a sua vontade é que a escrita entre os dois continue, mas se lhe roga que não cesse de lhe escrever é porque é muito provável que ele não lhe queira escrever e que não o faça. Então, a interrogação: «porque não me escreves mais?» encontra-se implícita nesta frase imperativa e incentiva a resposta do outro na medida em que aponta para uma negação, por parte do destinatário, do emissor.

A linguagem de reflexão da carta alia-se à estrutura irreflectida que é a do filósofo, do analista que se debruça sobre a linguagem com o auxílio da própria linguagem. A enunciação de uma frase deverá permitir deslindar do que é que se trata, o que é que se quer dizer. Assim, as cartas de Heloísa alcançam o seu destino primeiro em Abelardo, mas, ao serem lidas por outros cujos contextos são inevitavelmente distintos, têm outras asserções e provocam respostas diferentes. Se o contexto é pobre em informação sobre aquilo que está em questão, esta deve ser especificada, porque no exterior do discurso não existe, provavelmente, nenhum elemento que lhe permita decidir sobre aquilo que é discutido e sobre aquilo que é esperado como resposta. Inversamente, se o contexto for rico em informação a forma adquire um maior grau de liberdade relativamente à necessidade de dizer expressamente aquilo que é a questão e aquilo que deverá ser a resposta. Esta prévia aquisição de conhecimento sobre a questão também pode determinar a forma da resposta. Deste modo, a forma como é apresentada a questão, esse conhecimento que se veicula, pode intencionalmente ser administrada de maneira a moldar a resposta.

Parece-me que Heloísa expõe no seu discurso uma estratégia semelhante a esta. Ela responde a Abelardo e revê a sua vida, os seus sentimentos não só para acentuar o seu sofrimento, o seu sacrifício e o seu amor, pois isso já Abelardo sabe muito bem, mas fá-lo com um duplo objectivo: o modo como expõe as coisas, a questão, pretende sensibilizar o emissor de forma a obter-se a resposta desejada, aplicando-se este esquema tanto no caso de Abelardo como também, tendo em vista outro ou outros destinatários que são todos os possíveis leitores que necessitam conhecer a fundo a questão. A contextualização da questão, isto é, a posição relativa dos interlocutores não se reduz àquilo que sabem um do outro, mas também àquilo que sabem que o outro sabe que eles sabem.

Heloísa pode dar a entender que Abelardo não tem conhecimento dos seus padecimentos, mas isso não é provável, mantendo ele algum contacto com ela, como mentor espiritual e líder da congregação a que pertence. Esta abertura de Heloísa, relatando as suas mais íntimas inquietações, tem como efeito uma maior interiorização por parte de Abelardo dessa realidade que ele tanto labuta para afastar e que ela tanto se esforça para manter viva a seus olhos. As cartas de Heloísa não são meros lamentos, são tentativas de não apagar um passado que a eliminaria como "ser", que lhe subtrairia a própria existência, como ela bem o afirma na sua primeira carta. Ela não se limita a queixar-se, ela tenta persuadir, decorrendo daí essa urgência em fazer compreender. Esta vontade de compreensão alargar-se-á, por ventura, à própria Heloísa? Serão as cartas uma confissão a si própria, uma encenação

dos seus sentimentos fictícios ou não, um simples lamento sabendo de antemão o tipo de resposta que obterá? Ou haverá esperança no discurso de Heloísa, esperança de persuadir Abelardo — e até os leitores — no sentido de uma compreensão/aceitação que, essa sim, se sagraria como a sua redenção?

Esta grande seriedade e reflexão filosófica sobre a natureza humana é precisamente aquilo que mais engrandece a escrita de Heloísa e a afasta dos seus possíveis modelos.

Vejamos um pouco o que se passou na época de Heloísa de modo a melhor compreender as tonalidades que ela dá ao seu discurso, a inovação, a ousadia que ela introduz nas cartas que escreve a Abelardo. A eclosão do amor cortês dá-se em pleno século XII, na sociedade cavaleiresca. A desvalorização do mundo físico, herdado do platonismo antigo, dá origem a que a cristandade ocidental invente, de certo modo, o pecado da carne e realize a desvalorização do corpo. A mulher tem, aqui, um papel fundamental: como tentadora ela incarna o obstáculo à espiritualidade. Santo Agostinho, embebido em platonismo e cuja figura domina a teologia medieval, vê na mulher, na carne, o obstáculo ultimo à sua própria conversão. Despreza-se o corpo e elogia-se a castidade; condena-se a luxúria e a "fornicatio" mesmo no seio do casamento. Estes traços marcaram a sexualidade no ocidente, mas como diz e bem Jacques Le Goff «Da receita à prática o fosso foi, sem dúvida, muito grande.»

O pensamento medieval não parece conhecer a divisão moderna entre espiritualidade e materialismo. A Idade Média seria, antes, como que um estado de espírito que espiritualiza o real. Não existe uma explícita oposição entre transcendência e imanência. O homem medieval divide-se entre o seu amor pela beleza do mundo e o seu amor pelo serviço a um Deus imaterial. Mas não serão estas duas questões complementares?

André le Chapelain diz no seu *Traité de l'amour courtois*: "Sem dúvida, o amor puro e o amor carnal parecem ser sentimentos diferentes e, no entanto, se olharmos mais atentamente esta questão verificamos que na sua essência o amor puro é semelhante ao amor carnal, pois procedem do mesmo sentimento. A essência destes dois amores é a mesma, mas a maneira de se amar é diferente em cada um deles." Este tratado, bem que aparentemente contraditório, uma vez que André le Chapelain escreve sobre uma matéria condenável e fútil de maneira deliciosa e sedutora, traça um percurso que vai do carnal ao espiritual, mas está recheado de descrições fogosas e apaixonadas das situações amorosas que logo são violentamente condenadas, representando isto o dualismo do homem medieval. O discurso de André le Chapelain está repleto de ecos de Ovídio e do seu *De Amore*, como também do tratado sobre o amor do poeta árabe de começos do século XI Ibn Hazm. Se Heloísa teve conhecimento dos tratados de Ovídio e de Ibn Hazm, não o teve seguramente dos escritos de André le Chapelain uma vez que este escreve em finais do século XII, após a sua morte. No entanto, a dualidade, a contradição existe já no discurso de Heloísa que se debate entre esse amor carnal que teima em não condenar, e o amor espiritual, sobretudo voltado para Deus, que dela exigem.

A nível formal a escrita epistolar de Heloísa corresponde, em vários aspectos, à prática difundida por um professor italiano, dos começos do século XII, Adalberto, seguida frequentemente em França. O que as epístolas modelo na arte epistolar de Adalberto partilham com a escrita de Heloísa centra-se na escolha das proposições finais, no elaborado ritmo do paralelismo usado nas frases, paralelismo esse que, quando uma emoção intensa é expressa, é posto em evidência por uma certa cadência regular. A nível formal, pensa-se ser na verdade a arte epistolar de Adalberto que moldou a escrita de Heloísa tendo ela adquirido esse estilo antes de encontrar Abelardo. É mesmo muito provável que Abelardo tenha assimilado muito do estilo epistolar de Heloísa e não o inverso.

Hildegarda de Bingen que viveu nos começos do século XII, contemporânea de Heloísa, mulher santa, visionária, administradora de mosteiros, médica, poetisa e música, respeitada por São Bernardo, fala do amor como os trovadores e com a tónica do «Cânticos dos Cânticos» esse texto bíblico que transborda de sensualidade. Hildegarda fala aos sentidos e exalta-os. Ela vê no corpo e na Natureza a beleza de Deus e canta a mulher que foi a Virgem. O aspecto humano é substituído pelo aspecto divino. De qualquer forma e em certo sentido, esta questão é por ela tratada de uma maneira puramente literária, escrita de exaltação religiosa, contrapondo-se a Heloísa uma vez que esta alia à escrita, à literatura, a dimensão da sua realidade pessoal, da sua sinceridade (mesmo que ficcional, isto é, passada para a escrita passa a ser encarada como a sinceridade de uma "personagem"), do seu sofrimento próprio. A sua escrita é, até certo ponto, uma escrita realista.

Hildegarda, como já dissemos, é a primeira a utilizar o vocabulário cortês aliado ao do texto bíblico já citado e não esqueçamos que São Bernardo, nos seus comentários sobre esse mesmo texto, converteu a sensualidade do texto em alegria espiritual. Ora, Hildegarda afasta-se um pouco disto pois nunca nega a dimensão material do reencontro com o divino e faz uma revalorização do corpo, sendo o interesse pela sexualidade e a beleza da Natureza alguns dos temas abordados. Neste sentido, mesmo tendo Heloísa tido acesso aos seus textos, o que é provável, o amor, a sexualidade de que fala é bem diferente dos escritos e dos relatos das visões das mulheres místicas como Hildegarda, pois ela fala de uma experiência bem real, humana, pessoal e não de um êxtase da união com o divino, de um *furor amoris* sem fronteiras. É importante ter em conta que no que é chamado o «renascimento medieval» no século XII a aristocracia feminina teve um papel primordial uma vez que, lentamente, foi moldando os costumes, libertando os sentimentos e personalizando-os. Existiu, até certo ponto, uma vontade de libertar a sinceridade dos sentimentos. A literatura em língua vulgar faz eco desta mudança e se aparentemente imita a da antiguidade clássica, não carece de modo algum de originalidade, revelando-se como uma excelente fonte criadora. Ora Heloísa antecipou, de certa forma, muitas destas mudanças, pois ela precede de umas dezenas de anos Alienor de Aquitânia e Marie de Champagne, conhecidas protectoras, madrinhas da literatura cortês, bem como também poetisas. Todo o discurso que Heloísa faz contra o casamento não irá ao encontro das posteriores teorias de Marie de Champagne, e também de André le Chapelain, quando afirmam que o amor só é possível fora do casamento? E não era, precisamente, o amor o objecto do desejo de Heloísa?

Este amor que era cantado na segunda metade no século XII e que floresceu na corte de várias mulheres nobres desse tempo que transformaram os seus salões em verdadeiros lares de cultura literária, de educação cortês e que foram certamente os embriões dos futuros «salões franceses», teve as suas precursoras no século XI nas figuras de mulheres como a rainha Matilde, mulher de Henrique I de Inglaterra e, também, nas filhas de Guilherme o Conquistador, Cecília e sobretudo Adélia, condessa de Blois por casamento.[2]

Ainda falando da poesia cortês, pois encontram-se elementos desse tipo de concepção do amor no discurso de Heloísa, é certo que Ovídio também aí contribuiu com a sua teorização sobre o amor: dele deriva directamente a ideia do amor/doença, a doce doença. Ovídio enche a sua obra de expressões como «Dulce malum», «jucundum malum» etc...

---

[2] Ver sobre este assunto, Myrrha Lot-Borodine, *De l'amour profane à l'amour sacré*, Librarie Nizet, Paris, 1979, págs., 19,20,21.

Na poesia cortês não se trata bem de uma febre de sentidos, mas de uma "languidez" que através do corpo atinge a alma e a atrai, levando-a à zona misteriosa reservada aos eleitos onde sofrimento e prazeres íntimos se encontram intimamente ligados. No entanto, este sofrimento de amor acaba por ser aliviado não pelo facto de se possuir o objecto amado, mas pela troca de confissões de amor. Embora Heloísa clame pela presença de Abelardo, esta revela-se não no corpo físico, mas no corpo textual. Ela reclama as suas palavras, as suas cartas que, podem não ser confissões de amor, mas são sim testemunhos de um não esquecimento e esse não esquecimento representa um recordar, uma memória de um passado impregnado de confissões de amor. O amor cortês apresenta uma maior introspecção e uma maior reflexão do que o amor "ovidiano". Heloísa realiza essa introspecção, essa reflexão. Há, de facto, uma espera implícita no amor de Heloísa. O monólogo/debate do seu discurso é bem mais amplo do que na poesia de Ovídio, não é um simples acessório estilístico.

Em Ovídio não existe a ideia do amor merecido, do amor recompensa. Embora esta ideia não se encontre bem explícita no discurso de Heloísa, no sentido cortês, existe sim numa dimensão psicologicamente mais elaborada uma vez que o seu amor é de tal ordem que merece a recompensa e esta sagra-se na sua retribuição, nem que seja através das palavras. Ovídio expõe cinicamente a doutrina da mentira e da traição. Confronta-se a sensualidade com o sentimento e aqui reside a genialidade e o interesse do discurso de Heloísa: ela une estes dois elementos; ela não separa os sentimentos da sensualidade e grita-o bem alto, indo assim para além de Ovídio e do próprio amor cortês, não se ficando nem pela sensualidade nem pelo sentimento, não escondendo por palavras "meia-ditas" essa sensualidade latente que alia ao sentimento.

Entre as mulheres que nos finais do século XI e princípios do século XII expuseram as suas mais íntimas reflexões na poesia que escreveram, mulheres como Ava de Áustria e a já citada Hildegarda de Bingen, encontra-se Constância, freira no convento de Le Ronceray, em Angers. Como se sabe, existia no século XII uma troca de correspondência de teor mais ou menos amoroso entre jovens raparigas e os seus mestres ou clérigos das vizinhanças. Ora Constância, que precedeu Heloísa cerca de 50 anos, era uma dessas jovens que, levada pela tendência da sua época, escreve uma carta em resposta ao seu admirador Baudri de Bourgueil, também seu padrinho. Na sua carta, Constância apresenta um estilo genuinamente humano onde mistura as emoções com elementos bíblicos cristãos. Todavia, a sua carta apresenta elementos que a remetem mais para as epístolas de Ovídio do que para os textos bíblicos. Constância escreve, conscientemente, uma epístola moderna das *Heroides*. Para ela as heroínas de Ovídio proporcionavam-lhe a melhor maneira de responder às cartas do galante e leviano Baudri — que escreve a muitas outras jovens — que nas suas cartas, com palavras cheias de erotismo, lhe declara o seu amor e apelida-o de puro e livre do veneno da sensualidade. As *Heroides* de Ovídio sugeriram a Constância modos de expressar as mudanças de humor, o calor ou a ternura, a forma de tratar o homem com frieza ou com rasgos de anseio pela sua presença, as diferenças entre a paixão física e a amizade. Na sua escrita a sedução mistura-se com a coqueteria e até apresenta um certo sentido de humor, pois Constância não foi abandonada como Fedra, Dido ou Ariana. Esse lado trágico está ausente. O que Constância sentiu por Baudri teria sido uma mistura de sentimentos como veneração heróica, ternura, solicitude e até possessividade. Ela queria-o para si de um modo muito especial e sabia que ele não poderia ser o seu amante, pois isso seria motivo de grande escândalo que destruiria toda a estrutura de ardente amizade construída por ambos.

A postura de Constância relativamente ao objecto do seu amor é muito diferente da de Heloísa. Daí decorre a diferença dos seus discursos sobretudo no que diz respeito à seriedade daquilo que é dito. Dir-se-ia que Constância brinca com as palavras, alimenta-se delas para criar um sentimento, um fervor amoroso sobre algo que se mantém num plano exclusivamente ideal, enquanto que o discurso de Heloísa é sério e nele as palavras dão, como que poeticamente, conta de uma realidade bem cruel, dura, sofrida e, ao mesmo tempo, bela e pura, porque sincera. Heloísa escreve sobre uma experiência sua, sobre um amor com uma realização física bem marcada. No entanto, muito do discurso de ambas, isto é, a estrutura que utilizam, as palavras, as expressões, é semelhante. Constância, nas suas cartas e como Heloísa, eleva o seu amado ao estatuto de "profeta", ela rende homenagem à sua mente e até à sua aparência. Mas isso é incomparavelmente mais real no caso de Heloísa do que no de Constância! Não se pode comparar a figura de Baudri à de Abelardo, por isso o discurso de ambas, embora usando uma estrutura idêntica, encontra-se incomensuravelmente distante. Constância passa da adoração, da paixão, à quase ira, expressando-se em termos desapaixonados quando se sente como Ariana ou uma outra heroína de Ovídio, abandonada, suspirando pelo regresso do amante, sabendo que isso é impossível. Se por um lado, em Constância, este regresso do amante, este abandono que sofrem as heroínas de Ovídio, esta impossibilidade é a da própria realização do amor, em Heloísa, embora essa realização já se tenha efectuado, há também a impossibilidade do regresso não propriamente da presença física daquele que foi o amante, mas do próprio amor. Mas a impossibilidade desse regresso do amante ela aceita: o que ela se recusa a aceitar é o esquecimento do amor, do que existiu entre eles, do passado comum, passado esse que não existe em Constância, e que no caso de Heloísa é a única possibilidade de justificação e resolução do seu presente, do seu sacrifício, de modo a poder conferir-lhe um futuro.

Confrontada com a impossibilidade de um amor, Constância, como as heroínas de Ovídio, debate-se com as flutuações de humor, os impulsos, as contradições de sentimentos e afirma «Todas as raparigas invejam a minha bela fortuna!» Aqui, ela antecipa, embora de maneira mais leve e sem a grandiosa dimensão de Heloísa, sem o seu enorme realismo e maturidade, o seu lamento «Qual a mulher, de mim invejosa, não se compadeceria deste meu infortúnio(...)» e « Que rainha, que grande mulher, não invejou as minhas alegrias e o meu leito?» Em Constância, são as raparigas que lhe invejam a sorte, mas em Heloísa, são as rainhas e as grandes mulheres que lhe invejam o leito.

Como as heroínas de Ovídio, Constância quer proteger o seu amante dele mesmo e dos perigos que lho possam subtrair, indo ao ponto de sugerir que a sua ausência prolongada pode fazê-lo sofrer as dores da traição, insinuando que um outro homem «pode pisar os terrenos que ele acabou de cultivar». Ele pode perdê-la por negligência. Este problema não se põe em Heloísa: ela nunca ameaça Abelardo ou sequer insinua que possa incorrer na falta de adultério, embora se refira a ele como o criador de uma nova plantação, referindo-se não somente a ela como à congregação de monjas que dirige, remetendo esta analogia com a plantação e os cuidados de que precisa para bem florescer para um registo religioso, sem no entanto e através das entrelinhas, deixar no espírito do leitor a sensação de que se refere a uma outra situação que nada tem a ver com a comunidade religiosa, mas sim apelando a outros votos antes professados: assim, Heloísa refere a tenra idade das jovens monjas, a fraqueza do sexo feminino para, por fim, deixar de fazer incidir o seu discurso sobre a comunidade, mas sim sobre ela própria terminando deste modo: «E, sem mesmo pensar nos outros, medita sobre a dívida que tens para comigo; talvez então me concedas,

a mim pessoalmente, a mim que só a ti me dei, um maior zelo do que aquele que deves à comunidade dessas mulheres pias». A seriedade do discurso de Heloísa está bem patente quando ela afirma: «Nada erigiste sobre os fundamentos de outro» e, mais adiante «Ela é tua (...) esta nova plantação que cresce(...)» Heloísa pega no tema de Constância e desenvolve-o numa reflexão profunda e num belíssimo discurso de duplo sentido. Mantendo o registo religioso do seu discurso, Heloísa reafirma a sua fidelidade a Abelardo, enquanto que Constância, leviana, apela ao perigo da traição. A indubitável seriedade de Heloísa contrasta com a leviandade de Constância. Esta, usando uma formula que também Heloísa vai utilizar, apela constantemente à escrita, à presença do amante dizendo «não me negligencies (...) vem-me ver (...) senão irei eu (...) se não vens é porque não me amas (...) não sabes o quanto sofro(...)» etc... Como Penélope chora a ausência de Ulisses, também Constância lamenta a ausência do amante. Mas o apelo que Heloísa faz à escrita reveste-se de uma dimensão bem mais complexa, pois esta escrita, como ela bem o afirma, tem como objectivo devolver-lhe um corpo, uma presença física. A escrita tomará o lugar do amante, do amor que aí se realizará, sendo esta forma a única maneira possível que tem de realização.

Tanto Heloísa como Constância conheciam, seguramente, o mesmo passado literário, não só a tradição de Ovídio, como também as cartas de ardente amizade cristã e conselhos espirituais de São Jerónimo ao círculo de mulheres devotas. No entanto, verifica-se que, relativamente a Heloísa, Constância apresenta uma clara estreiteza de pensamento. Heloísa apela a todos os recursos que possui e que, para a época são inúmeros, desde os estilísticos, aos intelectuais e emocionais de modo a expressar a sua experiência da maneira que ela pensa ser a mais correcta e a que tem um maior valor. Heloísa, ao contrário de Constância, não brinca, nem com o discurso que utiliza, nem com a situação que vive: ela comunica o que sente e sobretudo o que sente que deve comunicar.

O estudo efectuado sobre as cartas de Heloísa a Abelardo, e isto é uma opinião de certa forma generalizada e expressa por especialistas como Michael Clanchy e outros, revela que Heloísa usou, seguramente, o seu conhecimento das *Heroides* de Ovídio na composição dessas mesmas cartas. Ela utiliza os modelos literários latinos de modo assaz pouco habitual na sua época pois incute, no seu discurso, não só uma significativa dimensão literária como também filosófica e teológica. Por outras palavras, Heloísa enfrenta o mundo com um "eu" muito próprio construído e expresso através de traços e rasgos dos grandes autores do passado. Do mesmo modo, ela aplica a sua especial sensibilidade aos textos de autores pagãos procurando possíveis novas identidades para ela e para Abelardo, como casal de amantes. Neste sentido, ela escreve as suas próprias *Heroides,* desenhando-se um paralelo entre não somente Heloísa e as heroínas, como também entre Heloísa e o próprio Ovídio.

O aspecto trágico que Heloísa encontra nas heroínas de Ovídio, essas mulheres apaixonadas, seduzidas e abandonadas, mas que ardem eternamente de amor, por certo lhe agradou. Heloísa, tal como uma heroína de Ovídio, apela ao mundo para que seja testemunha dos seus infortúnios. No entanto, o modo trágico como estas heroínas reagem ao abandono, a ideia de suicídio, morte ou a vingança, está ausente em Heloísa. O seu discurso deixa bem claro que o momento trágico é o presente, pois, embora o momento da escrita das cartas, em que a memória a obriga a um constante reviver do passado, desse passado tão doce, mas também tão amargo, seja doloroso é precisamente a ausência dessa escrita que seria a verdadeira tragédia, a morte, o suicídio.

Comecemos por Penélope uma vez que à luz dos comentários medievais que sugerem que o leitor medieval lia as *Heroides* de um modo "intertextual", Penélope figurava não só como a primeira a escrever a carta, mas também como o modelo, o ideal relativamente ao qual todas as outras mulheres eram confrontadas.

Penélope começa a sua carta com uma forte reprimenda, chamando Ulisses de preguiçoso, insinuando a sua deliberada negligência. Penélope condena duramente a expedição dos gregos a Tróia porque essencialmente isto colide com os seus interesses pessoais. O ponto de maior interesse num possível modelo da figura de Penélope na construção que Heloísa faz de si própria reside na tensão existente, em Penélope, entre a mulher submissa, a mulher idealizada que está disposta a aceitar o seu papel secundário na vida do seu marido para que este se dedique a uma causa maior, e a mulher mais humana que ousa questionar a importância dessa causa maior que se ergue entre ela e o marido. Aqui, Heloísa encontra material para inspirar a sua escrita, sobretudo quando dirige a Abelardo as suas queixas e as suas recriminações. Abelardo, como Ulisses, deixa a sua esposa para responder ao chamado de uma causa maior que no caso de Abelardo se sagra na sua entrada para a vida monástica, no seu voltar-se para Deus, o que acontece, significativamente, após a castração. Heloísa, como a Penélope de Ovídio, resiste à subordinação a esse apelo de causa maior, estando, porém, pronta e disposta a subordinar-se a Abelardo. O tema da obrigação moral de subordinação a uma causa maior é, assim, abordado e explorado por Ovídio nas *Heroides* através da voz de mulheres. As cartas de Heloísa a Abelardo pegam, do mesmo modo, neste tema e transportam-no para um contexto cristão sem que haja uma simplificação das possíveis resoluções dos problemas que decorrem dessa imposição. No entanto, os processos dialécticos que Heloísa maneja com mestria permitem-lhe delinear opções que se situam muito além das de que Penélope eventualmente disporia.

Os comentadores medievais traçavam uma linha bem definida para diferenciar o que consideravam amor legítimo, tendo como exemplo a figura de Penélope, e o amor irracional, desregrado de que padecem muitas das outras heroínas de Ovídio. Heloísa deixa entrever no seu discurso que está ciente dos problemas levantados por este sistema muito simples de categorização dos valores morais. Deste modo, tentando encurtar, ou mesmo eliminar, o fosso existente entre estes dois tipos de amor e de mulheres, ela insiste na dupla natureza que a obrigação de Abelardo para com ela apresenta. E diz: « Pois bem sabes qual o laço que nos liga e que te torna devedor, perante mim, uma vez que o sacramento do casamento nos uniu; a tua dívida é ainda maior porque, como é do conhecimento de todos, amei-te de um amor sem mesura.» O casamento e o dever, aqui residem as obrigações de Ulisses para com Penélope. Ela encontra-se dentro da esfera desse amor legítimo. Ora o mesmo laço une Abelardo e Heloísa, colocando-os, também, num registo de amor legítimo. Todavia, Heloisa vai mais longe e afirma que ele tem para com ela uma dívida maior do que o casamento e que esta é do conhecimento público: a natureza do seu amor, um amor sem medida que se posiciona na esfera desse amor irracional, desregrado de que sofrem as outras heroínas de Ovídio como, por exemplo, Dido. Deste modo, Heloísa estabelece um paralelo entre si mesma e Penélope e, também, entre si e as outras heroínas vítimas desse amor desregrado.

Tanto Penélope como Heloísa partilham o medo relativamente aos perigos reais ou imaginários que os seus amantes correm. Ambas expressam o seu terror somente por pensarem que a morte lhes pode subtrair os seus amantes. Heloísa afirma que a sua existência

depende de Abelardo e diz, uma vez mais utilizando esse discurso de duplo sentido, pois refere-se a Heloísa, amante, e, Heloísa abadessa tendo Abelardo como guia espiritual e mestre da sua congregação: «Uma vez desaparecido, em ti perdemos a nossa existência(...)» e mais adiante « Se a ideia da tua morte é já para nós uma morte, o que será, então a brutal realidade(...)?» Os temores de Penélope revestem-se de um outro aspecto ausente no discurso de Heloísa. Penélope teme, não só que a morte lhe arrebate Ulisses, mas também que ele a possa esquecer por outra mulher: « Et tandis que sottement je redoute ces dangers, peut-être (quels caprices sont les vôtres!) es-tu captif d'un amour étranger.» Mas tanto Penélope como Heloísa dão conta da sua fidelidade: elas pertencem ao seu amor e nada poderá modificar esse estado de coisas: nem os insistentes pretendentes, relativamente a Penélope, nem Deus, relativamente a Heloísa.

Fedra apela, logo no início, à leitura da carta «Lis jusqu'au bout, quoi qu'il en soit: quel mal peut faire une lettre qu'on lit?», pois teme porventura que Hipólito nem se digne lê-la. Este apelo é feito por Heloísa não relativamente à leitura, mas relativamente à escrita. O que transparece nos dois casos é o firme desejo de uma não interrupção da comunicação/ relacionamento, não havendo, no caso de Fedra, o estabelecimento do paralelo entre a escrita e o corpo como faz Heloísa pela presentificação, através da letra, do ente amado. A carta de Fedra é bem mais pessoal e íntima do que a de Penélope, aparecendo o constante apelo ao amante pelas inúmeras recorrências dos pronomes na segunda pessoa do singular. Fedra ama o seu enteado; trata-se de um amor ilegítimo, incestuoso. Ela vê-se tomada por um amor ardente, irracional e a sua escrita ousa dizer o que as palavras não podem. O amor aparece, em Fedra, personificado, como um tirano, como uma entidade que ordena, que comanda as acções das mulheres apaixonadas. O amor é como uma doença, uma febre. Ela afirma: «Je brûle au dedans de moi (...)» Este sentimento também transparece no discurso de Heloísa, sublinhando a ideia de que ela se inclui em ambas as vertentes das heroínas de Ovídio: ela é detentora de um amor legítimo, mas também arde de um amor desregrado. Fedra, como Heloísa, não cede o seu amor a um outro homem, mesmo que se tratasse de um Deus ou Imperador. Diz Fedra: «Si Junon me cédait son époux et frère, il me semble qu'à Júpiter je préférerais Hippolyte.» Num rasgo idêntico e provavelmente inspirado nesta passagem do discurso de Fedra, Heloísa diz: «E apelo Deus como testemunha que se o próprio imperador Augusto, senhor do mundo, se houvesse dignado pedir a minha mão em casamento (...) ter-me-ia parecido mais doce e mais nobre conservar o nome de cortesã, junto a ti, do que o de imperatriz a seu lado.» Uma vez mais se nota a maior dimensão e elaboração do discurso de Heloísa: ela invoca Deus como testemunha de um amor que se mantém sempre no universo humano contrapondo Abelardo a Augusto, contrariamente a Fedra que contrapõe Hipólito a Júpiter, pondo a entidade divina a par de um amor incestuoso. Além do mais, ao invocar Deus como testemunha, Heloísa afasta o seu amor do plano do amor desregrado, irracional, faltoso. Que melhor aproveitamento poderia ser feito desta passagem da carta de Fedra! Na parte final da sua carta, Fedra menciona os efeitos do amor ardente e desmesurado lembrando esta passagem alguns trechos do discurso de Heloísa.

Dido tem, em minha opinião, dos discursos mais belos das *Heroides*. Logo no início a carta é vista como uma prece e as suas palavras como uma última tentativa para reverter uma situação, o abandono, que já por si só lhe subtraiu tudo:« Et si je t'adresse ma prière, ce n'est pas dans l'espoir qu'elle pourra te fléchir (...) mais quand j'ai malheureuse perdu mes bienfaits, ma renommée, un corps et une âme pudiques, c'est peu que de perdre des mots.» Esta humildade latente de Dido perante o seu senhor, o seu amado, ecoa no discurso

de Heloísa também ela se mostrando humilde perante Abelardo, mesmo quando o recrimina pela maneira como a tratou. Dido receia que ela possa ser a causa de perigo ou desgraça para Eneias. Heloísa teme que o casamento, que ela havia previsto como fonte de infortúnio para os dois, tenha sido mais prejudicial para Abelardo do que para ela, e exclama na sua segunda carta: «Ah infortunada, que nasci para ser a causa de tão grande crime!» Na segunda carta, Heloísa reflecte também sobre a ironia que representa o castigo de Abelardo, a castração, ter sido perpetrado não durante as "fornicações" a que constantemente se entregavam, mas após o casamento, enfatizando a ideia de que, para ela, o casamento é fonte de perigos e infortúnios. Heloísa, assim como Dido e muitas das heroínas de Ovídio, encara e aceita uma relação extra-matrimonial. Já no final da sua carta Dido escreve: «Si tu as honte de m'épouser, qu'on ne me nomme point ta femme, mais ton hôtesse(...)» e mais adiante «pourvu qu'elle soit tienne, Didon supportera d'être n'importe quoi.» Esta ideia Heloísa leva-a mais longe ao corrigir a paráfrase que Abelardo faz dos seus argumentos contra o casamento, especificando que é mais honroso para ela, e não para ele, ser a cortesã de Abelardo do que a sua esposa, isto é, a ideia é dela, Heloísa. O nada importar a não ser pertencer ao ser amado, esta entrega total, é um ponto crucial e comum no discurso das heroínas de Ovídio, de Constância, de Heloísa e, igualmente, das outras mulheres que mais tarde continuam a escrever cartas de ardente amor, como Mariana Alcoforado ou a Vilia das *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Graffigny.

Dido, como Heloísa, revê o passado e recorda a sua história com Eneias para concluir que o seu único crime foi o de ter amado, sim, desmesuradamente.

Falar de modelos relativamente às cartas de Heloísa a Abelardo é, certamente legítimo. Que concluir? É certo que podemos apontar inúmeros modelos, uns aqui referidos, outros que ficaram por referir. No entanto, é de destacar o sublime e inteligente aproveitamento que Heloísa fez de todo o seu vasto conhecimento, criando um discurso poético, belo, cheio de emoção e sinceridade, abrangente de ideias e conceitos, alguns filosóficos e bem complexos, fazendo apelo aos recursos estilísticos, à retórica, à dialéctica para expressar um modo de sentir, uma vida, uma experiência pessoal e íntima.

Os subterfúgios do mundo clerical da sua época e o uso apropriado ou inapropriado de Ovídio conjugam-se para criar um espaço no qual, diz Peter Dronke "an iridescent emotionally, fluctuating range of thoughts and fantasies can find expression". No entanto, Heloísa criou uma dimensão que ultrapassa este campo imaginativo ao encher o seu discurso de sinceridade, "pragmatismo" e até, uma boa dose de "realismo". A compreensão e a interiorização da sua condição humana, ambas trabalhadas com um pensamento filosófico, são dos aspectos mais relevantes e que traçam melhor a fronteira entre o seu discurso e aquele dos seus possíveis modelos.

BIBLIOGRAFIA

As Cartas de Abelardo e Heloisa — correspondance —, Tradução, introdução e notas de Laura Vasconcellos, Guimarães editores, Lisboa, 2003.

Heroides, Ovide, edição Les Belles Lettres, Paris, 2004.

Lettres et vies /Heloïse et Abélart. Introdução e notas de Yves Ferroul. Flammarion, Paris, 1996.

Clanchy, M.T. *Abélard — A medieval life*, Blackwell, Oxford, 1999.

Gilson, Étienne, *Heloïse et Abélard,* Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1997.

Jauss, H.R. *Pour une esthétique de la réception*, Tel Gallimard, Paris, 1978.
Le Goff, Jacques, *Os Intelectuais na Idade Média*, Edições Gradiva, Lisboa, 1990.
Meyer, Michel, *Questões de Retórica: Linguagem, Razão e Sedução*, Nova Biblioteca 70, Edições 70, Lisboa, 1998.
Spencer, Sarah, *Texts and the Self in the Twelfth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
Verger, Jacques " Abelardo. Escolas no claustro." In *Monges e Religiosos na Idade Média*, apresentação de Jacques Berlioz, Terramar, Lisboa 1996.
Women Writers of the middle ages, Peter Dronke, Cambridge University Press, 1984.
De l'amour profane à l'amour sacré, Librairie Nizet, Paris, 1979.
Listening to Heloise, editado por Bonnie Wheeler, St. Martin's Press, New York, 2000.
L'Erotisme au Moyen Age, le corps, le désir et l'amour. Arnaud de la Croix, Tallandier, Paris, 1999.

MODELOS E ANTIMODELOS CLÁSSICOS E BÍBLICOS APRESENTADOS AO JOVEM REI D. AFONSO V PELA EMBAIXADA DA BORGONHA (1449)

MANUEL F. RAMOS
Universidade do Porto

1. O INÍCIO DO REINADO DE D. AFONSO V ficou marcado pela ímpia luta com D. Pedro, duque de Coimbra, seu tio e sogro, pai por afinidade, nos campos de Alfarrobeira. Seguindo o antiquíssimo preceito, já verificado na cultura helénica,[1] de que quem é traidor à pátria não é digno da sepultura, os vencedores, contando com a permissão do rei, puniram D. Pedro com a interdição da sepultura, profanação do cadáver e confiscação dos bens; seus filhos, primos e cunhados do rei, foram excluídos da herança paterna, e os partidários de D. Pedro foram punidos com o confisco dos bens. Este procedimento cruel dos vencedores (a facção hostil à regência de D. Pedro, que contava com o duque de Bragança e o conde de Ourém como figuras dominantes), a falta de generosidade do rei (que, com dezassete anos, tinha idade para compreender o valor da união e respeito familiar) causou forte indignação nacional e nos reinos estrangeiros.

Os duques da Borgonha, mormente a duquesa Isabel de Portugal, irmã de D. Pedro e consorciada com Filipe o Bom, tentaram inverter a orientação política para com os vencidos de Alfarrobeira, especialmente levar o rei a conceder sepultura honrosa ao tio no mosteiro da Batalha, devolver aos primos a herança paterna e reabilitar os partidários do ex-regente. Para o efeito enviaram um dos melhores embaixadores, Jean Jouffroy, eclesiástico beneditino, jurista, conselheiro dos duques e deão de Vergy.

A 6 de Dezembro de 1449, em Évora, onde se encontrava reunida a corte portuguesa, a embaixada borguinhã foi recebida em audiência. Mas o momento não é favorável ao êxito da sua missão, pois o rei e cortesãos estão deveras indignados com a conduta de D. Pedro durante a regência e, principalmente, com o facto de ter iniciado a guerra contra o rei. A proximidade temporal dos factos (o desenlace em Alfarrobeira é de facto muito recente) torna ainda mais difícil a sua missão. É perante este auditório hostil que o embaixador apresentou na primeira *oratio* a petição dos duques. Ele tem consciência da dificuldade e, como pretende representar dignamente os seus senhores, vai enriquecer a sua oração com artifícios literários característicos da retórica medieval e clássica e revelar a sua cultura de gosto literário clássico, de modo a impressionar o rei e seus cortesãos. Desta forma, de entre os vários tipos de argumentos, destaca-se — e é isso que agora importa referir — o argumento pelo modelo e antimodelo. Se o rei quiser caminhar com segurança na *dignitas* régia e arrebatar grande louvor futuro, diz-lhe o orador, deverá imitar os primeiros e evitar a conduta dos segundos.

---

[1] Em Atenas foi sancionado por lei que os sacrílegos e traidores, se condenados, não devessem ser sepultados na Ática. No geral, na Grécia, estavam excluídos da sepultura em solo pátrio aqueles que tinham violado os mandamentos primários: ter pecado contra os deuses, contra os pais e contra a pátria; os impuros, parricidas e traidores.

2. O MODELO COMO ARGUMENTO. Quando na *argumentatio* de um discurso forem apresentadas personagens que são modelos de comportamento ou de virtude destinadas à conduta de vida e imitação dos ouvintes, temos o argumento pelo modelo, cuja contrapartida negativa é o antimodelo. E tão persuasivo pode ser a apresentação de modelos a imitar como a de antimodelos a rejeitar. «Se a referência a um modelo possibilita promover certas condutas, a referência a um contraste, a um antimodelo, permite afastar-se delas».[2] Mas nem todas as pessoas ou actos servem de modelo. Para servirem de modelo é preciso que as figuras históricas ou mitológicas sejam exemplares, tenham valor, reconhecimento, admiração e prestígio que valorize os seus actos; caso contrário não produzem o efeito desejado, não impelem à acção, não são exemplares, não têm valor retórico.

A apresentação deste tipo de prova pelo *orator* da Borgonha: modelos ou exemplos virtuosos a seguir para a conduta de vida, remonta à Antiguidade.[3] Na linguagem técnica medieval, designa igualmente uma função retórica e um tipo particular de narrativa. Neste último caso, trata-se de um dos meios de persuasão que usam com grande prazer os pregadores e os autores de obras morais.[4] Tão comum quanto esta modalidade de exemplo é, na Idade Média e no discurso do embaixador, o *exemplum* retórico, igualmente herdado da Antiguidade. Consiste em citar um facto ou um dito do passado (especialmente da história ou literatura antiga) mencionando explicitamente o seu autor. Está presente nos tratados de retórica romana de Cícero (*De inventione*, I 30,49), da *Rhetorica ad Herennium* (IV 49,62) de autor anónimo (mas que na Idade Média era atribuída a Cícero) e da *Institutio oratoria* de Quintiliano (5,11,1; 5,11,5-7; 9,1,31), onde é qualificado com o nome *exemplum* e incluído no limite das provas artificiais (*artificiales*) da *argumentatio*.[5] Na Idade Média, este tipo de exemplo retórico pode também ser encontrado nas artes poéticas *(Artes Poetriae)*, que são também artes retóricas, de Geoffroi de Vinsauf (*Poetria Nova*),[6] João de Garlândia (*Poetria*)[7] e Everardo, o Alemão (*Laborintus*),[8] onde é uma figura (de pensamento) do *ornatus facilis* e assume a forma de *dictum* ou *factum*: "*Exemplum est dictum uel factum alicuius autenticae personae dignum imitatione*" (O exemplo é um dito ou facto de alguma autêntica pessoa digno de imitação).

Quando a apresentação de modelos ou exemplos é a única ou principal prova de que o orador dispõe para persuadir, como é o caso, é precisa a inclusão na argumentação do discurso de um amplo conjunto de casos, para se obterem generalidades e serem eficazes. Isso é devido ao facto de este tipo de prova só ter força por acumulação[9], o que tanto é

---

[2] Perelman, C. & L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado da argumentação. A nova retórica,* São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 417.

[3] São figuras dignas de imitação p. ex. os deuses, semideuses e heróis.

[4] São figuras dignas de imitação os santos. Cristo era o Ser perfeito como modelo.

Esta modalidade subsiste na Nova Retórica como o nome de modelo, cuja contrapartida negativa é o antimodelo, já que implica conduta e imitação (Vd. Perelman, C. & L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado da argumentação. A nova retórica,* São Paulo, Martins Fontes, 2000, pp. 413-423).

[5] Vd. Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura,* Madrid, Editorial Gredos, 1994, I vol. §§ 410-426; Martin, Josef, *Antike Rhetorik.* Technik und methode, Munique, 1974, p. 119 e ss.

[6] Rodrigues, Manuel dos Santos, *Poetria Nova de Geoffroi de Vinsauf,* Lisboa, INIC, 1990, pp. 157, 161.

[7] Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XII.e et du XIII.e siècle,* Paris, Champion, 1971, p. 54.

[8] Idem, pp. 54, 356.

[9] Quintiliano 4,2,82.

válido para o *exemplum* como para as *auctoritates*, outro argumento e componente do texto retórico. São de duas classes: ou baseados em acontecimentos históricos (modelo histórico), tirados da historiografia e Bíblia: como Júlio César, Pompeio, Alexandre Magno, Lúcio Paulo, Marco Marcelo, Cipião Africano, Aníbal, David e Saul (como antimodelo), Moisés, José, Tobias; ou baseados em acontecimentos fictícios, mas verosímeis (modelo poético), tirados da literatura e mitologia, como: Hércules virtuoso e Hércules vicioso (como antimodelo), Ulisses e Circe (como antimodelo). As comparações fictícias são mais fáceis de apresentar, mas têm menor eficácia quanto à credibilidade; e as comparações históricas fornecem um maior grau de credibilidade e costumam ser mais persuasivas, não só por serem reais, mas também pela importância que conseguiram na historiografia.

O argumento pelo modelo ou pelo *exemplum,* tal como o argumento de autoridade (e ao contrário das *similitudines,* outra componente do texto retórico),[10] exige da parte dos ouvintes formação, pressupõe conhecimentos históricos e literários para compreenderem o seu alcance. De facto, os modelos e antimodelos apresentados não podem ser desconhecidos dos ouvintes, caso contrário perdem a sua eficácia retórica. Este aspecto remete-nos para a necessidade de o orador adaptar a argumentação aos ouvintes.

3. ADAPTAÇÃO À CULTURA DOS OUVINTES. A adaptação do discurso à formação dos ouvintes (pois toda a argumentação se desenvolve, consciente ou inconscientemente, em função de um auditório) não pode ser descurada pelo orador, se quiser persuadir — e toda a eloquência tem como escopo a persuasão. A importância desta adaptação é aspecto essencial no texto retórico, que remonta pelo menos a Aristóteles e vê o seu papel reforçado com a Nova Retórica.

No presente caso, o auditório é composto em primeiro lugar pelo jovem rei, em segundo lugar pelos elementos do seu conselho. Mas é sobretudo o rei, cume da realeza, que o orador pretende demover. Desta forma, as figuras apresentadas têm de ser conhecidas do rei, jovem de dezassete anos. E é o caso: os modelos apresentados são figuras prestigiadas da Antiguidade e personagens bíblicas, que eram bem conhecidas do auditório e possuíam um elevado valor retórico. No séc. XV eram do conhecimento de todo o jovem escolarizado e muito mais do rei, que recebeu uma educação esmerada, com predilecção pelos elementos italianos, pois entre os seus preceptores contam-se (além do tio D. Pedro, considerado um dos príncipes mais cultos da época) os italianos Estevão de Nápoles e Mateus Pisano (1385--1466?), poeta laureado, que viria a ser também seu secretário.[11] Outro professor seu foi o teólogo Frei Gil, também seu confessor. Mais tarde chegaria Justo Baldino, que seria encarregado de cantar em Latim a gesta lusa.[12]

Para a instrução do rei, D. Pedro encomendou a Vasco Fernandes de Lucena a tradução de dois tratados pedagógicos, filiados num género literário próspero na Idade Média, os *Specula regum*: foi o *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* (*Acerca dos*

---

[10] O símile (*similitudo*) não precisa nem exige nenhum grau especial de formação, pois a similitude pertence ao domínio da natureza e da vida humana em geral.

[11] É o autor de uma crónica sobre a conquista de Ceuta: o *De Bello Septensi* (1460), que se inseria no projecto de divulgação europeia das crónicas portuguesas. Foi publicada em 1790 pela Academia Real das Ciências, que iniciou com ela a sua colecção de Inéditos de História Portuguesa.

[12] Viterbo, F.M.Sousa, "A cultura intellectual de D. Affonso V", *Archivo Historico Portuguez,* vol. 2, 1904, pp. 254-268.

costumes virtuosos e artes liberais da juventude)[13] de Pier Paolo Vergerio (1370-1444), infelizmente desaparecido, excepto o prólogo da tradução,[14] para que "Por que em ele podesse conservar as boas ensinanças que pertencem à sua idade"[15] e o *Panegyricus Trajano Augusto*, de Plínio, o Jovem (igualmente desaparecido, excepto o prólogo ou carta de encomenda).[16] O próprio Vasco Fernandes de Lucena escreveu para instrução do jovem D. Afonso V um *Tratado das virtudes que ao Rey pertencem*, mas apenas se conservou o prólogo ou dedicatória.[17]

Porém, apesar de ter recebido uma educação esmerada, D. Afonso V não foi capaz de evitar as influências nefastas e ambições dos seus conselheiros que o conduziram a Alfarrobeira.

4. Modelos e antimodelos apresentados. A selecção destes modelos por parte do orador depende do *aptum* (da *utilitas* da causa), especialmente a adaptação aos ouvintes e à situação concreta. Assim, o orador, como pretende tornar o rei manso e clemente para com os parentes e levá-lo a perdoar a D. Pedro o alegado crime de traição e lesa-majestade e não privar seus filhos da herança paterna, seleccionou modelos convenientes para a situação do discurso: são muitas figuras proeminentes (também se convence pela acumulação de muitas exemplos) e bem conhecidas da história da antiguidade (literatura, mitologia e Bíblia), de elevado valor retórico e pedagógico, mas também detentores das virtudes régias da clemência[18], da temperança[19], da misericórdia e piedade familiar (*pietas erga parentes,* fundamento de todas as virtudes), e da mansidão dos reis. Sobretudo da clemência, a virtude que distingue o rei do tirano e pela qual, só por si, se imita a Deus; e da temperança, que corresponde à virtude grega da *sôfrosúnê*, especialmente esperada num governante.

4.1. O orador, seguindo os preceitos da retórica clássica que aconselha, na *dispositio* dos argumentos, começar e terminar com os mais fortes, apresenta como primeiros modelos o semideus Hércules e o herói Ulisses, tirados da mitologia, literatura e historiografia peninsular (é o modelo poético, mas verosímil) e estão ligados ao passado do reino e à fundação da cidade de Lisboa. Diz o orador:

> Hércules, o que junto ao Oceano construiu Gades,[20] esteve no teu reino. Diz-se também que o herói, a quem Agamémnon, rei de reis, chama na epopeia de Homero sábio e o que põe termo a batalhas, Ulisses, fundou a cidade de Lisboa, capital do reino de Portugal. O primeiro lançou no teu reino as sementes da valentia e da magnanimidade; o segundo deixou impressas as pegadas da prudência e da mansidão que tu deves seguir.[21]

---

[13] Escrito entre 1400 e 1402, nele se oferecia aos jovens de família principesca um plano de educação compreendendo as artes liberais, a cultura moral e os exercícios físicos e militares.

[14] Vd. Piel, Joseph M. (org.), *Livro dos Ofícios de Marco Tullio Ciceram o qual tornou em linguagem o Infante D. Pedro,* Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1948, pp. XLVI-XLVII.

[15] Vd. Idem, p. XLIV.

[16] Vd. Idem, pp. XLI-XLII.

[17] Vd. Idem, pp. XLVII-XLVIII; Pinho, Sebastião, "O infante D. Pedro e a "escola" de tradutores da corte de Avis", *Biblos*, vol. 69, 1993, pp. 144, 149.

[18] A fonte para esta virtude é o *De clementia* de Séneca. É neste livro que aparece a expressão "speculum regis".

[19] O facto de reservar à palavra *temperantia* o primeiro lugar na oração é significativo.

[20] A actual Cádis, na Andaluzia, a oeste das Colunas de Hércules (Estreito de Gibraltar).

[21] *Ferunt namque Herculem, qui Gades in Oceano extruxit, in tuo regno stetisse; ferunt et illum, quem apud Homerum regum rex Agamemnon sapientem et bellorum finitorem appellat, Vlixem, urbem praecipuam*

Portanto, Hércules, o herói da Península, que, segundo as *Etimologias* (13,15,5) de Isidoro de Sevilha e a historiografia peninsular[22], se apoderou do reino de Gérion[23] e se tornou o novo senhor da Hespéria (mudando-lhe o nome para Hispânia) é apresentado como modelo de *fortitudo* e *magnus animus* (magnanimidade). O rei, para caminhar na *dignitas* régia, deverá seguir o carácter virtuoso, a *fortitudo* e o *magnus animus*, e não o Hércules vicioso (*non uoluntatis Herculis ... sequi exempla*), também um antimodelo: os seus vícios e a sua loucura, pois este herói é uma figura ambígua feita de virtudes e de vícios, "Hércules na encruzilhada da virtude e do vício".[24] De facto, na tradição clássica e cristã (p. ex. em Tertuliano, Agostinho e Lactâncio)[25] ele incarna a *fortitudo*, mas nem sempre é modelo de *uirtus*.

Ulisses, rei de Ítaca e herói epónimo da cidade de Lisboa, *Vlixbona*, que segundo a mitologia por aqui teria estanciado pouco depois da Guerra de Tróia, é apresentado, a partir da obra de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*, que o autor possuía em versão latina e grega, como modelo de rei sábio (*sapiens*, epíteto geral), prudente,[26] valente (aqui qualificado com um epíteto específico: *bellorum finitor*, 'o que põe termo a batalhas'). O rei deve seguir a sua prudência e não os encantos (*blanditias*) de Circe[27] (aqui apresentada como antimodelo), a feiticeira da ilha de Eeia, que transformou os companheiros de Ulisses em porcos. Porém, no que diz respeito à figura de Ulisses, o orador, para seu próprio interesse (*utilitas causae*), põe em destaque qualidades pelas quais este herói é pouco conhecido: a mansidão (*mansuetudo*), afabilidade (*mansuetudo*), docilidade (*dulcedo*), liberalidade (*comitis*) e clemência (*clementia*), pois é a este estado de espírito que pretende conduzir o rei.

Portanto, a lei inata do reino de Portugal é a *fortitudo* inaugurada por Hércules e a *prudentia* e *clementia* trazidas por Ulisses. Essa lei foi agora quebrada pelo rei ao não saber gerir o conflito com seu tio e sogro, ao não lhe conceder sepultura condigna no mosteiro da Batalha e ao privar do sustento os primos e cunhados.

4.2. A afabilidade de Ulisses e a lei inata do reino fundada na clemência lembra ao orador um rei bíblico que é um paradigma para os reis e modelo de mansidão, que deverá ser imitado: David. Foi pela mansidão que David caiu nas graças de Deus e foi elevado de simples pastor a rei de Israel. Pelo contrário, Saul (aqui um antimodelo), depois que foi rei, tornou-se mau e soberbo, e a sua aspereza e crueldade — adverte o orador — precipitaram-no do topo do poder. Só a imitação da mansidão do primeiro é adequada à dignidade régia

---

regni Portugalensis Vlixbonam stabiliuisse. Itaque alter in tuo regno fortitudinis et magni animi semina iecit, alter prudentiae et mansuetudinis impressa uestigia imitanda tibi reliquit.

[22] Nas crónicas peninsulares tem um tratamento muito desenvolvido na obra de Dom Rodrigo Ximénez de Rada, arcebispo de Toledo, *Historia de rebus Hispanie siue Historia gothica* (cura studio Juan Fernández Valverde, Turnhout, 1987) e menos na *Crónica geral de Hespanha*. Vd. Nascimento, Aires A., "O mito de Hércules: Etimologia e recuperação do tema antigo na historiografia medieval hispânica", *Humanitas*, XLVII, tomo II, 1995, pp. 671-684.

[23] O roubo do gado de Gérion é um dos Trabalhos de Hércules.

[24] Alegoria de Pródico de Ceos (séc. V a.C.) com este título.

Num acesso de loucura, matou sua mulher Mégara e filhos. Desejando a purificação, consultou o Oráculo de Delfos, o qual lhe indicou que executasse os Trabalhos impostos por Euristeu.

[25] Nascimento, Aires A., Ibidem, p. 683.

[26] Em Homero a sua *prudentia* chega a ser comparada com a de Zeus.

[27] Ulisses e Circe: TUBACH, n.º 5018.

e grata a Deus. A imitação do segundo, que o rei parece querer inadvertidamente seguir, conduzirá à sua ruína.

A oposição entre a queda de Saul, rei soberbo, e a elevação de David, seu humilde substituto, é assunto do Antigo Testamento, livros 1 *Samuel* 16; 2 *Samuel* e 1 *Reis* 2; é também tema recorrente nos regimentos de príncipes[28] e nas colecções de exemplos medievais (Tubach, n.º 1455).

4.3. A falta de *pietas* e de misericórdia para com os filhos de D. Pedro (na altura em fuga do país e esbulhados dos bens) e para com a esposa e filhas (que fugiram de Coimbra e foram acolhidas em casas religiosas) sugere ao orador a apresentação de vários estadistas (*reges*) da República Romana que procederam de modo muito diferente: praticaram actos de misericórdia para com os inimigos e conseguiram desse facto mais glória do que as vitórias militares. Choca o contraste entre o que fizeram os grandes estadistas da Antiguidade a seus inimigos e o que o rei D. Afonso não faz aos familiares próximos. A referência aos termos de parentesco e à proximidade familiar serve para agravar a falta do rei, só comparável à do ímpio. E que o rei não julgue que é leve o crime contra a família, eis por que lhe lembra uma lei de Sólon que diz: "Se alguém desprezar os pais e familiares, seja ignóbil e ignorado",[29] e evoca as palavras da Escritura: "O que perturbar a sua casa herdará ventos"[30]; e "quem for dos consanguíneos, sobretudo dos mais próximos, não tem cura, é mau e pior do que o infiel".[31] Eis os exemplos históricos.[32]

Lúcio Paulo [Emílio] (230-160 a.C.), general e cônsul da República Romana, modelo de honestidade, vencedor do rei Perses da Macedónia, tratou com benevolência os gregos e macedónios vencidos, facto que está em flagrante oposição com o comportamento do rei para com os seus concidadãos e familiares.[33]

Pompeio (106-48 a.C.), general e cônsul da República Romana, venceu os reis Tigranes da Arménia e Mitridates do Ponto, mas depois restituiu-lhes a liberdade e bens, o que é mui contrário à atitude do rei D. Afonso.[34]

Marco Marcelo (†208 a.C.), general romano e cônsul. Tomou a belíssima cidade de Siracusa, todavia manifestou o seu valor e clemência ao poupar a florentíssima cidade da destruição. Porém o rei não poupa o seu povo e familiares.[35]

Circe era a feiticeira que habitava a ilha de Eeia, onde Ulisses e os seus companheiros aportaram. Metamorfoseou os seus companheiros em porcos, leões, cães, cada um de acordo com as tendências profundas do seu carácter, mantendo eles o aspecto de animais, mas o espírito (*nóos*) humano (*Odisseia*, X, 135-574).

[28] P. ex. Álvaro Pais, *Espelho dos reis*. Estabelecimento do texto e tradução do Dr. Miguel Pinto de Meneses, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1955, I vol., pp. 191, 209, 293 e ss.

[29] *Si quis parentes cognatosque neglexerit, is ignobilis et obscurus esto*".

[30] *Qui conturbat domum suam*, inquit Scriptura, *possidebit uentos*" (*Provérbios*. 11, 29).

[31] *Qui consanguineorum*, inquit Apostolus, *maxime propinquorum, curam non habet, malus est et est infideli deterior* (*I Timóteo* 5, 8).

[32] O autor não diz qual a fonte deles, mas estes exemplos históricos constam da obra de Tito Lívio (*Ab Vrbe condita*) e das *Vidas* e *Moralia* de Plutarco e ainda da colecção de factos e ditos memoráveis para uso das escolas de retórica de Valério Máximo (*Factorum ac dictorum memorabilium libri IX*) e dos *Specula regum* medievais.

[33] Cf. Tito Lívio 45, 7-8; cf. Valério Máximo 5,1,8.

[34] Cf. Álvaro Pais, I vol. p. 383; cf. Valério Máximo 5,1,9.

[35] Cf. Tito Lívio, 25, 23-31; cf. Valério Máximo 5,1,4; cf. Álvaro Pais, I vol., p. 83.

Catão da Útica (95-46 a.C.), estadista romano, general e filósofo estóico e Gaio César (100-44 a.C.). A *clementia* é uma virtude própria de reis, mas é uma característica distintiva de César que, quando subiu ao poder, não fez proscrições. E sendo inimigo político de Catão da Útica, criou-lhe, após a morte, os filhos e protegeu-lhe os bens. Por isso é que foi grande. Porém o rei procede de modo contrário para com os filhos de seu tio e sogro: não perdoa aos familiares e apropria-se dos seus bens.[36]

Este sentimento de perdão e clemência foi manifestado por outras figuras da Antiguidade e da Bíblia, que são modelos para os reis e que, apesar das ofensas contra si infligidas, concederam o perdão, alcançando disso grande reputação. O rei é convidado a seguir o seu exemplo e arrecadar igual honra e fama: são indistintamente combinados os exemplos clássicos com os bíblicos, pois ambos possuem o mesmo valor retórico e formativo:

Filipe, rei da Macedónia: os seus conselheiros instigavam-no a ser severo com os atenienses vencidos, mas ele respondeu que não procederia com violência, pois ambicionava a glória. Pelo contrário, o rei é severo para com os familiares e cidadãos. Exemplo tirado dos *Moralia* (178a) de Plutarco.

Cipião [Africano] (235-183 a. C.), general e cônsul da República Romana, vangloriava-se de que, de entre todas as experiências, lhe restavam maiores recordações da clemência (atributo de reis) e da benignidade do que dos feitos da guerra. Em oposição, o rei e conselheiros vangloriam-se da morte e punição severa de familiares e concidadãos. Fonte: Tito Lívio, *Da fundação da cidade*, 37,6.

Moisés, profeta bíblico e guia dos Hebreus desde o Egipto até à Terra Prometida, teve de suportar no deserto as murmurações, os queixumes e as infidelidades do povo para com a Aliança. Todavia intercedeu e reparou as ofensas do povo. Pelo contrário, o rei tem prazer na perseguição dos seus. Fonte: *Números* 11, 1-15; cf. *Êxodo* 15-17.

José, patriarca bíblico, foi, por inveja dos irmãos, vendido para o Egipto. Todavia reconciliou-se com eles e, na necessidade, favoreceu toda a família com benesses. Pelo contrário, o rei nem se reconcilia com os seus, nem os favorece. Fonte: *Génesis* 30, 2-24; cf. *Génesis* 37; 45-47.4.4.

4.4. A pena da interdição da sepultura aplicada a D. Pedro (já que foi soterrado em humilde sepultura na igreja de Alverca e não no mausoléu familiar erigido por D. João I no mosteiro da Batalha) é motivo para o autor apresentar ao rei mais modelos clássicos e bíblicos, indistintamente combinados, que em iguais circunstâncias preferiram conceder honras fúnebres a seus inimigos e, por isso, arrecadaram para a posteridade grande louvor. A acção do rei, que é familiar próximo, é mui contrária à destes reis modelos. São eles:

Alexandre da Macedónia (356-323 a. C.), rei da Macedónia, venceu em combate Dario, rei da Pérsia, chorou-o morto e levou-o a enterrar com um pomposíssimo funeral.

David, rei bíblico, embora Saul o perseguisse e, para o matar, tivesse colocado todo o empenho da sua inteligência, todavia chorou-o quando estava morto e ordenou que fosse sepultado na tumba dos antepassados. Exemplo tirado do *I° Samuel* 19-31; *II° Reis* 1; é tema dos *Specula Regum* medievais (p. ex. Álvaro Pais, vol. I, p. 81) e até do *Decreto* de Graciano.[37]

---

[36] Cf. Álvaro Pais, I vol. p. 383; cf. Valério Máximo, V, 1, 10.

[37] David pranteou e vingou a morte de Saul, seu inimigo: Causa II, questão VII, § *De his*, onde diz *Item*; no livro *De poenitentia*, distinção II, § *Opponitur*, onde diz *Nunquid etiam David*.

Cipião Africano, general e estadista da República romana, não hesitou em celebrar as exéquias de Hanão, general cartaginês, acérrimo inimigo.

Aníbal (247-182 a. C.), general cartaginês, procurou nos campos de Canas o corpo de Emílio Paulo que tinha sido morto na batalha e, quando o encontrou, procedeu de modo que este general não ficasse sem sepultura.[38]

Tobias, patriarca bíblico, concedeu sepultura aos judeus mortos por ordem de Senaquerib, apesar da proibição real, merecendo por isso a graça de Deus. Exemplo tirado de livro de *Tobias*.

Júlio César (100-44 a. C.) chorou Pompeio morto e obteve disso mais glória do que da vitória militar.

4.5. Os tratados de Retórica recomendam que a argumentação deve terminar por um argumento forte, que impressione o auditório e faça aderir à causa defendida. É isso o que o orador faz com a apresentação de um rei nacional, cujo valor ascende ao nível dos melhores estadistas da Antiguidade clássica e cuja memória ainda está bem viva: D. João I, avô do rei, conquistador de Ceuta e responsável pelo engrandecimento e prosperidade do reino. Foi ele que aumentou o reino em campos, cidades e glória, diz o orador. Porém, a glória alcançada por ele (pela qual são famosos os Portugueses), parece agora desmoronar-se. Com a ímpia morte de seu filho e expulsão dos netos, há um retrocesso na história nacional e parecem ter sido inúteis as vitórias do grande D. João e os grandes perigos corridos. O rei não deve destruir aquilo que foi conseguido pelos anteriores reis com tanto esforço. A grandeza da figura de D. João é do conhecimento do orador e da corte da Borgonha através dos relatos de D. Isabel. Diz o orador:

> Foi para isto, digam-me, ilustres eminências, que o rei D. João tantas vezes esmagou os comandantes mouros? Foi para isto que ele defendeu, vencedor, o seu reino contra o poder de Castela? Foi para isto que ele subjugou ao seu reino de Portugal a fortaleza inexpugnável de Ceuta; que aprisionou, por afinidade com este seu reino, fortíssimos reis e ilustríssimos soberanos do mundo, para ver o corpo do seu caríssimo filho, não só profanado por mão humana, como também trespassado pelo atroz dardo e insepulto e por cujo valor, armas e felicidade sois vós famosos e poderosos, e continuais a perseguir os netos dele?

Em síntese:

Com o propósito de persuadir o rei D. Afonso V a mudar de política em relação a D. Pedro, filhos e partidários e ser solícito à petição dos duques da Borgonha; mas também com o propósito de ensinar o jovem rei no difícil ofício da realeza, o orador apresenta na argumentação da Iª oração um conjunto de exemplos a seguir, de modelos de comportamento e de virtude, tomados da Bíblia, da historiografia, do género biográfico e da literatura clássica (obras que se encontravam da sua biblioteca), conhecidos pela sua clemência e piedade, estados de espírito que o orador quer influir no auditório. São persuasivos, pois são figuras prestigiadas: heróis, reis, generais e estadistas, patriarcas do Antigo Testamento que possuíam um elevado valor retórico e formativo. E, de acordo com os preceitos da retórica clássica e medieval, os modelos de reis são apresentados em grande número e combinados os clássicos com os bíblicos, indistintamente, pois ambos possuem o mesmo

[38] Cf. Valério Máximo, V, 1, 6 (ex. estrangeiros)

valor retórico. De igual forma, como sugerem os tratados de retórica, a argumentação é adaptada ao auditório, pois todos os modelos são bem conhecidos dos conselheiros, mas também do jovem rei que recebeu uma esmerada educação. Foi pena que não tivesse escutado com atenção as suas palavras.

BIBLIOGRAFIA

Álvaro Pais, *Espelho dos reis*. Estabelecimento do texto e tradução do Dr. Miguel Pinto de Meneses, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1955, I vol.

Berlioz, J. & J.-M. David, "Rhétorique et histoire: L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval", *Mélanges de l'École française de Rome: Moyen âge, temps modernes,* vol. 92, 1980, pp. 1-179.

Bremond, C. *et al.*, *L'"exemplum"*, Tournhout, Brepols, 1982 (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, nº 40).

Curtius, E. Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina,* México, Madrid, Buenos Aires, F.C.E., 1981, 2 vols.

Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XII.e et du XIII.e siècle*, Paris, Champion, 1971.

Garavelli, Bice Mortara, *Manuale di retorica*, Milão, Bompiani, 2000.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura,* Madrid, Editorial Gredos, 1994, 3 vols.

Martin, Josef, *Antike Rhetorik. Technik und methode*, Munique, 1974.

Morais, Ana Paiva, "Alguns aspectos da retórica do exemplo: lógica do modelo e hipóteses da ficção no *exemplum* medieval", in Ribeiro, Cristina Almeida & Margarida Madureira (org.), *O género do texto medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, pp. 227-237.

Nascimento, Aires A., "O mito de Hércules: Etimologia e recuperação do tema antigo na historiografia medieval hispânica", *Humanitas*, XLVII, tomo II, 1995, pp. 671-684.

Perelman, C. & L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado da argumentação. A nova retórica,* São Paulo, Martins Fontes, 2000.

Piel, Joseph M. (org.), *Livro dos Ofícios de Marco Tullio Ciceram o qual tornou em linguagem o Infante D. Pedro,* Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1948.

Pinho, Sebastião, "O infante D. Pedro e a "escola" de tradutores da corte de Avis", *Biblos*, vol. 69, 1993, pp. 129-153.

Pujante, David, *Manual de retórica,* Madrid, Editorial Castalia, 2003.

Quintiliano, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

Rodrigues, Manuel dos Santos, *Poetria Nova de Geoffroi de Vinsauf*, Lisboa, INIC, 1990.

Soares, Nair de Nazaré Castro, *O príncipe ideal no séc. XVI e a obra de D. Jerónimo Osório,* Coimbra, Livraria Almedina, 1989.

Tubach, Frederic C., *Index Exemplorum. A handbook of medieval relogious tales,* Helsínquia, Academia Scientiarum Fennica, 1969.

Viterbo, F.M.Sousa, "A cultura intellectual de D. Affonso V", *Archivo Historico Portuguez,* vol. 2, 1904, pp. 254-268.

MODELOS E TRADUÇÕES: A VERSÃO DO *CHASTEL PÉRILLEUX* DO MS. PARIS, BNF, FR. 1882

MARGARIDA MADUREIRA
Universidade de Lisboa

Mereceu até hoje pouca atenção a versão do *Chastel périlleux* transmitida pelo ms. fr. 1882 da BnF. Para além da editora do tratado original de frère Robert, a Irmã Marie Brisson[1], apenas se interessaram por ele autores que estudaram a tradução portuguesa contida no Cód. Alc. 199: devem ser referidos os trabalhos pioneiros de Mário Martins[2] e, em tempo recente, de Elsa M. Branco da Silva[3]. Esta indiferença não causa estranheza: substancialmente refundida e acrescentada de novos textos, a versão transmitida pelo referido manuscrito perde em qualidade estética e coerência ideológica quando confrontada com a redacção do monge cartusiano. Isto sem contar que a transcrição, numa escrita por vezes ilegível, contém numerosos erros e lacunas. O seu único motivo de interesse parece residir, assim, no facto de apresentar um texto muito próximo do que serviu de modelo à tradução alcobacense.

Deve-se à Irmã Marie Brisson a identificação do manuscrito francês mais próximo da tradução portuguesa. Estes dois textos distinguem-se do tratado composto por frère Robert não apenas por uma maior brevidade e um esforço de adaptação do discurso textual a um público que abranja tanto religiosos como leigos — tendência inscrita, no entanto, já noutros manuscritos[4] —, mas também pela adição de um conjunto de outros «tratados» sobre cuja proveniência, ainda hoje, quase nada se sabe. Daí a designação de *Tratados Cartusianos*, que em tempos Mário Martins atribuiu a esta nova «obra». Designação imprópria, como se verá, mas que utilizarei à falta de melhor. Na verdade, toda a informação recolhida até este momento se limita ao segundo tratado, dedicado aos doze frutos da Eucaristia. O estudo dos diversos manuscritos que nos transmitiram o *Chastel périlleux* revelou que dois deles — Paris, BnF, fr. 1879 e Paris, Arsenal, 5121 — contêm igualmente uma versão deste texto. O primeiro destes manuscritos identifica mesmo o respectivo autor, «maistre Guymbart

---

[1] «*Castelo Perigoso*, version portugaise du *Chastel périlleux*», *Romania*, 89, 1968, pp.256-266. A edição do texto segue o ms. London, British Museum, Add.32623: *A Critical Edition and Study of Frere Robert (chartreux), Le Chastel perilleux*, Salzburg, Universität Salzburg-Institut für Englische Sprache und Literatur, 1974, 2 vols. (Analecta Cartusiana, 19-20).

[2] Nomeadamente, «O *Castelo Perigoso*, na sua forma original e numa adaptação francesa», *Brotéria*, 60, 1955, pp.36-43; «O *Castelo Perigoso* em português e no original de Frei Roberto», *Brotéria*, 61, 1955, pp.291-296; e «Os Sete tratados cartusianos do cód. CCLXXVI/199, de Alcobaça», Braga, Livraria Cruz, 1956, pp.159-182.

[3] Elsa Branco da Silva é responsável pela edição do texto português, analisando, na introdução, a sua relação com o modelo francês: *Castelo Perigoso*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

[4] Foi M. Martins o primeiro a identificar esta orientação em algumas das refundições, as quais transformaram o texto, segundo as suas palavras, «num livrinho para leigos» (veja-se os dois artigos publicados na *Brotéria* indicados na n.2). Para além da versão que analiso e da respectiva tradução portuguesa, contam-se entre os manuscritos que seguem esta orientação: Paris, BnF, fr. 1009, Bibl. Mazarine, 946 e Phillipps 3640 (cf. M. Brisson, *op. cit.*, p.68). Elsa B. da Silva analisa as marcas que a adaptação do texto a um público mais diversificado deixa na tradução portuguesa (*op. cit.*, pp.33-37).

de Laon». Apenas Marie Brisson desenvolveu alguns esforços no sentido de dar um referente a este nome, mas sem sucesso[5]. Não se trata, contudo, de um desconhecido. Guymbart de Laon, ou melhor, Guiard de Laon (ou ainda Guiard de Cambrai, como indicam alguns manuscritos), é uma figura de relevo na pregação francesa da primeira metade do século XIII: o *Repertorium* de Schneyer discrimina 406 sermões latinos da sua autoria[6]. Nascido por volta de 1170 no Laonnais, Guiard de Laon foi capelão de Robert de Châtillon, tendo-o substituído frequentemente no exercício das suas funções quando este se tornou bispo de Laon, em 1212. Regente na Universidade de Paris provavelmente desde 1222, mais tarde chanceler da mesma universidade (1237-1238), foi nomeado bispo de Cambrai em 1238, lugar que ocupou até à sua morte dez anos mais tarde. P. C. Boeren consagrou-lhe um estudo de grande fôlego nos anos cinquenta, no qual editou não apenas o sermão (pois é de um sermão que se trata) transmitido pelos dois manuscritos parisienses acima referidos, como a própria versão dos *Tratados Cartusianos* do ms. fr. 1882 que aparentemente o refunde[7].

A semelhança de estrutura destes dois textos que desenvolvem o tema dos doze benefícios da Eucaristia não deixa qualquer dúvida sobre a existência de uma relação entre eles, mesmo se o processo de refundição eliminou aspectos específicos de um texto destinado à pregação, nomeadamente o tema (no sermão, Mt. 7,17: «Arbor bona bonos fructus facit»[8]). Assim, os benefícios correspondem, de um modo geral, nas duas versões (ainda que com excepções)[9]. Porém, a partir do momento em que se aprofunda o confronto dos textos, ressaltam igualmente importantes divergências, inscritas a vários níveis. Atentemos, por exemplo, na enunciação do benefício, o qual estabelece o tema desenvolvido nas linhas que se seguem, de forma, aliás, muitíssimo mais abreviada (limitada à citação de umas quantas *auctoritates*) no tratado do que no sermão: como disse, na maior parte dos casos, existe correspondência entre os dois textos, ainda que a ordem dos 3º e 5º frutos se ache invertida, a versão dos *Tratados Cartusianos* coincidindo com a de traduções em neerlandês e em alemão do mesmo sermão[10]. O mesmo não se pode, contudo, dizer em relação à letra

---

[5] «*Castelo Perigoso...*», p.264; cf. igualmente Elsa M. B. da Silva, *op. cit.*, p.23, n.19.

[6] *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters: für die Zeit von 1150-1350*, Münster, Aschendorff Verlag, 1970, t.2.

[7] *La Vie et les œuvres de Guiard de Laon*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1956: pp.310-319 e 341-344. A edição do sermão transcreve a versão do ms. Saint-Quentin, BM, 86(75), acompanhada das variantes do ms. Paris, BnF, fr. 1879, os únicos que Boeren conhecia. Para uma lista das versões deste texto, veja-se a comunicação que apresentei no V Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Universidade de Coimbra, 1-4 de Junho de 2004), «As Línguas da pregação: os XII frutos da Eucaristia de Guiard de Laon» (no prelo).

[8] Um confronto com outros textos que integram o ms. fr. 1882 da BnF, que conservam no tema os vestígios da sua primeira destinação oral, torna bastante verosímil a hipótese de que esta eliminação já tivesse tido lugar na fonte utilizada pelo compilador dos *Tratados Cartusianos*. Veja-se, por exemplo, os dois tratados referentes às penas do Inferno e às alegrias do Paraíso: pela extensão, pela complexidade da reflexão e do próprio discurso, bem como pela unidade que constituem entre si, resultam visivelmente da refundição num tratado destinado à leitura e à meditação individual de textos inicialmente utilizados na pregação, sem que tal tenha, no entanto, implicado a supressão dos temas respectivos. Para versões latinas destes sermões, as referências mais importantes encontram-se em B. Hauréau, *Notices et extraits...*, t. V, pp.24-55; t. VI, pp.64-65. Schneyer, *Repertorium...*, t.I, p.497, nº320; t.V, p.329, nºs39-40; t. IX, p.197, nºs27-28; e t.IX, p.209, nºs35-36.

[9] Cf., em anexo, o quadro que apresenta a formulação dos benefícios da Eucaristia nos vários manuscritos que colaciono nesta comunicação (Quadro I).

[10] Boeren, *op. cit.*, p.133, n.1.

dos dois textos, cuja redacção diverge por vezes de forma muito sensível na enunciação do mesmo benefício: são, por exemplo, recorrentes as variações lexicais (cf. Quadro I: 2º fruto, 5º do tratado-3º do sermão, bem como os 7º, 10º e 11º benefícios); para além disso, o texto mais recente apresenta frequentemente formulações mais amplificadas do que o sermão de Guiard de Laon (cf. Quadro I, 4º, 6º, 8º e 12º frutos).

Significativas são também as diferenças no que respeita às *auctoritates* citadas. Os dois textos contêm um número muito aproximado de citações: excluindo prólogos e epílogos, a que correspondem discursos demasiado diferentes para poderem ser comparados, à roda de uma vintena cada, com ligeira vantagem para a versão do tratado. No entanto, destas, apenas três são comuns a este último e ao sermão de Guiard de Laon, e ainda assim com acentuadas divergências no que respeita às opções de tradução (cf. Quadro II). As diferenças entre os dois textos são acentuadas pela tendência do tratado a limitar o desenvolvimento de cada fruto à citação de *auctoritates*, excluindo a maior parte dos *argumenta* e os exemplos contidos no texto destinado à pregação[11]. A versão mais tardia oferece, deste modo, um texto simultaneamente mais conciso e mais denso.

As dissemelhanças verificadas entre a redacção do ms. fr. 1882 e o sermão em francês antigo do futuro bispo de Cambrai levam a colocar a hipótese de o modelo do segundo tratado cartusiano não ser o sermão *Arbor bona*. A hipótese é confirmada quando se compara o primeiro destes textos com um outro sermão, este em latim, também da responsabilidade de Guiard de Laon, transmitido por um manuscrito proveniente da abadia cisterciense de La Cambre e actualmente propriedade da Biblioteca Real de Bruxelas: o ms. 8609-20. Boeren não pôde tê-lo em conta no estudo que dedicou a este pregador por se tratar de uma descoberta posterior[12]. Apesar das evidentes analogias com a versão em francês antigo, o texto latino não só obedece a um outro tema (Ap. 22, 2: «Et ex utraque parte fluminis»), como diverge dele de forma muito sensível ao nível da estrutura e do detalhe do desenvolvimento específico de cada fruto. Os argumentos que a partir da natureza dessas divergências, mais do que do seu número, me levam a sustentar a autonomia da redacção destes dois textos foram expostos noutro local[13]. A questão é marginal à problemática que me ocupa nesta comunicação, não tendo, por isso, qualquer interesse retomá-la. Importa, isso sim, analisar os resultados da comparação entre o sermão do ms. 8609-20 da BRB e o tratado adicionado à versão refundida do *Chastel périlleux*. A desproporção no que respeita à extensão dos dois textos é notável. É inegável, no entanto, que, no que retém (essencialmente, o benefício e um conjunto pouco extenso de *auctoritates*), o ms. fr. 1882 oferece um discurso literalmente muito próximo da versão latina. Uma nova consulta do Quadro I permite explicar por uma grande fidelidade da versão incluída nos *Tratados Cartusianos* ao texto modelo — uma fidelidade ao nível da própria letra — não apenas muitas das opções lexicais que diferem das do sermão *Arbor bona* (cf. 2º fruto: «assout»-«absolvit»; ou 7º fruto: «commanssacion de mieux» /«mudaçom em melhor»-«in melius commutatio»[14]),

[11] Assim, não constam da versão mais recente nem o *exemplum* da dama de Acre (5º fruto), nem a analogia do açor (9º fruto).

[12] Para o texto deste sermão, não recenseado por Schneyer entre os sermões de Guiard de Laon, cf. A. Ampe, «Een Oud Florilegium Eucharisticum in een Veertiende-Eeuws Handschrift», *Ons geestelijk Erf*, 31, 1957, pp.301-324.

[13] Cf. «As línguas da pregação...», referido em nota anterior.

[14] A comparação com o texto latino mostra que é a tradução portuguesa que contém aqui a boa lição, como aliás sucede noutras ocasiões (cf. Elsa. B. Silva, *op. cit.*, pp.22-31).

mas também formulações que, em relação ao sermão em francês antigo, aparecem como amplificações (cf. 4º, 6º, 9º e 12º benefícios).

Quanto às citações, uma comparação não permite dúvidas em relação a uma maior convergência com o manuscrito de Bruxelas do que com o sermão francês: das vinte e uma *auctoritates* citadas no tratado, catorze, isto é, dois terços, constam já da redacção latina. Mais: as citações em comum com o sermão *Arbor bona* encontram-se todas elas também no sermão latino sobre os doze frutos da Eucaristia (cf. Quadro II). Poderá, então, ser este considerado o modelo da tradução que se segue à versão refundida do *Chastel*? A hipótese é consentânea com os dados que fornece a colação referente aos primeiros oito frutos, bem como ao último. Quanto aos três restantes (9º-11º), se conservam ainda por inteiro a correspondência na enunciação do fruto, divergem profundamente nas *auctoritates* citadas — o que equivale, no caso da refundição incluída nos *Tratados Cartusianos*, a todo o desenvolvimento do benefício. Assim, das nove citações contidas nesta última, apenas duas coincidem com o passo correspondente no sermão latino[15]. A resposta à pergunta acima colocada só pode, por consequência, ser negativa. Mas a comparação dos dois textos não resulta, por essa razão, menos rica de ensinamentos. Ela proporciona, como veremos, certos indícios que permitem formular algumas conjecturas sobre as técnicas de trabalho do refundidor do tratado transmitido pelo ms. fr. 1882 da BnF e, de modo mais geral, sobre o modo como certas características textuais podem, *ou não*, ser reveladoras da função social inscrita nos textos.

Na verdade, a comparação entre o ms. 8609-20 da BRB e o segundo tratado cartusiano permite dar alguma consistência à hipótese de na origem deste último texto se achar um modelo latino. Resta saber se o compilador o terá utilizado como fonte directa ou se terá recorrido a uma versão já traduzida. Alicerçar a argumentação na detecção de vestígios latinos no discurso textual está, à partida, fora de causa: em qualquer caso, não restam dúvidas em relação à língua original do modelo. E dúvidas houvesse, dificilmente elas poderiam ser esclarecidas por este meio, tendo em conta a matéria religiosa sobre que incidem estes textos: recorde-se que a maior parte do discurso do tratado sobre os doze frutos é ocupado com citações de *auctoritates*, obviamente latinas. Resta, pois, a hipótese de fundar uma convicção na convergência de indícios. Por outras palavras: quais as características dos modelos utilizados no resto da compilação que, na versão original atestada pelo *Castelo Perigoso*, compreendia um total de sete[16], para além de umas «heures en latin» (f. 51 r.) atribuídas a um Papa João não identificado, explicitamente excluídas da tradução portuguesa por se tratar de um texto em verso.

As minhas investigações reportam-se, neste momento, apenas a esta oração, a qual precede imediatamente a refundição do tratado sobre os doze frutos da Eucaristia. Trata-se

[15] Existe uma outra versão latina de um sermão sobre os XII frutos da Eucaristia, igualmente atribuído a Guiard de Laon, que conhecemos por intermédio de dois manuscritos em tempos pertencentes ao fundos da Sorbonne, pelo que podemos associá-los ao período em que aquele pregador leccionou na Universidade de Paris. Este texto não nos é, contudo, de nenhuma utilidade: não só obedece a um outro tema (Is. 55,2: *Comedite bonum*), como corresponde a uma versão muito sumária: contempla apenas oito frutos, cujo desenvolvimento é reduzido a um número mínimo de citações. Para além disso, não se verifica nenhuma coincidência entre este texto e o do *Chastel périlleux* nos momentos em que divergem do manuscrito de Bruxelas. Para uma edição desta versão, veja-se ainda Boeren, *op. cit.*, pp.328-332.

[16] Faltam dois destes tratados na redacção francesa que chegou até nós (cf. Elsa B. da Silva, *op. cit.*, p.31).

de umas Horas da Cruz, género cuja estrutura assenta na evocação dos vários momentos da Paixão de Cristo em cada uma das horas canónicas correspondentes. A sua presença em livros de devoção (saltérios, livros de Horas), não sendo essencial, é muito regular[17]. É curioso notar que num dos manuscritos (um saltério) que nos transmitiu o sermão *Arbor bona* — London, British Museum, Harley 2930 — este texto é igualmente precedido de umas Horas da Cruz, que formam com ele uma unidade que se destaca do conjunto pela própria língua utilizada, o francês, face ao latim que domina no manuscrito[18]. O texto é, porém, sensivelmente diferente do que segue, no ms. fr. 1882, o tratado de frère Robert.

A identificação do Papa João que o compilador dos *Tratados Cartusianos* tinha em mente não oferece grande dificuldade: trata-se de João XXII, sumo pontífice entre 1316 e 1334, num tempo em que a Cúria romana fora transferida para Avignon. Na verdade, o ms. Paris, BnF, lat. 754 contém umas Horas da Cruz, cuja autoria atribui explicitamente a este papa: «Incipit officium S. Crucis editum per dominum papam Joannem XXII, qui omnibus dicentibus unum annum indulgentiae concessit»[19]. Uma comparação com a oração que antecede o tratado sobre os doze frutos da Eucaristia não deixa dúvidas quanto à identidade dos dois textos, mesmo se esta não é a versão seguida pelo refundidor do *Chastel périlleux*. Conheço do ms. Paris, BnF, lat. 10535 as horas de prima e de terça[20], a partir das quais concluo apresentar este uma redacção mais próxima do modelo utilizado pelo tradutor. Igualmente próxima é a versão contida no ms. Paris, BnF, fr. 1869, que acompanha a glosa em francês da citação do texto original em latim que aquela explicita e amplifica. As divergências ao nível da letra são justificáveis pela clareza que visa toda a tradução medieval, a qual é compreendida como interpretação e explicação do texto-modelo. Associando o texto latino à respectiva glosa francesa, o ms. fr. 1869 é bem revelador deste propósito de dilucidação e interpretação atribuído à tradução medieval.

---

[17] Para os livros de Horas, veja-se, por exemplo, Nicole Bériou, Jacques Berlioz e Jean Longère (eds.), *Prier au Moyen Age: pratiques et expériences (Ve-XVe siècles)*, Turnhout, Brepols, p.36.

[18] Cf. Judith Oliver, *Gothic Manuscript Illumination in the Diocese of Liege (c.1250-c.1330)*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 1988, t. 2, pp.266-268; e «'Je pecherise renc grasces a vos': Some French Devotional Texts in Beguine Psalters», *in* Douglas David Roy Owen e Peter Rolfe Monks (eds.), *Medieval Codicology, Iconography, Literature, and Translation. Studies for Keith Val Sinclair*, Leiden-New York-Köln, E. J. Brill, pp.248-262. O texto acha-se registado em Keith V. Sinclair, *French Devotional Texts of the Middle Ages: a Bibliographic Manuscript Guide. First Supplement*, Westport-London, Greenwood Press, 1982, correspondendo aos nos 3968, 4070, 3903, 3901, 3902, 3905, 3900, 3923 e 3885. *Incipit*: «Beau duz sire Jhesu Crist ke por seyntifier le curs de nostre vie ke est par set ures [...]». Conhecemos esta versão por intermédio de dois outros manuscritos: Porto, BM, 619 e Metz, BM, 535, o qual continha igualmente o sermão *Arbor bona*. Tendo este último sido destruído durante a segunda guerra, apenas temos acesso parcial ao seu conteúdo por intermédio do artigo que lhe consagrou Paul Meyer, «Notice du ms. 535 de la Bibliothèque Municipal de Metz renfermant diverses compositions pieuses (prose et vers) en français», *Bulletin de la Société des anciens textes français*, 12, 1886, pp.41-76.

[19] Cit *in* Valois, *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1915, XXXIV, p.533, n.3. O mesmo autor indica, para esta oração, os seguintes manuscritos: Paris, BnF, lat. 10535, ff. 74-80; Roma, Barberini, XXXI, 11; Veneza, S. Marcos, cl. II, 46 e 48; Carpentras, nº 98, f. 284; Avignon, nº 111, f. 129; e Bamberg, B 111, f. 3. A oração acha-se recenseada em: *Repertorium Hymnologicum* de Ulysse Chevalier (Louvain, Société dês Bollandistes, 1841-1923, 6 vols.), onde o *incipit* corresponde ao nº14726 (var. nº 14725: «Patris sapientia, veritas divina, /*Christus homo*»); e *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, O. R. Reisland, 1898, t.30, nº13.

[20] Paul Meyer transcreveu-as na introdução à sua edição de *Daurel et Beton, chanson de geste provençale*, Paris, Firmin Didot, 1880, p.cx. Não pude consultar este manuscrito por se achar em mau estado.

As Horas da Cruz atribuídas ao Papa João XXII foram por diversas vezes traduzidas e glosadas em francês. O *incipit* corresponde ao nº976 do repertório de Sonet («Jesus qui est la sapience / De Dieu le pere glorieux...»)[21], o qual indica os seguintes manuscritos: Amiens, BM, 201, ff. 3r.-14r.; Paris, BnF, fr. 5661, ff. 1r.-7r., e 24436, ff. 157r.-159r. Este último explicita a respectiva autoria em termos que ecoam o *incipit* do manuscrito latino acima citado: «Cy commencent les Heures de la croiz aus quellez le pape Jehan XXIIe donna .j. an et .xl. jours de vray pardon a quelconquez persone qui par devotion dira ceste office du mistere de la passion Jhesucrist.»[22]. Será necessário acrescentar a esta lista o ms. Cambridge, Museu Fitzwilliam, Fitzwilliam 61, ff.74r-75r[23], bem como o já referido ms. fr. 1869, de que P. Meyer transcreve também alguns excertos[24]. Deve reconhecer-se, contudo, que as próprias características deste tipo de oração não permitem muitas vezes distinguir com clareza as refundições de uma mesma redacção de uma redacção independente. É possível, pois, que outros manuscritos, sem prólogo ou com um prólogo diferente do das Horas de João XXII, possam ser eventualmente referidos também a esta redacção latina. Penso em San Marino (California), Huntington Library, HM 1129, ff.81v-82v[25]; e em Manchester, John Rylands University Library, fr. 143, ff.82v-87v[26].

A oração que antecede o tratado dos doze frutos da Eucaristia não pode, contudo, ser relacionada com nenhuma destas traduções (cf. Quadro III). Tendo em conta as versões francesas conhecidas actualmente, deverá, pois, ser considerada como uma tradução independente, ganhando consistência a hipótese de o compilador ter seguido directamente um modelo latino.

Pode concluir-se que o responsável pela versão dos *Tratados cartusianos* transmitida tanto pelo ms. Paris, BnF, fr. 1882, como pelo *Castelo Perigoso*, age simultaneamente como compilador e tradutor. Tratar-se-ia de um clérigo? De um monge? Com as escassas e contraditórias informações que temos, qualquer das hipóteses é verosímil. Os manuscritos francês e português que nos dão testemunho do texto circularam em meio monástico: o primeiro pertenceu a uma freira do Hospício de Beaune[27], o segundo provém de Alcobaça. Não é possível, contudo, esquecer que a refundição do *Chastel périlleux* que corresponde

---

[21] Jean Sonet, *Répertoire d'incipit de prières en ancien français*, Genève, Droz, 1956.

[22] A. Långfors, «Notice du ms. français 24436», *Romania*, 41, 1912, p.235.

[23] Keith V. Sinclair, *Prières en ancien français: nouvelles références, renseignements complémentaires, indications bibliographiques, corrections et tables des articles du «Répertoire» de Sonet*, Hamden, Archon books, 1978, nº976.

[24] *Daurel et Beton*, p.cxi. Meyer transcreve parte da estrofe inicial e da referente à hora de prima.

[25] Cf. Keith V. Sinclair, *French Devotional Texts of the Middle Ages. A Bibliographic Manuscript Guide. Second Supplement*, New York-Westport-London, Greenwood Press, 1988, nºs 6667, 5392, 5562, 5393, 5390, 5586, 5387; *incipit* (nº6667): «Sire Jhesucrist, filz le Dieu vif, met ta passion, ta crois et ta mort entre ton jugement et mon ame...».

[26] Cf. Keith V. Sinclair, *French Devotional Texts... Second Supplement*: nºs 5635, 6455, 5391, 5394, 5388, 5389, 5395, 5385, 5384; *incipit* (nº5635): «Dieu, ma bouche euvre et je dira [sic] / Ta loenge et aniuncera. / Biau dieu, entens a mon aÿe / Haste toy, Dieu, et sy m'aÿe.»

[27] Assim o indica o cólofon no f. 97 v, no qual termina a transcrição dos vários tratados que constituem a versão refundida do *Chastel périlleux*: «Ce livre est a seur Otheline Heliote native d'Ostun qui le treuvera ou empruntera si lui rende pour amour de Dieu / ou es autres seurs du grant hostel Dieu de Beaune / car on n'a riens en l'autruy il fault rendre ou la mort d'enfer atendre." Assinatura: S. Otheline (*apud* M. Brisson, na introdução à sua edição do *Chastel périlleux*, p.34).

ao corpo principal da obra conferiu a este texto, que visava inicialmente um destinatário bem preciso constituído por Soror Rose e pelas suas companheiras de convento, contornos menos rigorosos: a rasura do que, no tratado de frère Robert, visava especificamente a vida consagrada feminina alargou a função comunicativa do texto a um público leigo (cf. *supra*), sem o tornar incompatível com a destinação religiosa primitiva. O facto de a versão refundida ter regressado, após este processo de descaracterização, ao público monástico a que anteriormente se destinava tende a provar a escassez de exemplares disponíveis para cópia de textos de edificação moral e religiosa. Face a uma procura intensa, motivada pelo desenvolvimento de uma concepção mais pessoal da vida espiritual, de que dá igualmente testemunho uma arte de reduzidas ou médias dimensões, destinada ao uso individual, particularmente em voga nos séculos XIV e XV[28], tal escassez excluiria toda e qualquer possibilidade de escolha: daí que os textos circulassem independentemente da função social e comunicativa neles inscrita pelo seu autor, refundidor ou tradutor, o que torna impossível que apenas a partir desta se possa identificar a recepção efectiva de um determinado texto, mas apenas o seu destinatário original.

[28] Cf. Georges Duby, *Art et société au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1997 (1ª ed.: 1995), pp.91-96.

QUADRO I

Benefícios da Eucaristia

	PARIS, BNF, FR. 1882[1]	ARBOR BONA...	EX UTRAQUE PARTE...
1°	... nectie et sanne lame de pechie.	... sane lame qui est malade depechie.	... sanatio et mundatio animarum.
2°	... assout de la paine acquise par le peche.	... desloie lame de pechiet et de painne.	... absolvit a reatu pene debite.
3°	... arme et garnit lame.	... restore ce que perdu estoit.[2]	... munit animam, et premunit contra instantes temptationes.
4°	... puriffie lame des importunes et maulvaises cogitacions et deshonnestez et ordez affections.	... purefie le cuer.	... purificat animam ab importunis cogitationibus et inhonestis affectionibus.
5°	... retroire et recouure ce que on a perdu par pechie.	... garnist lame.	... restitucio perditorum.
6°	... ainsy comme la viende de char enforcit plus le corps dommie ainsy ce pain de vie conferme conforte.	... conferme lame.	... sicut cibus carnis corpus corroborat, sic panis iste cor hominis confirmat.
7°	... commanssacion de mieux.	... mue lame.	... in melius commutatio.
8°	... fait rauiver les biens qui estoient mors par pechie.	... donne vie.	... mortua vivificat.
9°	... fait mouuoir et ouire lame selon la volente de dieu et non mie selon la sensualite et la char.	... donne legierete de coraige.	... moveri facit animam secundum voluntatem christi, non secundum motum sensualitatis vel fomitis.
10°	... cil et celles qui le recoiuent entrant en la confraternite du saint esperit et de tous les sains de paradis.	... on acompaigne lame ale confraric du sainct espiz et a tous les biens confait en ciel et enterre.	... fideles per hoc sacramentum intrant in confrariam spiritus sancti.
11°	... donne deslices espiritueux au cuer nest et deuot.	... donne delices que cil sentent que dignement le prendent.	... dat delicias mundo palato cordis.
12°	... preparacions ala gloire pardurable et li adepcion et pocession dicelle gloire.	... donne vie permenable.	... et preparatio ad gloriam et eius adeptio.

[1] Não se verificam ao nível da formulação dos benefícios da Eucaristia diferenças significativas entre as várias versões do sermão *Arbor bona*. Tanto no que respeita ao sermão *Arbor bona* como ao tratado da versão do *Chastel* transmitida pelo ms. Fr. 1882 sigo o texto editado em Boeren, *Guiard de Laon...*, respectivamente pp.310-319 e 341-344. Apenas recorro ao manuscrito para os trechos inical e final, não transcritos por Boeren. As variantes entre as várias versões do sermão *Arbor bona* não revelam qualquer pertinência para a colação dos dois textos.

[2] Recordo que a ordem dos 3° e 5° frutos se acha invertida neste sermão.

QUADRO II

Auctoritates citadas

	PARIS, BNF, FR. 1882	EX UTRAQUE PARTE...	ARBOR BONA...
1°. Ambrósio, De sacramentis, lib. IV, cap. 6, num. 28 (PL, 16, col.464)	Je doy ajoute vraye foy pour quoy mez pechies me soient pardonnez qui chascun jour peche chascun jour doit prende medicine.	Debeo semper istud accipere, ut michi semper peccata dimittantur. Qui semper pecco, semper debeo accipere medicinam.	Pource que ie peche souuent le prenie souuent.
2°. Ps. 103,15)	le pain voire de ce sacrement conferme et conforte le cuer de lomme et de la femme.	Panis iste cor hominis confirmat.	Panis cor hominis confirmat.
3°. Agostinho, Confissões, lib. VII, cap. X	Je suis viande des grans cest adire par lou uez hennres deuient grant si me mangeras mais tu ne me mengeras mie aussy comme la viende de ta char ains seras mie en moy qui suis la refeccion de ton ame.	Cibus sum grandium, crescc et manducabis me; non tu me mutabis in te, sicut cibum carnis tue, sed tu mutaberis in me.	cibus sum grandium. Jesui dist nostre sires maingieres de grans. Croi si maingeras mais ne me mueras pas entoi si comme le maingier de la char ancois seras muc enmoi.

QUADRO III

Traduções francesas das horas da cruz do Papa João XXII

PARIS, BNF, FR. 1882	PARIS, BNF, FR. 566[1]	HORAS DA CRUZ DO PAPA JOÃO XXII[2]	PARIS, BNF, FR. 1869 (VERSÃO LATINA)	PARIS, BNF, FR. 1869 (VERSÃO FRANCESA)
Toy[3] aourons, Ihesus, et loons[4] car le monde rachata(s) par la croix ou pendy… (f. 51r.)	Nous te aourons en vennerence, / Vray Dieu Ihesu Crist […] / Car par ta croix, sans faire offence, / Achetas le monde tray… (f. 1r.).		Adoramus te, Christe, et benediximus tibi, quia per sanctam crucem redemisti mundum… (f. 8v.)	Nous te adorons, Crist, aceste heure / De toy tout bien voulons dyre, / Par ta saincte croix sans demeure / As rachette le monde, Sire… (f. 8v.)
Ihesus, dous sire, la vraie sapience que on appelle divine, verite qui Dieu et homme est… (f. 51r.)[5]	Ihesus, qui es la sapience / De Dieu le Pere glorieux, / Verite en diuine essence, / Dieu puissant, homme gracieux… (f. 1r.)	Patris sapientia, / veritas divina, / Deus homo captus est hora matutina…	Patris sapiencia, veritas diuina, Deus homo captus est hora matutinas… (f. 8r.)	Ou Pere eternel sans doubtance, / Ihesu Crist, nostre redempteur, / Appelle brave sapien-ce / Comme larron seduc-teur / De verite diuine docteur / Dieu et homme… (f. 8r.)
Nostre Sire Ihesus Crist, filz de Dieu le tout puissant, mectez vostre passion, vostre crois et vostre mort en[tre] voz jugement et mon ame… (f. 51r.)			Domine Ihesu Christe, fili dei viui, pone passionem, crucem et mortem tuam inter judicium tuum et animam meam… (f. 8v.)	Sire Ihesus, filx du vray Dieu viuant, /Metz, si te plaist, ta passion et croix, / Aussy ta mort, toy qui est tout scauant /Entre mon ame, que ne scuffre destroys, / Et ta sen-tence, car juge es ie le croix… (f. 9r.)
A prime fus mene devant Pilate et dez[6] juifz acusez fau-sement[7] … (f. 51r.)	A prime fut droit a Pylate / Ihesus mene et bien guerroye, / Mais il n'y a qui son plait debate, / Par faulx tesmoings fut accuse… (f. 1v.)	Hora prima ductus est / Iesus ad Pilatum, / Falsis testimoniis / multum accusatum…	Hora prima ductus est Ihesus ad Pylatum, falsis testimonis multum accusatum… (f. 9r.)	A prime Ihesus a Pylate /Mene fust et monlt accuse / De faulx tesmoings qui a grant haste /Ont con-tre ycelluy depose…. (f. 9v.)
A midy fut en la croix estandu, et de grant clous sa doulce charneure ont per-ciez, et deux larrons on aveques luy pendus… (51 v.)	A droit midi fut dreece / La croix pour Iesus estendre, / De coux de fer poignans perece / fut sa chair digne, blanche et tendre, / entre larrons de male vie / Conuint le sainct Innocent pendre … (f. 3v.)	Hora sexta Iesus est / cruci conclavatus / Et est cum latronibus / pendens deputatus…	Hora sexta Ihesus est cruci conclauatus, atque cum latronibus pendens deputatus… (f. 10v.)	A sixte Ihesus en la croix / Fu atache par les bourreaux, /A gros cloux fermement le crois / Auecques deux larrons desloyaulx… (f. 10v.)
Ihesus a nonne la saincte ame rendit et a hault cri l'a a Dieu commendee… (f. 51v.)	A nonne, par mortel destresse, / Ihesus en souspirant cria, […] / Dieu le pere humblement pria… (ff. 4r.-v.)	Hora nona Dominus / Iesus exspiravit, / Heli clamans animam / patri commendavit…	Hora nona Dominus Ihesus expyrauit, hely clamans animam patri commendauit… (f. 11v.)	A none Ihesus expyra / Et mourut en croix pour humanite. / Mais le saint espryt linspyra / Qui crya hely en durte / Au pere lame en seurte / Commanda… (f. 11v.)

[1] Segundo indicação do próprio manuscrito, este pertenceu a Carlos VIII e a Luís XII: cf. Leroquais, *Les Livres d'heure manuscrits de las Bibliothèque nationale*, Paris, 1927, p.293. A versão do ms. Paris, BnF, fr. 24436 acha-se muito próxima deste texto, com a diferença que, aí, os versos iniciais são precedidos do *incipit* da versão original latina: «Patris sapientia veritas divina».

[2] Sigo a edição de Clemens Blume e Guido M. Dreves, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, t.30, pp.32-33, a qual não inclui, contudo, duas estrofes de prólogo que, noutras versões, entre as quais a do ms Paris, BnF, fr. 1882, introduzem momentos de um diálogo com Cristo na rememoração da sua Paixão.

[3] A maiúscula oferece dificuldades de interpretação: proponho esta leitura, ainda que com reservas,, pois parece-me ser a mais provável tendo em conta o contexto e as outras versões.

[4] Ms. *loone*.

[5] A ordem das duas estrofes iniciais acha-se invertida em relação à versão dos mss. fr. 5661 e 1869.

[6] Ms. *lez*.

[7] Ms. *faurement*.

PALMEIRIM DE INGLATERRA: HERÓI MODELAR OU MODELADO?

MARGARIDA SANTOS ALPALHÃO
Universidade Nova de Lisboa

Palmeirim de Inglaterra é um cavaleiro. Importa, pois, perceber de que cavaleiro se trata, e como se destaca. Eis porque me parece pertinente, ao encetar esta apresentação de Palmeirim de Inglaterra, o protagonista de Francisco de Morais (c.1500-1572), analisar como se lhe aplicam os qualificativos modelar e modelado. Dito de outro modo, como se revela o herói enquanto tal, na obra, e como o podemos comparar com outros heróis num eixo diacrónico.

Palmeirim é um cavaleiro assinalado, usando o próprio vocabulário do texto, e com um futuro determinado, visto que, logo à nascença, é raptado por um selvagem, juntamente com o irmão gémeo, enquanto o pai, Dom Duardos, é feito prisioneiro por Eutropa, maga da casta dos gigantes. Educados pelo selvagem e por sua mulher, duplos dos pais, ambos abandonam o espaço onde passam a infância (o espaço geográfico da gruta; o espaço do duplo enquanto personagens), para aceder ao espaço cavaleiresco, propriamente dito. E esta passagem iniciática faz-se também através da cerimónia em que são armados cavaleiros, na corte do imperador da Grécia, Palmeirim. Antes deste ritual, no entanto, havia ali sido apresentada uma profecia, através de uma carta enviada pela dama do lago das Três Fadas: segundo a carta, os Fados destinam grande ventura ao cavaleiro da Fortuna e a ventura maior à «coroa e real estado»[1] de Palmeirim da Grécia.

Ultrapassado o rito iniciático e deixado o espaço (e o tempo) da infância, o cavaleiro da Fortuna e o cavaleiro do Salvage, seu irmão, realizam um percurso de cavaleiros andantes, de aventura em aventura. Destas a maior será a libertação de Dom Duardos, e de todos os outros cavaleiros presos enquanto o procuravam. Este feito permite aos dois irmãos a aquisição de um estatuto individual, através das batalhas vitoriosas frente a vários adversários, nomeadamente gigantes, por um lado, e, a outro nível, a passagem à conquista de um estatuto social, ao recuperarem o nome e a linhagem e ao reconhecimento na corte.

É pois com Palmeirim de Inglaterra e Floriano do Deserto, seu irmão, netos do imperador da Grécia e filhos de Dom Duardos, elos (re)encontrados da linhagem familiar, que se inicia a segunda parte da obra. Mas a fama antes conquistada, bem como o valor antes demonstrado, ainda não lhes permite aceder ao grau último do percurso do herói, isto é, falta-lhes conquistar a terra e aceder ao amor. Possuindo uma identidade, a segunda parte da obra será, antes de mais, o espaço textual em que estes dois cavaleiros vão fazer o percurso para a terra e para o amor. E nesta segunda parte relatam-se várias aventuras, omitindo outras[2], num empenhado e contínuo (re)conquistar do estatuto de herói, refazendo

---

[1] Morais, Francisco de, *Cronica do famoso e muito esforçado cavalleiro Palmeirim Dinglaterra ...*, Évora, André de Burgos, 1567, Cap. 8, Fo. 9a-b. Texto citado segundo o original, com abreviaturas desenvolvidas, e assinaladas em itálico.

[2] O texto é pródigo em expressões que o assumem. Veja-se, a título exemplificativo: «andou por suas jornadas co*n*tra o reyno da grãbretanha (...) sem achar n*e*nhũa aue*n*tura q*ue* de co*n*tar seja»; ou «E porq*ue* a*n*tre

percursos, construindo sentidos. No entanto, nesta parte da obra, acompanha-se percursos bastante diversos por parte dos dois irmãos cavaleiros, ainda que ambos defendam as fracas donzelas, as que encontram em perigo ou as injustiçadas: enquanto o cavaleiro do Tigre percorre um caminho de constância, fidelidade e lealdade para com a donzela por quem se apaixonara[3], o cavaleiro do Salvage, depois cavaleiro das Donzelas, revela-se, desde logo, neste mesmo nome, pelo qual, durante algum tempo, foi conhecido.

Floriano do Deserto age como «homem sem amor e sem fe», na óptica de Miraguarda, ou «de pessoa livre e em quem o amor teria pouca parte[4]», segundo Florendos, o cavaleiro de Miraguarda. Floriano faz o seu caminho batalhando e «praticando em amores e cousas desta calidade[6]», parte do qual acompanhado de donzelas, que defende de outros cavaleiros, porque elas «vendo sua valentia cada hũa se perdia por ele i elle por todas, que assi era sua custume»[6]. Deixarei, no entanto, a análise do percurso de Floriano para uma outra ocasião.

Observe-se, portanto, Palmeirim de Inglaterra.

Quando vai à corte de Constantinopla, para justar com Floramão (cavaleiro que pretendia que Áltea fosse reconhecida como a mais formosa e que havia conquistado vários escudos aos cavaleiros vencidos por si), Palmeirim provoca apreciações: «Este encontro tam sinalado pos tamanho espanto em muitos, que fez perder memoria de todalas outras cousas passadas»[7]. Ou quando, ao chegar a Londres, desconhecendo o parentesco que os une, Palmeirim desafia o cavaleiro do Salvage para uma batalha:

> E porque auia grande espaço que se combatiam arredaramse a fora por cobrar forças e alento pera tornar a sua contenda. Cada hũ pos os olhos em si e vendo suas armas rotas e tam forte imigo diante nam sabiam que esperassem se nam aquelle dia ser o derradeiro dos que tinham de vida. [...] El rey e os que de fora estavam, deziam que ali se juntara o cume do esforço e valentia e que aquella batalha fazia escurecer todallas passadas assi de caualeiros como de temidos gigantes.[8]

Ou ainda ao libertar Dom Duardos e os outros cavaleiros, da torre de Dramusiando, lutando com este gigante:

> Dramusiando temendo que aquelle seria o destruydor de suas forças, e que alli se compriria o que Eutropa sempre lhe anunciara,: cuydou em si se lhe cometeria algum partido com que deixassem a batalha, [...]. Todos os que viam a batalha a auiam por tamanha cousa, que pasmauam de a ver. Porem como em ambos ja nam ouuesse sangue nem alento, e as forças nam se sosteuessem mais que na viueza do esprito de cada hum, foram juntamente tam desfalecidos dellas, que Dramusiando cahio no chão, e o caualleiro da fortuna se sentou junto

---

muitas que passou hũa merece fazerse della mençam, e he esta.», Morais, Francisco de, op. cit., cap. 31, fo 33a e cap. 133, fo. 182b, respectivamente.

[3] Veja-se «tam entregue era aa vontade de sua senhora que em nada ousava seguir a sua», idem, cap. 134, fo. 184a.

[4] Idem, cap. 127, fo. 171a.

[5] Idem, cap. 125, fo. 167d.

[6] Idem, cap. 122, fo. 162d.

[7] Idem, cap. 25, fo. 27d.

[8] Idem, cap. 36, fo. 40b-c.

delle, q*ue* nem pera lhe tirar o elmo se atreueo estar em pe. Logo decerom todos os prisioneiros, e Do*m* Duardos [...] [pediu] ao da fortuna pois a vitoria claramente era sua, nam quisesse mais vingança[9].

Ou, para terminar estes conjunto de exemplos, nas palavras que Argolante leva em embaixada de Inglaterra ao imperador Palmeirim:

Nam sey se vossa magestade algũa ora ouuio nomear o caualleiro da fortuna: posto q*ue* os seus feito sam taes que em todo o lugar o pubrica*m*: inda que de outra parte cuydo que be*m* conhecido sera nesta corte e casa.[10]

Já na segunda parte da obra de Morais, conhecido como cavaleiro do Tigre, Palmeirim volta a revelar-se um cavaleiro sem par, quando, aportando na ilha Perigosa, vence as provas que encontra[11]. Torna-se, deste modo, «venerado [...] pelo mu*n*do»[12]. A sua fama aumenta quando salva a duquesa, mulher de Belcar, do gigante Bracandor[13], tal como quando, na ilha Profunda, mata os gigantes e salva Colambar da ira do povo[14] ou, ainda, quando liberta a ilha Profunda dos gigantes que a tiranizavam[15].

Uma recompensa de tal percurso é obtida, de resto, na própria ilha Perigosa, cuja visita, guiada por Daliarte, lhe permite saber que as estátuas, que ali se encontram, perpetuam a memória dos seus feitos durante a primeira visita[16], tal como lhe permite aceder à casa do conhecimento de Urganda, responsável pela imortalidade obtida[17].

Simbolicamente, Palmeirim consolida o estatuto de cavaleiro exemplar quando refaz este percurso: um percurso de acesso ao conhecimento. Já ao nível da sua função social enquanto cavaleiro, a justiça inerente aos príncipes é outro aspecto que Palmeirim de Inglaterra não descura, nomeadamente quando a relembra a Pompides, seu meio-irmão, aquando do casamento deste com Armísia[18]. Reconquistada a sua identidade e adquirida a sua individualidade, Palmeirim está apto a confirmar um estatuto social único e este não se faz sem adquirir conhecimento. Depois disto, resta-lhe, por fim, assumir o seu lugar, então de pleno direito, junto de Polinarda, em Constantinopla.

Neste percurso, além da bravura revelada nas aventuras e nas batalhas em que participa, Palmeirim surge de entre os seus pares, pelas características demonstradas, como um herói singular e exemplar. Ao fazer e refazer o percurso individual e social do herói, Palmeirim de Inglaterra revela-se um cavaleiro de excepção. Herdando um dos *topoi* das narrativas medievais, pode considerar-se que, simbolicamente, Palmeirim mantém em contacto os

---

[9] Idem, cap 41, fo. 49b-c.

[10] Idem, cap.45, fo 53d.

[11] Palmeirim foi ali conduzido por um batel, vê uma fonte guardada por tigres e leões, que vence, enfrenta quatro cavaleiros, que também vence, e liberta os cavaleiros que ali encontra presos por Eutropa. Idem, caps. 56 a 59.

[12] Idem, cap. 117, fo.151b.

[13] Idem, cap. 78.

[14] Idem, cap. 118.

[15] Idem, caps. 117-118.

[16] Idem, cap.119.

[17] Idem, cap. 120.

[18] Idem, cap. 132 e 133.

dois mundos, o feérico e o seu, ou, nas palavras do texto, o «arteficial e fantastico»[19] e o natural. Mantendo o contacto entre estes dois mundos, assegura o equilíbrio necessário ao decurso linear do tempo. Ao conquistar o seu nome, o seu espaço e ao manter a ordem social e cósmica, Palmeirim revela-se e assume-se como herói e como modelo.

Numa perspectiva de análise diacrónica, podemos considerar que Palmeirim de Inglaterra surge como um cavaleiro que reúne os requisitos necessários aos melhores cavaleiros medievais no âmbito da ideologia cavaleiresca, e esta, tal como surge na literatura ocidental, é uma noção decorrente, em boa parte, da literatura arturiana.

É sabido, no entanto, que a ideia de que compete ao cavaleiro ser um defensor de damas e donzelas indefesas ou ofendidas, de injustiçados, de pobres e de senhores ameaçados, ou de reinos em perigo não é, na origem, um motivo literário.[20]

Esta «assistência aos desprotegidos»[21], atributo do rei, passou depois, por herança ou delegação, aos príncipes e aos grandes senhores nobres[22] e, posteriormente, naquilo que se refere à protecção armada, passou para os cavaleiros, mormente para os cavaleiros nobres que viviam na corte, ou de corte em corte, e para aqueles cuja ascendência exigia uma aprendizagem de molde a poderem assumir o governo de um reino, de um ducado, de um condado ou de outro território. Assistiu-se, em certa medida, em especial a partir do século X, à constituição de uma escola, ainda que sem existência formal enquanto tal, e uma especialização da função do cavaleiro. Em especial desse cavaleiro cristão que, acabadas as invasões normandas, húngaras e árabes se vira, enquanto vassalo ou servidor de reis e príncipes, para outros perigos ameaçadores da ordem social e, em última análise, da ordem divina: para as guerras pelas fronteiras internas da Europa ocidental e para as heresias, num primeiro tempo; para a conquista do Oriente, depois. Há, portanto, bases históricas, ou modelos históricos, que enformam a noção de cavaleiro e a ideologia cavaleiresca que a literatura veicula. A própria literatura pereniza os atributos morais e materiais necessários ao cavaleiro.

As obras comummente designadas como Espelhos de Príncipes encerram um conjunto de regras, conselhos e advertências que a realeza, e a nobreza, deve observar. E o *Livro da Ordem de Cavalaria* de Raimundo Lulo (1235-1315) é um exemplo formal da especialização e formalização da função de cavaleiro, apontando não apenas a ética cavaleiresca, a sua organização de imitação cósmica e o seu fundamento divino, mas também a prestação de provas, indispensáveis ao neófito, e os objectos materiais próprios do cavaleiro[23].

---

[19] Idem, cap. 58, fo. 69a.

[20] Com efeito, até ao século X, a «assistência aos desprotegidos» tornou-se uma das competências reais, conforme Jean Flori documenta através de declarações capitulares e conciliares francesas (Flori, Jean, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*. Genève: Droz, 1983. pág. 66-83). Esta «assistência aos desprotegidos» surge, ao longo do tempo e dos textos, como acto moralizador da função real, levado a bom termo pela Igreja, e resulta em apoio material, em apoio jurídico e em protecção armada. As cruzadas (1096-1291), por outro lado, inscreveram na História a criação de Ordens Militares e Religiosas: Hospitalários, em meados do século XI; Templários, em 1118, Teutónicos, em 1128; de Calatrava, Avis, Santiago e Alcântara, na Península Ibérica, respectivamente em 1164, 1166, 1175 e 1183 (Prestage, Edgar, *A Cavalaria Medieval*, Porto, Liv. Civilização Editora, s/d, pp. 19-28) cuja função de assistência foi considerável, mas cuja ala guerreira existiu tendo por base os cavaleiros.

[21] «assistance aux démunis», no original: Flori, Jean, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*. Genève: Droz, 1983. pág. 82.

[22] Flori, Jean, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*. Genève: Droz, 1983. pág. 135-157.

[23] Llull, Ramon, *Livro da Ordem de Cavalaria*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.

Alguns autores de livros de cavalarias inscrevem, no seu próprio texto, aspectos inerentes às regras a observar pelo cavaleiro, decorrentes da Ordem, enquanto instituição moral, social e funcional.

Pode verificar-se este facto no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567) de Jorge Ferreira de Vasconcelos, cujo primeiro capítulo, sob o título «Como teve princípio a Ordem de Cavalaria», resume o mínimo essencial da função de cavaleiro, para depois elencar um conjunto de heróis, muitos «do mundo na antiga idade»[24].

Neste âmbito devem também considerar-se dois capítulos da obra de Francisco de Morais, nos quais, conversando com Armísia e Pompides, a propósito da traição do vassalo a seu senhor, Palmeirim diz:

> Assi como os principes são dado por deos pera castigo e emenda dos outros homens, assi o castigo que merecem de seus erros lhe nam pode ser dado senam por deos, que contra seu el rey nenhũa pessoa humana con rezam ou sem ella pode cometer o que Asdrape fez contra o principe Doriel seu senhor[...]. Ao despedir o cavalleiro do tigre lhe trouxe a memoria quam gram jugo era o da dignidade real e com camanhos peso e com quantos encarregos se auia de soster, pedindolhe pois sua fortuna o posera em tam alto estado, vsasse della como de cousa que nunca faz assento nem alicece seguro, antes quando em mayor cume ou felicidade o tiuesse posto entam arreceasse mais: porque os seus bens se hão de possuyr com esta condiçam e cautela, pera que nem na bonança delles se receba prazer sobejo, nem na adversidade descontentamento grande. E pera que o estado sempre permaneça em seguridade, deveys trabalhar pello amor dos vassalos, mantendos em justiça ygoal e acompanhada de bom zelo, que se nam converta em crueza e faça o senhorio duro e incomportavel: moderado nos tributos, de sorte que antes pareça os vassalos sustentarse do favor de seu rey que nam el rey do suor de seus vassalos. Desta maneira sereis servido com amor, e ao contrairo viuereys em odio dos vossos, cousa que faz dano aa fama e passa a vida em receo. E se alguns que tiverem as condições dadas a seus respeitos vos desuiarem disso: trabalhay que antes por bom sejais tachado dos maos, que por mao viuays em odio dos bons. Eu creu senhor irmão que quem te qui em sua vida e custumes fez tam boa esperiencia de sua virtude, ao diante o confirmara: mas porque sey que as dinidades grandes sam corompedoras de condições singulares e a liberdade solta que consigo trazem desperta muitos vicios quis vos fazer esta lembrança, pera que co ella e co a terdes do tronco donde vindes pareça qu'em tudo o seguis e os vossos alcancem en vos pay e senhor.[25]

E, anteriormente, o texto mencionara outro propósito dos cavaleiros andantes. Reflectindo sobre a sua vida, diz um deles, num monólogo: «Pera que queres Floramam seguir as armas, pois ja nam pode galardoar teu trabalho quem te sempre meteo nelle.»[26]

Da leitura dos excertos facilmente se verifica que o cavaleiro nobre, digno desse nome, deve manifestar não só coragem e bravura, mas ainda uma conduta individual, social e moral exemplares. Associam-se objectivos pessoais e sociais, modelos individuais e colectivos. O próprio texto aponta o modelo a seguir pelas personagens. Podemos, pois, incluir *Palmeirim de Inglaterra* no conjunto de obras acima referidas, ou seja, no conjunto das obras cujo discurso inclui o modelo sócio-ético da cavalaria.

---

[24] Vasconcelos, Jorge F. de, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, Porto: Lello Editores, 1998, p. 9

[25] Morais, Francisco de, op. cit., cap. 132, fo. 181c-d e cap. 133, fo. 182a-b.

[26] Idem, cap. 73, fo. 85d.

Relembrem-se possíveis modelos literários medievais de Morais, de modo breve.

Apontarei apenas dois exemplos: *Cligès* (c. 1176) e *Amadís de Gaula* (1508). Percorridos os textos, são vários os paralelismos possíveis entre as três obras:

a) como acontece com Palmeirim de Inglaterra, os protagonistas de Chrétien de Troyes e de Rodríguez Montalvo também se movem entre Inglaterra e Constantinopla[27];

b) a corte inglesa surge como corte de renome e onde se conquista fama;

c) o nascimento de cada protagonista é marcado pelos Fados, ainda que de maneira diversa[28]; nos três casos,

d) a linhagem destes assume particular relevância, posto que conhecemos, antes dos feitos do herói, mesmo quando de modo breve, a vida de seus pais. E, para mencionar apenas mais um factor:

e) as três obras assumem um intertexto[29] variado, cuja assunção constitui, no caso da obra de Morais, um nível mais de significação que o do *topos* literário da construção de uma *auctoritas*. Até porque o próprio narrador afirma, quando Palmeirim chega a Londres, «que isto he o p*e*ra q*ue* preita*m* imaginações e historias antiguas, obrigar os homens a vsar vertude e a e*n*veja dellas os encitar a gra*n*des obras.»[30]

Detalhando sumariamente este aspecto: no caso de *Cligès*, o texto de Chrétien foi encontrado num livro «molt anciens», «de l'aumaire /Mon seignor saint Pere a Beauvez»[31]. Montalvo afirma no prólogo, depois de mencionar autores antigos, tais como Tito Livio e Godofredo de Bulhão, que corrige três livros de Amadís, «muy corruptos y viciosos» e traduz e emenda o quarto a partir de *Sergas de Esplandián*, levadas de Constantinopla para Espanha por um mercador húngaro[32]. Francisco de Morais assume, também extratextualmente, que vira em França umas «chronicas Francesas & Ingresas», de sucesso entre as damas, e que, entre «memorias, de naçoes estranhas»[33], encontrara a *Crónica de Palmeirim*, que, segundo afirma, traduz. Além destes aspectos, o próprio discurso das obras aponta, com frequência, o seu intertexto. A obra de Morais refere-o frequentemente, ao longo dos 172 capítulos: não raro o texto convoca heróis antigos (Ero e Leandro; Tisbe e Piramo;

---

[27] Sobre este aspecto, em *Cligès*, é proveitosa a leitura de Picchio, Luciana S., «Vitalité d'un topos littéraire: la cour de Constantinople», in *La méthode philologique.Écrits sur la littérature portugaise*, vol. II, Paris: F. C. Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982, pp. 7-44.

[28] Em Cligès, mais que uma relação textual directa entre os Fados e o seu nascimento, mostram-no os desígnios da sua vida. Este herói necessita também conquistar, simbolicamente, o direito ao seu tempo, posto que a herança da coroa lhe foi usurpada, tal como quase o foi a sua amada, por um representante do seu passado, duplo do pai, e quase seu duplo, o seu tio Alis.

[29] O termo é usado no sentido que lhe confere Laurent Jenny em «A estratégia da forma»: «texto absorvendo uma multiplicidade de textos, embora centrado num só sentido», in AAVV, *Intertextualidades. Poétique*, nº 27, Coimbra: Liv. Almedina, 1979, p. 23. Esta construção de enunciado é, de resto, muito usual, até por citação não referenciada ou por glosa, nos textos medievais. E esta é, certamente, uma outra herança medieval dos livros de cavalarias quinhentistas.

[30] Morais, Francisco de, op. cit., cap. 35, fo. 39b.

[31] Troyes, Chrétien de, «Cligès», ed. e trad. de Méla, Ch. E Collet, O., in *Romans*, Paris: Lib. Générale Française, 1994, col. Pochotèque, pág. 291, vv. 20-24.

[32] Montalvo, Garci Rodríguez, *Amadís de Gaula. I*, ed. de Blecua, Juan, Madrid: Catedra, 1987, p. 224.

[33] Encontramos esta referência no «Prologo de Francisco de Moraes, autor do livro, dirigido a ilustrissima e muito esclarecida princesa Dona Maria, iffante de portugal, filha del Rey dom Manuel...», Morais, Francisco, *Chronica do famoso e muyto esforçado caualeyro Palmeyrim de Inglaterra ...*, Lisboa: Antonio Aluarez, 1592, fo. 2.

Dido trespassada pela espada de Eneias; Medeia, Ariana, Fedra, Narciso, por exemplo, no castelo de Paudrícia[34]), convoca, também, as «cronicas ingresas»[35], ou «cronica dinglaterra»[36], o «liuro de Primaliam»[37] ou, ainda, as «Sergas Desplandiam»[38]. Os heróis antigos e «Las Sergas de Esplandián» são, de igual modo, assumidas em *Amadís* como intertexto[39]. Em *Cligès* encontramos referências aos heróis da Antiguidade e aos da própria matéria da Bretanha: Tristão e Isolda, recusados como modelo por Fénice, por exemplo[40].

Não me deterei, aqui, sobre o espaço físico em que se movem os diferentes cavaleiros, embora esse seja um aspecto interessante, naquilo que ao livro de Morais diz respeito, porquanto este autor insere na narrativa, a par dos locais típicos das narrativas medievais, (a floresta, o castelo e a ilha, por exemplo), locais que não encontramos em textos análogos[41].

Observem-se, agora, os protagonistas dos textos em análise.

Cligès, descrito, ao longo de 34 versos (2716- 2750), como possuidor de «sen et biauté, largece et force /sagesse et beauté...»[42] é considerado «le plus bel», «le plus gentil et le plus preu /que l'en puisse trouver nul leu»[43] depois de ter vencido o embaixador do duque da Saxónia, que vinha reclamar Fénice a seu pai, o imperador alemão. A vitória permite a Cligès obter «gran pris»[44]. Depois de vencer um adversário, o sobrinho do duque, que pretendia a sua cabeça, Cligès, que «n'ot mie mains cuer de Sanson /ne n'estoit plus d'un autre forz»[45], é textualmente mencionado como «chevaliers adroit»[46]. É nesta qualidade que vence os doze cavaleiros que haviam raptado Fénice, salvando-a. E é já armado cavaleiro que defronta o próprio duque de Saxónia. É, no entanto, a passagem de Cligès pela corte de Artur (onde batalha com armas de cores diferentes cada dia, assumindo sucessivos duplos de si próprio), que permite ao herói o acesso ao estatuto de cavaleiro sem par[47], modelar, portanto. E depois de um jogo de duplos e de filtros amorosos, que se seguem ao aparente casamento de Fénice e Alis, bem como à aparente morte da dama, enquanto imperatriz, é como cavaleiro singular que Cligès acede ao amor da sua donzela, ainda que, num primeiro momento, ferido na sua dimensão social, porque enclausurado numa torre e num jardim,

---

[34] Morais, Francisco de, op. cit., cap. 6, fo.7b-c.

[35] Idem, cap. 24, fo.26d. Trecho onde se refere «Yseo a Br*un*da» a propósito de Rosirão de la Brunda.

[36] Idem, cap. 129, fo.174b.

[37] Idem, cap. 39, fo.45a.

[38] Idem, cap. 49, fo.57d.

[39] Montalvo, Garci Rodríguez, *Amadís de Gaula. II*, ed. de Blecua, Juan, Madrid: Catedra, 1988, pp. 1303, 1588.

[40] Troyes, Chrétien de, «Cligès», ed. e trad. de Méla, Ch. E Collet, O., in *Romans*, Paris: Lib. Générale Française, 1994, col. Pochotèque, pág. 384, vv. 3096-3103.

[41] Um caso particular em *Palmeirim de Inglaterra* é o frequentemente falado castelo de Almourol (situado num ilhéu rochoso a meio do rio Tejo, na freguesia de Praia do Ribatejo, concelho de Vila Nova da Barquinha, distrito de Santarém), ainda hoje visitável, que terá sido erguido por volta dos sécs. III-IV e que, em 1171, foi reedificado por Gualdim Pais, mestre da Ordem dos Templários.

[42] Idem, pág. 373, v. 2741.

[43] Idem, pág. 379, vv. 2938-9.

[44] Idem, pág. 379, v. 2924.

[45] Idem, pág. 396, vv. 3508-3509.

[46] Idem, pág. 398, v. 3551.

[47] Idem, pág. 440, v. 4943: «Q'a vos n'est nus de nos parauz» / car vous n'avez votre pareil».

mas, simbolicamente, propriedade legítima, ao invés da do tio, Alis, conforme o próprio escravo de Cligès anuncia ao imperador[48].

É pois fazendo e refazendo o seu percurso, vencendo batalha após batalha, que Cligès conquista, individual e socialmente, o estatuto de herói e os epítetos de excepção que o texto veicula.

Quanto a Amadís de Gaula, este revela lealdade bastante e trava as batalhas necessárias para deixar de ser o Donzel do Mar e para recuperar a linhagem e o nome perdidos. No entanto, é quando identificado por este nome que Urganda diz a Gandales, pai adoptivo do herói:

> — Dígote de aquel que hallaste en la mar que será flor de los cavalleros de su tiempo; éste fará estremecer los fuertes; éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallescieron; éste fará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiessen ser começadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los sobervios ser de buen talante; éste avrá crueza de coracón contra aquellos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes.[49]

Relaciona-se esta profecia, desde logo, com Amadís, e acompanham-se depois os progressos do seu percurso: assiste-se à infância, relatada com relativa rapidez, mas durante a qual se vê crescer, em simultâneo com a pessoa, o valor e a beleza próprias de um herói[50]; assiste-se ao reconhecimento de Amadís pelos pais, os reis Perión e Elisena, através dos objectos que acompanhavam a criança lançada ao mar (uma espada, um anel e uma carta selada[51]) tal como ao seu reconhecimento na corte[52]; acompanham-se, em seguida, batalhas, aventuras, passagens por ilhas, libertando cavaleiros e reis, mudando de nome (primeiro para cavaleiro da Espada Verde, e depois para cavaleiro Grego) e verifica-se ainda o refazer de um percurso de revalorização social, até ao momento em que ele e a amada trocam anéis (mágicos, recebidos das mãos de Urganda, representante por excelência do mundo feérico, ou já fantástico, mesmo quando cristianizado, no Renascimento), e em que «quedó en la Ínsola Firme Amadís com su señora Oriana al mayor vicio y plazer que nunca cavallero estuvo»[53]. Não acabam neste momento, porém, as aventuras, deste herói, visto que este:

> começó acordarse de la vida passada, cuánto a su honra y prez fasta allí avía seguido las cosas de las armas, y cómo estando mucho tiempo en aquella vida se podría escurecer y menoscabar su fama, de manera que era puesto en grandes congonxas, no sabiendo qué fazer de sí.[54]

---

[48] Idem, pág. 488-489, vv. 6516-6548.

[49] Montalvo, Garci Rodríguez, *Amadís de Gaula. I*, ed. de Blecua, Juan, Madrid: Catedra, 1987, pp. 255-256.

[50] Idem: «havía el donzel tres años, y su gran hermosura por maravilla era mirada» p.258; «La Reina era tan agadada de cómo él servía, que lo no dexava quitar delante su presencia» p. 262 e «era de XII años, Y en su grandeza y miembros parescía bien de de quinze» p. 269, por exemplo.

[51] Idem, Cf. cap. X, pp. 324-8.

[52] Onde o rei Lisuarte o recebe como «el mejor cavallero del mundo». Idem, p. 388.

[53] Montalvo, Garci Rodríguez, *Amadís de Gaula. II*, ed. de Juan Blecua, Madrid: Catedra, 1988, p. 1640.

[54] Idem, p.1641.

Em suma, depois de passadas as fases habituais e necessárias à construção do estatuto de herói, Amadís assume-se como protagonista de pleno direito, acedendo ao amor e à terra, prémios simbólicos do cavaleiro nobre e exemplar. É igualmente simbólica, do ponto de vista do percurso do herói, de acordo com os exemplos medievais, a necessidade de manter «prez» e «fama» e, por isso, de abandonar o paradisíaco idílio amoroso pessoal, em benefício da manutenção da justiça no mundo, do apoio aos necessitados e da manutenção do curso natural do tempo que, também nesta obra, visa, simbolicamente, a manutenção do equilíbrio entre dois mundos.

Na leitura detalhada a que estas brevíssimas referências aludem, verifica-se que o longo percurso deste herói é equiparável ao de Cligès e que ambos poderiam ter, em parte, servido de modelo a Palmeirim.

Em resumo, depois deste percurso pela obra de Morais e após a análise comparativa diacrónica, pode afirmar-se que, seguindo um modelo histórico-literário predominantemente medieval, Palmeirim de Inglaterra se revela um cavaleiro modelado, mas que, ao invés, no espaço textual, Palmeirim se assume como herói, o que permite atribuir-lhe o epíteto de modelo.

Era meu intuito que este texto servisse para iniciar uma abordagem de Palmeirim de Inglaterra, na sua dupla vertente de personagem e de obra, enquanto exemplo ou enquanto seguidor; enquanto modelo ou enquanto imitação. Apontei alguns aspectos de ambas as situações: a obra revela-se singular, mas tributária de uma herança histórico-literária e de um género; o herói partilha a situação da obra a que dá nome: herda uma linhagem e um estatuto social real, mas conquista um nome próprio. Permanece, no entanto, formulada agora de outro modo, a interrogação inicial. E isto porque a resposta implica um processo de leitura(s), em curso, convoca uma análise equiparável ao trabalho que Penélope faz e desfaz, faz e refaz na sua tela, símbolo da longa e demorada espera por Ulisses.

O *LIVRE DU CUER D'AMOURS ESPRIS*, OS SEUS MODELOS E A CENSURA DA TEMÁTICA CORTÊS

MARIA HELENA MARQUES ANTUNES
Universidade de Lisboa

A literatura francesa dos séculos XIV e XV encontra-se ainda profundamente marcada pelos ideais cavaleirescos e corteses. O *Livre du Cuer d'Amours Espris*, escrito em 1457 por René d'Anjou, parece participar dessa tendência. O autor relata as circunstâncias que o levaram ao sonho e à autonomização do seu coração, que, tornado protagonista, inicia com Desir, seu guia, uma demanda que tem por objectivo a conquista de Doulce Mercy. O percurso de Cuer é marcado por aventuras e encontros cujo significado subverte a ideologia subjacente às tradições em que se inspira.

O sistema alegórico criado por René d'Anjou bem como as descrições dos brasões dos amantes leais presentes no portal do cemitério de amor, das tapeçarias que representam figuras pertencentes ao universo de Amours e do castelo de Plaisance, residência do deus, propõem uma revisitação da temática cortês em que predomina a censura.

No texto introdutório da sua edição do *Livre du Cuer d'Amours Espris*, Florence Bouchet afirma que o romance de René d'Anjou resulta «de la combinaison du roman arthurien et de l'allégorie courtoise»[1]. Ora, parece-me que é da interacção, do jogo intertextual entre essas duas tradições literárias que decorre a originalidade desta obra.

As duas experiências oníricas que Cuer vai viver ao longo das suas aventuras são inspiradas na tradição narrativa. Tal como os sonhos de Lancelot ou Gauvain, os do cavaleiro do romance de René também assumem uma função premonitória. O primeiro, de natureza claramente profética, coloca Cuer, transportado pelo seu cavalo Franc Vouloir, numa ponte em ruína, onde terá de afrontar um touro[2], prefigurando o episódio do Pas Perilleux. O segundo, de âmbito simbólico, tem lugar durante o cativeiro de Cuer no Castelo de Courroux, onde o herói, adormecido, imagina que uma rola branca acompanhada por três rouxinóis e vários outros pássaros destroem a torre na qual é mantido prisioneiro, simbolizando, assim, a sua libertação por Renom e os seus companheiros.

Em estreita relação com o primeiro sonho, a aventura do Pas Perilleux constitui a reminiscência de uma peripécia similar ocorrida a Lancelot, herói do *Chevalier de la Charrete*, no Pont de l'Espee. Todavia, entre os dois episódios surgem diferenças significativas relativamente ao estado da construção e ao desfecho da aventura, que orientam desde logo a leitura destes acontecimentos para direcções opostas. Se, no romance de

---

[1] Florence Bouchet, «Introduction» in René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'Amour Épris*, Florence Bouchet (ed.), Paris, Librairie Générale Française, 2003, p. 22. As indicações bibliográficas relativas ao texto, designado pela sigla *LCAE*, serão introduzidas entre parêntesis no corpo do texto e referir-se-ão à edição de Florence Bouchet.

[2] Este animal simboliza o cavaleiro Soulcy contra o qual Cuer terá de lutar. Aliás, excepto a animalidade, os traços que o autor salienta na descrição do touro são os que utilizará na caracterização de Soulcy, sugerindo, assim, um paralelismo entre o animal e o cavaleiro. A agressividade extrema do touro e a negatividade que emana da cor sombria da sua pele são transpostas nas armas de Soulcy — «ung chevalier tout armé d'unes armes noires» (*LCAE*: 142) — e na rudeza com que ataca Cuer — «Mais Soussy l'empraint si roidement» (*LCAE*: 144).

Chrétien de Troyes, a ponte, embora seja constituída por uma espada, apresenta sinais de solidez — «mes l'espee estoit forz et roide»[3] —, no *LCAE*, a fragilidade da construção é evidente — «ung moult haut pont de fust a travers de la riviere, foible, fraesle, d'ancienne faczon et estroit a merveilles» (*LCAE*: 142). Neste sentido, a escolha da madeira como material usado na construção presente no texto de René d'Anjou é significativa, porque permite acentuar a debilidade da ponte do Pas Perrilleux, em relação à do *Chevalier de la Charrete*. Ao substituir o metal da espada pela madeira, cujo grau de resistência à passagem do tempo é menor, o autor, implicitamente, evoca o progressivo desgaste dos valores que estes motivos simbolizam. Do mesmo modo, a expressão «ancienne faczon» não só sublinha o carácter antigo da construção, como se refere a um espaço temporal distinto daquele em que se situa Cuer. Assim, o estado decrépito evidenciado pela ponte do Pas Perilleux representa, como já sublinhou Sally Tartline Carden, a propósito do fracasso de Cuer nesta aventura, a desagregação de um universo regido por normas de conduta impostas pelos códigos cavaleiresco e cortês, não adequados à realidade do século XV[4].

A evocação da fonte de Fortune corresponde igualmente aos desígnios de distanciação crítica do autor relativamente aos seus modelos, uma vez que René, de novo, imita, desmistificando, o episódio da *fontaine Perilleuse* do *Chevalier au Lion*. Se neste romance de Chrétien, a fonte era construída com materiais preciosos como a esmeralda e o ouro, no *LCAE*, constatamos que estes são preteridos pelo mármore e pelo latão, ou seja «l'or du pauvre», como refere Jean Scheidegger[5], que também notou as alterações de natureza depreciativa que René introduziu. Para além destas mudanças, há que salientar que o pinheiro foi trocado por um choupo. Ora, é esta modificação que melhor evidencia o sarcasmo do autor. A associação *tramble/tramblans* permite-lhe estabelecer um jogo de palavras baseado na homofonia destes dois termos para salientar o terror dos dois supostos heróis. Do mesmo modo, a repetição da oclusiva velar surda [k] na expressão «a quoquedans» (p. 128), ao lembrar o ruído produzido pelo bater dos dentes, quando se passa por um momento de medo intenso, traduz o pânico dos dois companheiros. Assim, a insistência do autor em reproduzir foneticamente, através das aliterações em [tr], [bl] e [k], o pavor sentido por Cuer e Desir, permite ridicularizar a imagem por eles transmitida, afastando-a dos cavaleiros valorosos e destemidos do mundo arturiano. Se a substituição do pinheiro pelo *tramble* tem desígnios claramente irónicos, penso que esta também terá sido motivada pelo simbolismo associado a esta árvore. De facto, o pinheiro representa, em virtude da persistência da sua ramagem, a eternidade; logo, René d'Anjou, ao trocá-lo, sugere que os valores do universo cortês não são perenes.

Os poemas alegóricos constituem uma outra tradição literária que René, ao mesmo tempo que a elege como modelo, se empenha em subverter. Ao *Roman de la Rose*, René vai buscar a estrutura do sonho enquadrante, no interior do qual se desenrola a demanda de Cuer. Todavia, mais uma vez, verificamos que o autor altera o seu modelo. Enquanto o sonho do amante era a única actividade onírica do romance de Guillaume de Lorris e de

---

[3] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, Mario Roques (ed.), Paris, Honoré Champion, 1990, v. 3024.

[4] Sally Tartline Carden, «'Forment pensifz ou lit me mis': le songe dans le *Livre du Cuer d'Amours espris*», *Les Lettres Romanes*, XLIX-1-2, 1995, pp. 21-36, p. 29.

[5] Jean Scheidegger, «Couleurs, amour et fantaisie dans le *Livre du Cuer d'Amours Espris* de René d'Anjou», *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUER MA, 1988, pp. 387-399, p. 389.

Jean de Meun, observamos a inserção no texto de René de outros dois que, em virtude do seu valor premonitório, estabelecem uma ponte com as narrativas arturianas. Uma outra diferença a salientar prende-se com o estado do narrador no momento em que se inicia o sonho. Se, no *LCAE*, ele se encontrava numa fase transitória de semi-inconsciência — «Car moictié lors par fantasie,/Moictié dormant en resverie» (p. 90) —, no *Roman de la Rose*, estava em sono profundo. Este estado de semi-vigília remete para uma prática dos cavaleiros, que lhes permitia descansar ao mesmo tempo que cavalgavam. O facto de entrarem numa fase próxima do repouso profundo, sem nunca perderem o contacto com a realidade, favorecia o devaneio. Como assinala Michel Zink, os poetas cedo perceberam as potencialidades que este estado intermédio proporcionava à criação literária, citando como exemplo Guillaume de Poitiers, que primeiro evoca este procedimento num dos seus poemas[6]. Michel Stanesco descreve esta disposição particular do cavaleiro como «un ravissement dans un ailleurs qui ignore les déterminations précises» e considera que o resultado «de cette expérience décisive s'exprime, bien sûr, sous la forme de la création littéraire»[7]. É precisamente o que se encontra no *LCAE*, cujo sonho enquadrante adopta a forma do sonho alegórico do *Roman de la Rose*, mas também do devaneio, propiciado pelo estado de vigília e reivindicado pelos trovadores como subjacente à actividade literária.

À imagem dos poemas alegóricos, René d'Anjou povoa o universo do seu romance de personificações que representam a concretização de conceitos ligados à experiência amorosa. No entanto, se constatamos que este sistema se enriqueceu com a introdução de novas personagens, como Melencolie[8], observamos também que as figuras já existentes evidenciam características algo perturbadoras. Assim, o sistema alegórico deste romance ilustra a degradação progressiva da tradição cortês.

As personificações que animam o *LCAE* organizam-se em torno de dois grandes pólos, o dos adjuvantes e o dos oponentes, que representam, segundo a tradição da psicomaquia, o conflito interno do sujeito amoroso que experimenta sentimentos e emoções contraditórios, de que são exemplo Tristesse e Esperance, mas também a fragmentação da dama, desdobrando-se em elementos favoráveis ou desfavoráveis a Cuer, como Bel Accueil e Honte. No entanto, a leitura reiterada do texto leva-nos a constatar a artificialidade das fronteiras que separam estes dois grupos, da qual resulta a ambiguidade de algumas figuras. Se, na sua maioria, as descrições das alegorias correspondem aos conceitos que representam[9],

---

[6] De facto, Guilhaume IX, o primeiro trovador conhecido, compôs um poema intitulado *Farai un vers de dreyt nien*, em que declara que escreveu «en durmen/Sobre Chevau», versos que ilustram a consciencialização por parte do poeta de que o estado intermédio entre o sono e a vigília permitia aceder a uma dimensão espacial dominada pelo devaneio e propícia à actividade literária (cf. Michel Zink, «La tristesse du cœur dans le *Livre du Cuer d'Amours espris* de René d'Anjou», *Le récit amoureux*, Didier Coste et Michel Zéraffa (éds.), Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, pp. 22-38, p. 26).

[7] Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval: Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant,* Leiden, E. J. Brill, 1988, p. 169

[8] Johan Huizinga, no seu ensaio dedicado ao fim da idade média, salienta que naquela época «pesava na alma do povo uma tenebrosa melancolia. Quer se leia uma crónica, um poema, um sermão ou até um documento legal, a mesma impressão de tristeza nos é transmitida por todos eles» (cf. Johan Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, tradução por Augusto Abelaira, Braga, Ulisseia, 1996, p. 31). Ora, a inserção da figura de Melencolie no quadro alegórico do romance de René d'Anjou traduz a presença obsessiva deste sentimento que domina os poetas dos séculos XIV e XV e que se reflecte nas suas produções literárias.

[9] Se considerarmos os dois grupos de personificações, constatamos que o autor recorre aos dois *topoï* clássicos na descrição de realidades abstractas, o da fealdade e o da beleza. Relativamente aos oponentes, a

casos há em que essa adequação é mais problemática. Três dos valores fundamentais desta tradição — esperança, compaixão e cortesia — são simbolizados por damas «ung pou ancienne[s]» (*LCAE*: 100), o que é singular, visto não ser este um traço distintivo destas personagens. A caracterização física dos protagonistas inscreve-se num vasto programa de trabalho, orientado no sentido de sugerir a erosão do universo cortês.

Paralelamente, o comportamento das diversas personificações, sejam elas adjuvantes ou oponentes, também causa, no leitor, uma sensação de mal-estar. Assim, a referência, por Dangier, à idade já avançada de Pitié está em estreita relação com a sua intervenção junto de Doulce Mercy, remetendo para a velha alcoviteira do *Roman de la Rose*[10]. Aliás, a designação de Pitié por «orde vielle maquerelle» (*LCAE*: 462), ao mesmo tempo que corrobora esta aproximação, contribui para o desprestígio da sua imagem, pois o campo de referências do substantivo «maquerelle»[11] é profundamente pejorativo. Embora Desir, pelo seu estatuto de guia de Cuer, lhe devesse ser favorável, a evolução desta personagem revela uma certa ambiguidade, que se evidencia na atribuição de armas defensivas que mais parecem dificultar a sua defesa e progressão do que protegê-lo[12], mas também na escolha,

hediondez é um traço recorrente na sua evocação. Todavia, há que salientar entre os diversos retratos, o de Jalouzie, em que René desenvolve esse *topos*, utilizando todo o arsenal das características que referem a monstruosidade, como o hirsutismo, a disformidade, a vileza ou o desleixo. Pelo contrário, a sumptuosidade das vestes da *mesgnie* de Amours contrasta com a aparência descuidada e miserável de Jalouzie e dos seus acólitos. Se a preciosidade dos trajes é um dos tópicos de representação da beleza a que recorre René d'Anjou, verificámos também a presença do *topos* do inefável, nomeadamente, no retrato de Doulce Mercy, em que o autor se considera incapaz de descrever os encantos da jovem: «De la vous diviser m'en fault passer, car mon engin ne le sauroit faire ne ma bouche dire, et aussi, qui bien vouldroit comprendre la tresgrande beauté et doulceur d'elle, on en feroit ung livre plus gros que cestuy cy n'est» (*LCAE*: 472).

[10] Os conselhos que Pitié dá a Cuer e Desir permitem-nos estabelecer uma relação de proximidade entre esta personagem e a de Ami no *Roman de la Rose*. À semelhança de Ami, Pitié incentiva Cuer a recorrer ao engano para concretizar os seus objectivos. Na sua edição do *Roman de la Rose*, Armand Strubel comenta em nota a lição de Ami dizendo: «Contre l'hypocrisie et la ruse il n'est pas de moyen plus efficace que la feinte, mais à utiliser les mêmes méthodes, la différence avec les ennemis n'est plus évidente, sinon dans la finalité (...)», nº1, p. 409. Ora, esta análise corresponde perfeitamente ao caso de Pitié que encoraja Cuer a:

«Riens donner et assez promectre
Ne peut gueres apouvrir son maistre!
Mais gardez vous sur toute rien
De faillir a homme de bien;
Puis que une foiz l'avez promis,
A le tenir estes soubzmis.
Mais Dangier, Reffus, tel merdaille,
Decepvez les, ne vous en chaille» (*LCAE*: 382).

Como se pode verificar, a hipocrisia e a astúcia fazem parte do discurso de Pitié. A sensação de ausência de limites definidos entre adjuvantes e oponentes à demanda, provocada pelo recurso a estratagemas similares, intensifica-se progressivamente, atingindo o seu auge nas tapeçarias do castelo de Plaisance.

[11] Embora o substantivo «maquereau» no século XV ainda não possuísse conotações tão depreciativas quanto as que adquiriu no francês moderno, uma vez que evoluiu para um termo de calão remetendo para o mundo da prostituição, o seu significado é claramente negativo. Aliás, a definição que o dicionário de francês médio propõe para este termo é reveladora da ambivalência do campo lexical que este vocábulo recobre: «Entremetteur, porteur de billet doux; homme qui débauche les femmes et les filles», in Algirdas Julien Greimas et Teresa Mary Keane, *Dictionnaire du moyen français*, Paris, Larousse, 2001, p. 400.

[12] «Et lors qu'il se trouvoit en l'eaue pour noyer et qu'il ne pouoit pour ses pesans armeures des bras aidier» (*LCAE*: 130).

após o primeiro encontro com Esperance, de um caminho que, pela sua localização «vers la main senestre» (*LCAE*: 110), se torna suspeita. De todas as personificações, Amours é provavelmente a figura que chama mais a nossa atenção. Sob uma evocação tradicional desta alegoria, em que se salienta a magnificência das suas vestes, esconde-se uma progressiva destruição dos valores que representa. Deste ponto de vista, o recurso do narrador à forma verbal «s'esbatoit» (*LCAE*: 426) para caracterizar a actividade de Amours é sintomática, porque aponta para a futilidade da figura[13]. A ironia do autor relativamente à tradição cortês é visível também através da recorrência do verbo «caqueter», que sugere o vazio dos discursos, tanto dos auxiliares do deus como dos seus oponentes. Assim, as fronteiras que separam este dois grupos tendem a esbater-se, como salientam as faltas de reconhecimento de Esperance por Bel Accueil, pensando que se tratava de Jalouzie, e de Desir por Cuer, aquando da sua libertação do castelo de Courroux. Todavia, a ambivalência não é apanágio apenas do grupo dos adjuvantes, já que entre os oponentes também há personificações que se ilustram pela peculiaridade dos seus comportamentos. Tristesse, embora represente uma força que se opõe à *mesgnie* d'Amours, mantém com Courroux uma relação semelhante à dos amantes. A aparente contradição das atitudes de Melencolie que experimenta uma emoção contrária à sua natureza, a felicidade, adequa-se, no entanto, à sua índole, pois decorre do facto de ter enganado Cuer e Desir. É nesta suposta incongruência, bem como nas descrições humorísticas de Tristesse, que «assez estoit acoustumee de dueil faire» (*LCAE*: 172), e de Paresse, que, porque «ne c'estoit encore levee de dormir d'asprés le disner» (*LCAE*: 160), deixara a porta do castelo sem vigilância, que reside a prova de que «[l]e mécanisme allégorique consiste à opérer une série de correspondances entre des mots abstraits et des marques personnificatrices qui accordent à l'idée un statut d'être»[14]. Assim humanizadas, as alegorias de René d'Anjou opõem-se, como sublinhou Susanne Rinne, à estilização redutora das personificações vindas da tradição do *Roman de la Rose*[15].

Se a ambivalência das personificações contribui para a criação de uma atmosfera inquietante, o espaço geográfico em que Cuer se movimenta é também ele gerador de

---

[13] Esta característica da personagem de Amours encontra-se ainda reforçada pela sua inconsciência, uma vez que atira as suas setas ao acaso, sem manifestar preocupação com os amantes que atingiu: «Si entrerent en la maistre salle, la ou Amours estoit desja venu, lequel estoit moult richement vestu d'abitz royaulx, et s'esbatoit tenant ung arc turquoys en sa main et tiroit sayectes et moult fleiches par les fenestres de la salle a la vollee hors, et pas ne lui chaloit sur qui elles cheussent» (*LCAE*: 426).

Esperance, quando na sua primeira intervenção revela a Cuer as provações pelas quais terá de passar para conquistar a sua dama, também salienta a natureza arbitrária do deus, que:

> «(...) seult ainsi partir
> Ses biens et ses maulx repartir,
> Soit a desserte ou sans desserte,
> Ne lui chault qui ait gain ou perte» (*LCAE*: 104).

Como se pode depreender pelas palavras de Esperance e do narrador, é visível a ausência de entusiasmo de Amours relativamente às suas funções junto dos amantes, que assume de forma mecânica. Ora, esta atitude evidencia o progressivo desgaste da tradição cortês cujos valores estão desprovidos de significado e cuja perpetuação parece ditada mais pelo hábito do que pela sobrevivência da ideologia que lhe é subjacente.

[14] Claude-Gilbert Dubois, «Romans de la rose: allégorie, mythologie? parabole, symbole?», *L'Allégorie. Corps écrit*, 18, juin, 1986, pp. 71-78, p. 75.

[15] Susanne Rinne, «René d'Anjou and his *Livre du Cuer d'Amours Espris*: The Roles of Author, Narrator and Protagonist», *Fifteenth Century Studies*, 12, 1987, pp. 145-163, p. 148.

angústia. As designações topográficas do romance são elaboradas a partir da justaposição de um termo concreto a um abstracto, numa associação que permite a concretização de noções que se situam fora da esfera do sensível[16]. Sendo assim, os lugares pelos quais Cuer passa correspondem à materialização, por um lado, das provações que ele tem de ultrapassar e que emanam da dama, como por exemplo a Forest de Longue Actente, ou o Pré de Dure Responce, e, por outro, dos seus próprios estados de alma, que, como podemos verificar através das passagens pelo castelo Deveé de Liesce e pelo Chemin de Joyeux Penser, se manifestam em sentimentos contraditórios. Como verificou Daniel Poirion[17], o espaço geográfico enriquece-se de um significado alegórico, que reflecte o percurso interior do herói, dominado pela melancolia e pelo fracasso.

Obedecendo ao mesmo esquema que as referências toponímicas, a evocação das armas de Cuer associa os elementos constitutivos da armadura a uma realidade abstracta, correspondendo aos pré-requisitos necessários para a conquista da dama[18]. Ao salientar, logo no início do romance, a ineficácia destas armas defensivas, o autor reconhece que os valores que demonstravam a excelência dos amantes corteses, como ilustram o «heaume timbré tout de fleurs d'amoureuses pensees» (*LCAE*: 94) ou «ung escu qui estoit d'esperance pure» (*LCAE*: 96), já não são suficientes para assegurar o sucesso da aventura amorosa.

O romance de René d'Anjou caracteriza-se também pelo valor humorístico de certas passagens que contribuem para o enfraquecimento do sistema alegórico. A salada de «doulce response» (*LCAE*: 260) que, segundo Amictié, uma das jovens que vive na ilha onde Cuer, Largesse, Desir, Fiance e Actante desembarcam durante uma noite, para recuperarem das fadigas da viagem, é um remédio excelente para quem sofre do mal de amor, remete para o conforto que se espera de Doulce Mercy. Aliás, a presença do adjectivo «doulce» nas duas designações reforça a proximidade entre elas, sendo que a «doulce response» integra o conjunto de atributos inerentes ao conceito de Doulce Mercy. A referência ao «maquereau» e às condições particulares de pesca deste peixe são claramente satíricas. As conotações depreciativas que lhe são associadas, realçadas pelo facto de ter de ser pescado de noite e aliciado com iscas designadas por «dons» (*LCAE*: 262), acentuam a sua natureza ambivalente, bem como a da corte do deus Amours onde essa iguaria é servida. Neste contexto, a importância atribuída a Largesse, escolhida por Desir porque «savoit bien et estoit certain que encores leur seroit mestier a leur conqueste la personne de Largesse»

---

[16] Paul Zumthor considera ser o termo reificação a designação mais adequada ao procedimento evocado, uma vez que a abstracção é representada por um objecto concreto (cf. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000, p. 157).

[17] Concordamos, pois, com Daniel Poirion quando afirma que: «Outre le style, les thèmes romanesques donnent à ce texte une richesse que n'avait pas la tradition didactique de la *psychomachia*: chevauchées, forêts, fontaine magique, passages périlleux, sauvetages, châteaux-pièges, prisons, ermitages, navigation, autant de motifs qui renouvellent le vieux fonds épique de l'allégorie morale. Cependant ces éléments narratifs, combinés pour constituer une aventure, une quête, restent subordonnés aux éléments psychologiques dont ils sont les supports et les rapports. Autrement dit le drame lui-même, le destin du héros et de ses protagonistes, l'aventure, ne sont que la mise en ordre, une relation logique des notions figurées par les personnages et les lieux. Sur l'espace allégorique le temps dessine un enchaînement. Il faut lire cette *Queste du Graal* comme un *Roman de la Rose*», in Daniel Poirion, «L'allégorie dans le *Livre du Cuer d'Amours espris*, de René d'Anjou», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, IX-2, 1979, pp. 51-64, p. 55.

[18] Para Susanne Rinne, os conceitos abstractos introduzidos na descrição das armas de Cuer também correspondem aos pré-requisitos essenciais dos amantes corteses (cf. Susanne Rinne, *op.cit.*, p. 153).

(*LCAE*: 212), corrobora a ideia de que a oferta de bens materiais é a condição *sine qua non* para a concretização da demanda, o que já implicitamente sugerira o episódio do «maquereau». O sarcasmo do autor também se manifesta em relação a Cuer, quando Oiseuse explica ao herói que Amours se alimenta de corações de papagaios (*LCAE*: 426). Quererá com isto sugerir René que, tal como os papagaios, que repetem sem fim o que lhes é ensinado, também Cuer reproduz uma aventura que muitos já viveram, denunciando desta forma o seu carácter comum[19]. Assim, os sinais de que o amor cortês é um ideal a ultrapassar vão-se multiplicando ao longo do texto. Neste sentido, a evocação do hospital de amor e do cemitério contribui para o reforço da sensação de angústia que emana do universo do deus Amours. De facto, as maravilhas — brasões, túmulos e tapeçarias — que Cuer descobre no cemitério e no castelo e que não consegue decifrar, salientam a precariedade da situação dos amantes, mas também a invencibilidade do amor.

Embora o episódio dos brasões tenha sido por vezes menosprezado pela crítica[20], parece, pelo contrário, evidente que se integra plenamente no programa ideológico desenvolvido por René d'Anjou. Como salientaram os medievalistas Catherine Jones e Douglas Kelly, a série dos brasões aponta para a diversidade das relações amorosas[21]. Todavia, não concordo totalmente com Douglas Kelly, quando estabelece uma correlação entre a posição dos escudos no portal do cemitério e a nobreza dos sentimentos vividos pelos seus proprietários[22]. Assim, como defende o crítico, porque a relação amorosa que Néron manteve com a sua amante, não é tão digna quanto a de Marc Antoine com a sua esposa, o seu brasão situa-se num nível inferior. Se observarmos a descrição da posição dos escudos, verificamos que, de facto, o de Néron está colocado debaixo do brasão de César Auguste, mas no mesmo alinhamento que o de Marc Antoine, o que vai de encontro à observação do analista. A hierarquia, se é que realmente existe, para além de não ser só sugerida pela disposição dos escudos, mas também pelas suas dimensões e ornamentações, parece-me decorrer da celebridade das histórias invocadas[23]. No entanto, penso que a

---

[19] É de salientar que Desir e Esperance também evocaram o carácter repetitivo da aventura vivida por Cuer, traduzindo um sentimento de enfado e de exasperação perante a estagnação deste universo, que o conduz ao desaparecimento, porque os seus valores já não correspondem às realidades do século XV.

[20] Em 1925, Pierre Champion considerou as descrições heráldicas como um episódio curioso (cf. Pierre Champion, *Le roi René écrivain*, Monaco, Société de Conférences, 1925, p. 22 *apud* Catherine M. Jones, «Blazon and Allegory in the *Livre du Cuer d'Amours espris*», *Conjunctures Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Keith Busby and Norris J. Lacy (eds.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 193-204, p.194). No entanto, é de salientar que esta opinião prevaleceu, porquanto, num estudo relativamente recente, podemos ler que o episódio dos brasões é o mais curioso e monótono do texto de René d'Anjou (cf. Noël Coulet, Alice Planche e Françoise Robin, *Le roi René: le prince, le mécène, l'écrivain, le mythe*, Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p. 203).

[21] Cf. Douglas Kelly (*Medieval Imagination: Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*, Madison and London, University of Wisconsin Press, 1978, p.187) e Catherine M. Jones (Catherine M. Jones, *op.cit.*, p. 199).

[22] Douglas Kelly, *op.cit.*, p. 188.

[23] Deste ponto de vista, as posições dos brasões de Jules César e de David, rei de Israel, são significativas. Embora ambas as relações sejam de natureza adúltera, a colocação destes escudos não traduz a menor nobreza dos sentimentos dos seus proprietários. De facto, relativamente ao brasão de César Auguste cujo relacionamento com Livie se insere no quadro matrimonial, o de Jules César situa-se no mesmo alinhamento e o de David num nível superior: «A la bande opposite des blazons dessus-diz, aussi hault, voir, ou plus, estoit l'escu du tressaint roy David (...)» (*LCAE*: 300, 302). Sendo assim, torna-se evidente que, se as disposições dos brasões revelam uma hierarquia, esta procede do maior relevo que certas histórias de amor foram adquirindo ao longo do tempo e não da qualidade, para usar um termo de Douglas Kelly (cf. Douglas Kelly, *op.cit.*, p.188), dos sentimentos dos amantes.

intenção subjacente à evocação dos brasões é a de sugerir a importância da vivência do sentimento amoroso e não a sua avaliação[24]. Aliás, este facto é corroborado pelas numerosas expressões de lugar que, longe de facilitarem a visualização do dispositivo heráldico[25], o tornam mais confuso, inviabilizando qualquer tentativa de estabelecimento de uma hierarquia entre os diferentes escudos. As descrições heráldicas permitem ao autor sublinhar por um lado, que as relações sentimentais podem assumir várias formas, e, por outro, que os critérios que presidem à atribuição do estatuto de amante leal já não são os do código cortês. O epitáfio do escudo de Lancelot merece, deste ponto de vista, uma atenção particular, porquanto, ao afirmar que os seus sentimentos por Guenièvre diminuíram a sua coragem — «Mais le fort dart d'Amours a ma force muee / De vaillance a desir, de prouesse a pencee» (*LCAE*: 322) —, contradiz o *topos* tradicional da ideologia cortês, segundo o qual o amor reforça a valentia do cavaleiro.

As tapeçarias do castelo de Plaisance contribuem também para o reforço do movimento crítico que se observa ao longo do texto de René. Se considerarmos as personagens nelas presentes, verificamos que, para além de pertencerem à corte de Amours, têm em comum a particularidade de representar conceitos cujos traços fundamentais são a efemeridade e a futilidade. Neste contexto, a evocação dos artifícios utilizados por figuras que integram o quadro de referências cortês torna-se ainda mais ambígua. Por um lado, o facto de personificações como Plaisant Maintien, Gente Contenance, Beaulté, Jeunessë, recorrerem a estratagemas para capturarem os amantes, é subversivo, porque poderá significar que elas próprias são um logro, o que a sua natureza efémera corrobora. Assim, o amor cortês constitui também uma ilusão, uma vez que assenta sobre valores enganadores. Temos, pois, de concordar com Susanne Rinne, quando afirma que as obras de arte expostas na sala de Amours e no quarto de Vénus criticam os ideais corteses em que há um predomínio da beleza, da juventude e do prazer em detrimento da razão[26]. Deste ponto de vista, há, na sala do castelo de Plaisance, duas tapeçarias que são particularmente significativas. Na primeira, podemos observar que Folie consegue controlar com um gesto da mão os movimentos da cabeça de Entendement, dirigindo-a na sua direcção, o que sugere sobre este o exercício de um forte ascendente. Aliás, é de sublinhar, na legenda descritiva, a existência de um campo lexical do engano que, ao mesmo tempo que traduz uma tentativa de dominação por parte de Folie, denuncia a total aniquilação da capacidade racional de Entendement, e, através

[24] Do mesmo modo, a análise da descrição dos escudos de Achille e de Hercule permite verificar que a superioridade do primeiro brasão, sugerida pela sua colocação — «mais pource que ledit escu estoit plus haut de beaucoup que nesung des autres» (*LCAE*: 310) —, é imediatamente neutralizada pela maior riqueza decorativa do segundo – «Joignant de l'escu d'Archiles estoit ung autre escu du tiers plus plantureux» (*LCAE*: 310, 312) —, o que corrobora, a meu ver, o facto de que René não procura salientar a superioridade de um determinado tipo de relação amorosa, mas sim a experimentação do amor, independentemente da forma que adopta.

[25] Catherine M. Jones reconhece à circunstanciada descrição dos escudos uma função paratextual, uma vez que a reprodução dos brasões nas miniaturas corresponde aos modelos narrativos (cf. Catherine M. Jones, *op.cit*, p. 195). Susan Wharton também considera que a pormenorização do aparato descritivo da série dos brasões poderia facilitar o trabalho do iluminador (cf. Susan Wharton, «Introduction» in René d'Anjou, *Le Livre du cuer d'amours espris*, Susan Wharton (ed.), Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 18). Todavia, o rigor conferido pelas numerosas expressões de lugar que ditavam a disposição dos escudos no portal do cemitério não terá sido evidente para os artistas, uma vez que, como assinalou Catherine M. Jones (cf. nº7, p. 195), existem, relativamente à colocação dos brasões, discrepâncias no manuscrito de Paris entre as iluminuras e o texto.

[26] Susanne Rinne, *op.cit.*, p. 159.

dele, dos amantes[27]. A segunda tapeçaria, que faz referência ao ostracismo ao qual Raison é condenada pelo deus Amours e pelos seus adjuvantes, integra também o programa ideológico do autor, que censura a escolha de valores superficiais como tutelares de um ideal que está assim votado ao desaparecimento. Se os engenhos forjados pelos auxiliares do deus salientam o carácter ilusório do amor cortês, por outro lado, são motivo de angústia, na medida em que evidenciam atitudes hostis aos amantes. Aliás, essa ambivalência é também visível no cinismo com que estes são referidos, pois são várias vezes designados pelas expressões «cuer volant peu estable» (*LCAE*: 456) e «cuer vollages» (*LCAE*: 454, 456), o que aponta nitidamente para a sua inconstância[28]. Na representação iconográfica, a instabilidade é simbolizada por corações alados. Ora, este motivo é reproduzido nas iluminuras do manuscrito de Paris, relativas às tapeçarias 4 e 6 e nas armas de Cuer[29], estabelecendo uma relação entre os «cuer vollant peu estable», que os aliados de Amours prendem nas suas armadilhas, e o próprio herói. Sendo assim, a demanda do cavaleiro só podia estar condenada ao fracasso, uma vez que Cuer, pela sua inconstância e falta de persistência, já não correspondia ao arquétipo do amante cortês.

Se as obras de arte que Cuer observa na ilha onde a mansão do deus é edificada correspondem ao programa ideológico desenvolvido ao longo do romance, já que acentuam o carácter ambivalente do amor[30], a descrição do edifício é também reveladora dos desígnios

---

[27] Neste sentido, há que salientar que a expressão «le visaige tourne d'Entendement arriere» (*LCAE*: 442) é particularmente significativa. Para além de evocar a falsidade da personagem de Folie, como aliás demonstra o léxico a que recorre — «flate» (*LCAE*: 442), «subourne» (442), «beau parler» (442) —, também revela o poder de manipulação que exerce sobre Entendement. Queria ainda assinalar que Folie e Entendement, ao representarem conceitos antagónicos, ligados, um ao domínio emocional, o outro, ao racional, ilustram a luta interna à qual é confrontado o sujeito amante, progressivamente vencido pelo estado de desvario causado pelo sentimento amoroso.

[28] Queria sublinhar que Cuïderie e Abus, na legenda descritiva da tapeçaria em que aparecem representados, estabelecem uma analogia entre os amantes e as «grues», espécie de ave, o que, como as expressões «cuer vollages» e «cuer vollant peu estable», também traduz o cinismo dos auxiliares do deus. O termo «grue» tem uma forte conotação pejorativa, pois tanto pode referir-se à leviandade, como à ingenuidade. Sendo assim, Cuïderie et Abus censuram a instabilidade emocional dos amantes, mas também a sua credulidade.

[29] É de salientar na miniatura do fólio 12 do manuscrito de Viena, que ilustra uma cena que acontece ao anoitecer, o facto de que o miniaturista recorreu ao dourado para representar Cuer e as asas que constituem com o coração o seu emblema, deixando os outros elementos da imagem na penumbra. Parece-me interessante a opção do artista em acentuar na iluminura apenas a componente do emblema do herói que simboliza a inconstância, apontando, assim, a inadequação de Cuer para o objectivo que prossegue.

[30] Para além das duas séries de tapeçarias que Cuer observa na sala de Amours e na câmara de Vénus, dos brasões presentes no portal do cemitério e dos túmulos dos poetas, o herói pode ainda admirar objectos que simbolizam a sujeição ao amor de vários amantes vencidos por este sentimento. As relíquias da capela do hospital de amor e de que fazem parte, entre outros, o vaso em que está contida a água do braço de mar onde Léandre morreu afogado, por querer ver Hero, e o cálice em que Sigismonde bebeu o veneno que lhe permitira reencontrar-se com o seu amado, são um testemunho da força do amor que pode inclusive conduzir à morte. Após as visitas ao cemitério e ao hospital, Cuer e os seus companheiros chegam ao castelo onde são introduzidos numa sala em que se encontram reunidos vários objectos que pertenceram a personagens célebres da antiguidade clássica e bíblica, mas também da literatura. Assim, através das referências às «cisailles» (*LCAE*: 410), com as quais se cortou o cabelo de Samson, ou então à «corbeille» (*LCAE*: 409), na qual Virgile ficou suspenso, evoca-se as humilhações sofridas por figuras, ilustres pela sua valentia e inteligência invulgares. As experiências vividas por Samson e Virgile afirmam de forma mais proeminente do que as de Léandre e Sigismonde a plenipotência do amor, na medida em que, ao contrário destes dois amantes, cuja morte trágica contribui para o seu enaltecimento, o herói bíblico e o poeta, não obstante o seu reconhecido valor físico e intelectual, estão expostos ao ridículo.

do autor. Sendo assim, a evocação da divisa do castelo de Plaisance é duplamente significativa. Por um lado, a adopção do lema «A cuers vollages» (*LCAE*: 396), que remete mais uma vez para a inconstância, é pertubadora na medida em que se elege como divisa de um espaço consagrado ao amor cortês, uma expressão que subverte um dos seus princípios fundamentais, a fidelidade. Por outro lado, a perplexidade causada pela escolha deste lema é ainda intensificada pelo facto de os amantes terem de colocá-lo «desoubz la senestre esselle» (*LCAE*: 396), o que representa mais um exemplo do humor sarcástico de René d'Anjou que assume aqui a forma da paródia. A curiosidade desta regra que impõe aos amantes esconder «sous la senestre essselle», como se de algo vergonhoso se tratasse, o lema que os vincula à *mesgnie* de Amours constitui um contraponto irónico ao uso de divisas como sinal de pertença a uma ordem, mas também ao universo cortês. A colocação do lema sob uma parte do corpo «[l']esselle» que não beneficia de um grande valor sugestivo neutraliza de imediato o simbolismo associado ao facto de se situar do lado esquerdo, do lado do coração. À medida que se descreve o castelo, verificamos que quando um elemento positivo no imaginário medieval é convocado para caracterizar a construção, é invariavelmente associado a outro, cuja conotação depreciativa reforça a sensação de angústia que emana da residência de Amours. Assim, o sentimento apaziguador conferido pela forma geométrica «lozenge» é imediatamente contrabalançado pela proximidade fonética entre este vocábulo e o termo *lozengiers*, que reenvia para os inimigos dos amantes. Do mesmo modo, a pureza associada aos diamantes é contrariada pelo sofrimento que as suas arestas provocam nos visitantes que escalam o caminho que conduz ao castelo. Porém, a descrição do edifício chama ainda a atenção do leitor pela dissonância que observamos entre o comparando, a «pierre de bombarde» (*LCAE*: 396), e o comparado, as pérolas do portão. De facto, a introdução de um elemento que pertence ao domínio da guerra — logo, a um quadro de referências oposto ao do amor cortês, onde o requinte e a suavidade predominam — traduz a atitude desmitificadora que o autor sempre evidenciou ao longo do romance.

A obra de René d'Anjou caracteriza-se por uma atitude subversiva relativamente aos modelos literários em que se inspira e à ideologia que lhes é subjacente. A reescrita irónica que o autor propõe de certos episódios celebrizados pelas narrativas arturianas contribui para a progressiva erosão dos valores corteses. Assim, as aventuras que nos romances de cavalaria permitiam afirmar a excelência do herói sublinham, no *Livre du Cuer d'Amours Espris*, a inadequação de Cuer para a prossecução de um ideal que não corresponde ao mundo em que evolui. O sistema alegórico e as descrições inscrevem-se nitidamente no programa de distanciação crítica do autor em relação ao quadro cortês, em que predomina uma visão do amor que exclui a diversidade. Ora, René d'Anjou parece recusar uma concepção demasiado redutora do sentimento amoroso. A série dos brasões surge então como um movimento oposto, como se pode depreender pela variedade das relações que aí são evocadas.

O LÉXICO DOS ROMANCES CAROLÍNGEOS DA TRADIÇÃO ORAL MODERNA PORTUGUESA EDITADOS ENTRE 1828 E 1960: UMA AMOSTRA

NATÁLIA ALBINO PIRES
Escola Superior de Educação de Coimbra

1 – Considerações Preliminares

No seguimento do trabalho de investigação que estou a desenvolver no âmbito do estudo do léxico do romanceiro português da tradição oral moderna, mais especificamente das versões editadas entre 1828 e 1960, tem vindo a ser notório que, por um lado, existe um léxico comum a todo o género romancístico e que, por outro, determinados grupos de romances, determinadas áreas geográficas e determinados editores apresentam lemas/ lexemas específicos.

O estudo, que a seguir se apresenta, tem como base a análise estatística comparativa de um *corpus* constituído por 174 textos, o número total de versões dos Romances Carolíngeos editadas entre 1828 e 1960 e catalogadas por Ferré (2000)[1]. No entanto, apresentar, em poucas páginas, o léxico total dos Romances Carolíngeos revela-se uma tarefa impossível de concretizar dada a vastidão dos dados manejados: 4.261 palavras únicas e 28.950 ocorrências.

Assim, cingimo-nos apenas a alguns dos dados mais relevantes do *corpus* dos romances carolíngeos e que, indubitavelmente, o caracterizam face a outros sub-*corpora* do romanceiro.

Escolhendo como amostra dos dados do sub-*corpus* romancístico aqui em análise, os Romances Carolíngeos, três romances[2]: "Conde Preso" (BRTOM XIII/IGR 0118); "Morte de D. Beltrão" (BRTOM XV/IGR 0150) e "D. Gaifeiros" (BRTOM XVI/IGR 0151), num total de 44 textos, analisaremos, para os três romances, as principais classes gramaticais Nome, Adjectivo e Verbo e a sua distribuição: por romance, por área geográfica e por editor.

Conscientes de que todos os textos do *corpus* aqui em análise foram, em maior ou menor grau, retocados pelos seus editores, para a distribuição de lexemas por editor, optamos pela comparação dos dados entre dois grupos de editores: Garrett — Outros Editores (Braga, Leite, Lopo, Luís Chaves, Martins, Sepúlveda, Tavares e Thomás). É de salientar, contudo, que a nossa opção pretende apenas exemplificar uma linha de investigação possível para a análise dos dados linguísticos dos textos de um editor que retoca bastante as suas versões frente a outros mais respeitadores da tradição.

---

[1] Ferré, Pere, *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, Vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 192-409.

[2] Os romances serão referenciados com o número romano atribuído em Ferré, Pere e Carinhas, Cristina, *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/ Universidad Complutense de Madrid, 2000 e com o número atribuído em Catalán, Diego, *El Romancero Panhispánico — Catálogo General Descriptivo*, vol. II e III, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/Universidad Complutense de Madrid, 1982 e 1983, respectivamente. A partir de agora a primeira referência será indicada com a sigla BRTOM e a segunda com IGR, ambas seguidas do respectivo número identificativo do romance.

Ainda que sem qualquer pretensão de me alargar, uma vez que o objectivo primordial deste estudo é a apresentação de dados e não das metodologias de trabalho que permitiram a obtenção dos mesmos, há algumas notas metodológicas e terminológicas que importa ressalvar antes de proceder à sua apresentação.

Em termos metodológicos, antes do processamento informático dos textos que compõem o *corpus*, procedeu-se à filtragem de todas as indicações numéricas de verso, à substituição de todas as abreviaturas pelas palavras plenas, à eliminação de todos os parêntesis curvos e de todos os parêntesis rectos que indicassem texto introduzido pelo reeditor, sendo, nesses casos, as palavras contabilizadas como frequências/ocorrências. Mantiveram-se, todavia, todos os parêntesis rectos que indicam a irregularidade métrica de um verso por forma a não invalidar o resultado dos totais de ocorrências e frequências em fim de verso.

Antes do processamento informático dos dados, atribuíram-se campos-código a todas as informações identificativas dos romances, nomeadamente aos códigos do IGR[3] pelos quais os romances são identificados; aos nomes dos editores e à data da primeira edição da versão; aos números atribuídos a cada romance em BRTOM[4]; à localização geográfica de cada versão, especificada por Concelho e Distrito ou, em caso disso, com a indicação de geografia atribuída ou de falta de informação.

Para os dados aqui apresentados não foram tidas em conta as variantes dos textos, embora estejam contabilizadas no estudo mais alargado que continuo a desenvolver.

No que se refere a questões de terminologia linguística, usaremos maioritariamente termos da Gramática Tradicional, recorrendo, sempre que necessário e com vista ao rigor, a termos de outras correntes de análise gramatical. Não é, no entanto, aqui o momento para a defesa de toda a terminologia adoptada.

Uma última nota antes da apresentação dos dados vai para o *tagger* utilizado para a etiquetagem dos textos. Após análise e testagem dos pouquíssimos etiquetadores morfológicos de português (in)disponíveis que, para o caso do romanceiro, revelaram margens de acerto baixíssimas, optou-se pelo *Ulisses*, especificamente desenvolvido por uma empresa portuguesa para a etiquetagem do *corpus* romancístico.

2 – Dados Estatísticos

2.1 – Da Introdução aos quadros de dados

Os dados estatísticos, sintetizados nos quadros que seguidamente apresentamos dividem-se em dois grupos distintos: dados gerais (Quadro I e II) do *corpus* constituído pelos romances carolíngeos e dados específicos (Quadro III a XIII) do *corpus* de amostra constituído por três romances ("Conde Preso", "Morte de D. Beltrão" e "D. Gaifeiros").

2.2 – Da apresentação e análise dos dados

2.2.1 – Dados Gerais (*Corpus* dos Romances Carolíngeos)

Os quadros I e II pretendem ser apenas exemplificativos dos dados do *corpus* constituído pelos Romances Carolíngeos editados entre 1828 e 1960. Dão conta do total de

[3] Cf. Nota 2, Catalán, Diego.

[4] Cf. Nota 2, Ferré, Pere e Carinhas, Cristina.

ocorrências de cada palavra no *corpus*, cujo total de palavras é de 28.950, independentemente da sua classe gramatical.

Entre os dados apresentados no Quadro I e os apresentados no Quadro II há um número significativo de palavras cujo índice de ocorrência varia entre ≤ 199 e ≥ 2.

O Quadro II dá, apenas, conta de uma ínfima parte das palavras com índice de ocorrência = 1, uma vez que o seu total é de 1.864, ou seja, 6,44% do léxico dos Romances Carolíngeos.

QUADRO I

Palavras com maior índice de ocorrência no corpus
(Romances Carolíngeos editados entre 1828 e 1960).
≥ 199

palavra	total	%	palavra	total	%
a	2511	8,67	dar	304	1,05
que	2162	7,47	há-de	299	1,03
de	1465	5,06	vai	296	1,02
não	1199	4,14	os	294	1,02
o	1176	4,06	Deus	293	1,01
se	987	3,41	nem	291	1,01
me	707	2,44	dom	286	0,99
para	557	1,92	seu	286	0,99
e	549	1,90	uma	281	0,97
por	513	1,77	conde	273	0,94
eu	510	1,76	menina	269	0,93
meu	457	1,58	mais	253	0,87
com	443	1,53	quem	248	0,86
do	442	1,53	lhe	244	0,84
um	435	1,50	três	227	0,78
te	406	1,40	à	226	0,78
ó	384	1,33	ele	222	0,77
ao	346	1,20	queimar	216	0,75
minha	332	1,15	as	211	0,73
no	325	1,12	foi	206	0,71
é	325	1,12	já	204	0,70
lá	320	1,11	aqui	199	0,69
da	313	1,08	TOTAL	14113	48,75

QUADRO II

Exemplo de palavras com menor índice de ocorrência no corpus
(Romances Carolíngeos editados entre 1828 e 1960).
= 1

palavra	total	palavra	total	palavra	total	palavra	total
momento	1	plantada	1	assomou-se	1	ceiar	1
rouquinha	1	há-de-se	1	igualada	1	mandai-a	1
acompanhai-me	1	quedar	1	vejam	1	reparava	1
vigário	1	dá-se-lhe	1	lonjura	1	pudessem	1
praticar	1	dormiste	1	começa-se	1	capela	1
acção	1	confiança	1	ponham-se	1	olhinhos	1
preparado	1	perdeu	1	tremia	1	atopou-o	1
alvores	1	geada	1	soluços	1	deixasse-lo	1
considerar	1	fossem	1	corriam	1	achasse	1
dormiríeis	1	marão	1	viro-me	1	abancar	1
deixasse	1	entregasse	1	aula	1	de-la-mar	1
tola	1	refego	1	apenas	1	aventou	1
deitava	1	alevantada	1	companhia	1	**TOTAL**	52

Em relação aos totais das palavras <a>, <que>, <o> e <se>, há que ter em conta que, no Quadro I, dizem respeito ao cômputo de todas as categorias gramaticais a que podem pertencer na língua portuguesa e não ao total de ocorrências por categoria. Depois de etiquetadas estas palavras, os totais sofrem algumas alterações, mantendo-se, no entanto, entre as palavras com maior índice de ocorrência.

No Quadro I, é de salientar que nenhuma das 20 palavras com maior índice de ocorrência pertence às classes gramaticais aqui em análise (Nome, Adjectivo e Verbo). Quanto à forma verbal <queimar> e aos nomes <conde> e <menina>, tendo em conta que o número de versões do romance "Conde Claros em Hábito de Frade" (BRTOM XVII/IGR 0159) é significativamente maior do que o número de versões dos outros romances carolíngeos, havia toda a probabilidade, tal como se verifica nos dados do Quadro I, de se encontrarem alguns dos lexemas pertencentes ao léxico particular desse romance entre os cinquenta lexemas com maior índice de ocorrência no *corpus*.

Da análise dos dados do Quadro I, verificamos, então, que os lemas verbais com maior índice de ocorrência no *corpus* são <ser>, <dar>, <haver de> e <ir>, verificamos que os lemas nominais com maior índice de ocorrência são <Deus> e <Dom> e que não existe qualquer lema ou lexema adjectival entre as formas com total de ocorrência ≥ a 199.

No que se refere ao Quadro II, que lembro ser apenas exemplificativo dos dados do *corpus*, constata-se que entre as palavras com menor índice de ocorrência se encontram determinadas formas populares como <alevantada>, <lonjura>, <ceiar>, <atopou>, <abancar> e <aventou>, algumas delas caídas em desuso ou consideradas regionalismos, como é o caso de <atopar> ou <aventar>.

2.2.2 – Dados Específicos (*Corpus* de amostra)

QUADRO III

Distribuição de totais das categorias gramaticais Nome, Adjectivo e Verbo por Romance no *corpus* de amostra.

Lemas por BRTOM

Romance BRTOM	Total de Palavras	Nome	%	Adjectivo	%	Verbo	%	% Total das 3 Classes
XIII	2.491	370	14,85	58	2,33	390	15,66	32,84
XV	4.091	776	18,97	129	3,15	653	15,96	38,08
XVI	3.249	395	12,16	59	1,82	357	10,99	24,96
TOTAL	9.831	1.541	15,67	246	2,50	1.400	14,24	32,42

Da análise do Quadro III (Distribuição de Lemas por BRTOM) verifica-se que o número de lemas nominais, adjectivais e verbais presentes quer no romance "Conde Preso" (BRTOM XIII) quer no romance "D. Gaifeiros" (BRTOM XVI) é bastante próximo, destacando-se o romance "Morte de D. Beltrão" (BRTOM XV) que apresenta o dobro de lemas adjectivais e praticamente o dobro de lemas nominais e verbais.

Quando comparado o Quadro III com o Quadro VII (Distribuição de Lexemas por BRTOM), verificamos que Nomes, Adjectivos e Verbos constituem apenas 51% do vocabulário dos romances, pelo que, obviamente, os restantes 49% são constituídos por todas as restantes classes de palavras da língua portuguesa. Relevante, ainda, dos dados deste quadro (Quadro VII) é o facto de se verificar que os romances "Conde Preso" (BRTOM

XIII) e "D. Gaifeiros" (BRTOM XVI) apresentam mais formas verbais do que nominais ao passo que o romance "Morte de D. Beltrão" (BRTOM XV) apresenta mais formas nominais do que verbais.

Da análise comparativa dos dois quadros (Quadro III e VII), constatamos que as formas mais flexionadas são as nominais e as verbais, ao passo que a flexão das formas adjectivais é pouco significativa. Salientam-se, também, no romance "D. Gaifeiros", os dados referentes à classe verbo uma vez que o número de lexemas é mais do dobro do número de lemas. Estes dados relativos à flexão permitem-nos afirmar que, pelo menos para este *corpus* de amostra, o género literário romance dá preferência às nominalizações e às verbalizações em detrimento das adjectivalizações, ou seja, temos uma clara opção por modalizações da acção em vez de modalizações estativas.

Nos Quadros IV a VI, que dão conta dos lemas com maior índice de ocorrência no *corpus* de amostra, surgem destacados os lemas que são comuns aos três romances.

QUADRO IV

Lemas nominais com maior índice de ocorrência no *corpus* de amostra.

XIII		XV		XVI		Corpus	
Lema	**nº de ocor.**	**Lema**	**nº de ocor.**	**Lema**	**nº de ocor.**	**Lema**	**nº de ocor.**
conde	12	luar	23	senhor	10	Deus	35
Deus	12	sol	23	mar	8	cavalo	33
criado	10	areal	20	mouro	8	arma	27
rei	10	cavaleiro	20	arma	7	el-rei	26
caminho	9	gavião	20	carta	7	cavaleiro	25
cavalo	9	corpo	19	**cavalo**	7	corpo	25
conselho	9	arma	18	mão	7	homem	24
donzela	9	asa	18	mulher	7	sol	24
homem	9	pai	18	palácio	7	luar	23
amor	8	sorte	18	rua	7	areal	20
cabeça	8	**cavalo**	17	tabuleiro	7	gavião	20
cabelo	8	**Deus**	17	ano	6	mouro	20
el-rei	8	el-rei	17	corpo	6	senhor	20
ladrão	8	velho	17	**Deus**	6	cabeça	19
letrado	8	falsidade	15	direita	6	pai	19
passageiro	8	jantar	15	dom	6	sorte	19
Santiago	8	alto	14	lugar	6	velho	19
recado	7	chaga	14	par	6	asa	18
mal	6	homem	14	primo	6	vez	17
igreja	5	passar	14	entrada	5	lugar	16
mercado	5	senhor	13	terra	5	alto	15

Ainda que no caso do *corpus* de amostra com poucos dados, os Quadros IV a VI revelam-nos que existem lemas comuns a todos os romances (aqueles que surgem destacados em cada um dos quadros) e lemas particulares de cada um dos romances, por exemplo, <desonrar> em BRTOM XIII; <ensanguentar> em BRTOM XV ou <resgatar> em BRTOM XVI. Analisada a distribuição de lemas por versão dentro de cada um dos romances, embora esses dados não sejam aqui apresentados por gerarem quadros analíticos demasiado grandes, é-nos revelado que existem, também, lemas específicos de cada versão.

QUADRO V

Lemas adjectivais com maior índice de ocorrência no *corpus* de amostra

XIII		XV		XVI		Corpus	
Lema	nº de ocor.	Lema	nº de ocor.	Lema	nº de ocor.	Lema	nº de ocor.
bom	11	mortal	23	real	9	bom	29
sagrado	8	**branco**	19	**bom**	5	mortal	23
discreto	6	pequeno	18	carnal	5	branco	21
malogrado	3	**bom**	13	só	5	pequeno	18
santo	3	menos	10	gentil	2	real	18
direito	2	mau	9	alto	1	mau	12
mau	2	tremedal	9	**branco**	1	menos	10
secreto	2	real	8	cansado	1	tremedal	9
verde	2	pequenino	4	cativo	1	sagrado	8
averdegado	1	triste	4	chã	1	discreto	6
branco	1	igual	2	cheio	1	só	6
constipado	1	brando	1	choroso	1	carnal	5
contrito	1	cansado	1	cortês	1	triste	5
desgraçado	1	cativo	1	covarde	1	pequenino	4
divino	1	estremedal	1	cru	1	malogrado	3

QUADRO VI

Lemas verbais com maior índice de ocorrência no *corpus* de amostra

XIII		XV		XVI		Corpus	
Lema	nº de ocor.	Lema	nº de ocor.	Lema	nº de ocor.	Lema	nº de ocor.
casar	12	**ter**	23	estar	9	ter	40
dizer	12	ver	23	**ir**	9	ir	39
ir	12	entrar	22	**ter**	9	ver	35
prender	12	morrer	21	encontrar	8	dar	32
ser	12	achar	20	jogar	8	estar	32
dar	11	estar	20	poder	8	morrer	31
degolar	11	voar	20	querer	8	querer	31
matar	11	passar	19	sentar	8	ser	29
perdoar	10	faltar	18	ser	8	entrar	25
queixar	10	**ir**	18	ver	8	passar	25
deixar	9	mandar	18	acompanhar	7	matar	24
morrer	9	quedar	17	buscar	7	falar	23
querer	9	buscar	15	falar	7	buscar	22
enterrar	8	contar	15	**dar**	6	mandar	22
fazer	8	**dar**	15	resgatar	6	vir	22
haver de	8	ensanguentar	15	começar	5	faltar	21
ter	8	guardar	14	dizer	5	guardar	21
zombar	8	querer	14	emprestar	5	voar	21
desgraçar	7	falar	13	guardar	5	achar	20
haverde	7	vir	13	ouvir	5	encontrar	20
viver	7	abrir	12	pentear	5	haver	20
bondar	6	cair	12	vir	5	dizer	18
desonrar	6	lavar	12	voltar	5	haver de	18
dormir	6	tornar	12	haver de	4	quedar	17
entrançar	6	chorar	11	haver de	4	contar	16
haver	6	deitar	11	passar	4	fazer	16

Apesar de os dados apresentados nos quadros acima (Quadro IV a VI) possuírem um carácter exemplificativo, da sua análise é possível inferir que determinados campos semânticos (quer se trate de lemas nominais, adjectivais ou verbais) apresentam maior probabilidade de ocorrência no Romanceiro do que outros. Assim, tendo em conta o nosso conhecimento, não será de estranhar que termos como <cavalo>, verbos como <ir>, <ter> e <dar> e topónimos como <Santiago>, cujos índices de ocorrência no *corpus* de amostra são já significativos, possuam índice de ocorrência elevado no Romanceiro.

Os Quadros VII a XII dão conta dos dados estatísticos de lexemas do *corpus* de amostra e da sua distribuição por BRTOM, por área geográfica e por editor.

QUADRO VII

Distribuição de totais das categorias gramaticais Nome, Adjectivo e Verbo por Romance no *corpus* de amostra.

Romance BRTOM	Total de Palavras	Nome	%	Adjectivo	%	Verbo	%	% Total das 3 Classes
XIII	**2.491**	533	21,40	77	3,09	711	28,54	53,03
XV	**4.091**	959	23,44	162	3,96	911	22,27	49,67
XVI	**3.249**	722	22,22	97	2,99	831	25,58	50,78
TOTAL	**9.831**	2.214	22,52	336	3,42	2.453	24,95	50,89

O Quadro VII foi analisado em comparação com o Quadro III.

No que se refere aos dados apresentados no Quadro VIII (Distribuição das categorias gramaticais Nome, Adjectivo e Verbo por área Geográfica no *corpus* de amostra), há que ter em consideração o facto de o número de textos do *corpus* de amostra não provir de forma equitativa de todas as regiões do país, havendo maior número de textos cuja proveniência é Trás-os-Montes, nomeadamente o distrito de Bragança. Por outro lado, é importante lembrar que existe um número significativo de romances da tradição oral moderna portuguesa que existem apenas na província de Trás-os-Montes, caso do romance "Morte de D. Beltrão" (BRTOM XV) que incluímos no *corpus* de amostra. Daí a discrepância no que se refere aos valores totais específicos apresentados para cada distrito.

QUADRO VIII

Distribuição das categorias gramaticais Nome, Adjectivo e Verbo por área Geográfica no *corpus* de amostra

Área Geográfica	Nome	%	Adjectivo	%	Verbo	%
Bragança	1.079	48,74	168	50,00	1.181	48,15
Castelo Branco	76	3,43	6	1,79	107	4,36
Vila Real	116	5,24	22	6,55	105	4,28
Loc. Atribuída	298	13,46	41	12,20	316	12,88
Sem informação	68	3,07	3	0,89	101	4,12
Versão Factícia	577	26,06	96	28,57	643	26,21
TOTAL	**2.214**		**336**		**2.453**	

Assim, muito embora os dados referentes à distribuição de Nome, Adjectivo e Verbo por área geográfica sejam mais relevantes no sub-*corpus* dos romances carolíngeos do que neste *corpus* de amostra, visto que o número de versões provenientes de outras regiões do país, de versões sem indicação de proveniência geográfica e de versões com localização

atribuída aumenta significativamente, há que ter em atenção que, também no *corpus* constituído pelos romances carolíngeos, os textos oriundos do distrito de Bragança superam em número os textos originários de outros distritos.

Os dados apresentados no Quadro IX têm de ser analisados à luz dos dados contidos nos Quadros X a XII.

QUADRO IX

Distribuição de totais das categorias gramaticais Nome, Adjectivo e Verbo por grupo de editor no *corpus* de amostra.

a) Nome

Editor	XIII		XV		XVI		TOTAL	%
	Nº	%	Nº	%	Nº	%		
Garrett	101	17,5	97	16,8	379	65,7	**577**	**26,1**
Outros	432	26,4	862	52,7	343	21,0	**1.637**	**73,9**
Total	**533**	**24,1**	**959**	**43,3**	**722**	**32,6**	**2.214**	**100,0**

b) Adjectivo

Editor	XIII		XV		XVI		TOTAL	%
	Nº	%	Nº	%	Nº	%		
Garrett	20	20,8	21	21,9	55	57,3	**96**	**28,6**
Outros	57	23,8	141	58,8	42	17,5	**240**	**71,4**
Total	**77**	**22,9**	**162**	**48,2**	**97**	**28,9**	**336**	**100,0**

c) Verbo

Editor	XIII		XV		XVI		TOTAL	%
	Nº	%	Nº	%	Nº	%		
Garrett	109	17,0	100	15,6	434	67,5	**643**	**26,2**
Outros	602	33,3	811	44,8	397	21,9	**1.810**	**73,8**
Total	**711**	**29,0**	**911**	**37,1**	**831**	**33,9**	**2.453**	**100,0**

QUADRO X

Distribuição de textos e de palavras por editor no *corpus* de amostra

Editor	Textos /autor		Total palavras / autor	
	Nº	%	Nº	%
Braga	1	2,3	380	3,9
Garrett	3	6,8	2.534	25,8
Leite	28	63,6	4.642	47,2
Lopo	1	2,3	171	1,7
Luís Chaves	1	2,3	259	2,6
Martins	4	9,1	663	6,7
Sepúlveda	1	2,3	227	2,3
Tavares	4	9,1	642	6,5
Thomás	1	2,3	313	3,2
TOTAL	**44**	100,0	**9.831**	100,0

QUADRO XI

Distribuição de Nome, Adjectivo e Verbo por Editor no *corpus* de amostra

Editor	Nome		Adjectivo		Verbo	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Braga	76	3,4	6	1,8	107	4,4
Garrett	577	26,1	96	28,6	643	26,2
Leite	1.060	47,9	153	45,5	1.142	46,6
Lopo	40	1,8	11	3,3	33	1,3
Luís Chaves	61	2,8	8	2,4	56	2,3
Martins	134	6,1	24	7,1	163	6,6
Sepúlveda	59	2,7	10	3,0	50	2,0
Tavares	139	6,3	25	7,4	158	6,4
Thomás	68	3,1	3	0,9	101	4,1
TOTAL	**2.214**	100,0	**336**	100,0	**2.453**	100,0

QUADRO XII

Total de palavras em cada versão do romance "D. Gaifeiros"

BRTOM	Editor	Ano da 1ª edição	Texto	Total de Palavras
XVI	Garrett II	1851	110	1696
XVI	Leite	1958	111	331
XVI	Leite	1958	112	109
XVI	Leite	1958	113	124
XVI	Leite	1958	114	282
XVI	Martins	1928	115	243
XVI	Martins	1938	116	73
XVI	Tavares	1903	117	187
XVI	Leite	1958	118	204

Da análise dos dados do Quadro IX que dá conta da distribuição dos totais de Nome, Adjectivo e Verbo por grupo de editor no *corpus* de amostra, no que se refere ao romance "D. Gaifeiros" (BRTOM XVI), constata-se que o editor Garrett apresenta mais nomes, mais adjectivos e mais verbos do que o grupo Outros composto por três editores (Leite, Martins e Tavares).

Quando comparado este quadro com o Quadro XII que nos mostra que só a versão garrettiana possui 1696 palavras, isto é, mais palavras do que as restantes versões que, no total das oito versões, possuem 1553 palavras, verificamos que a versão de Garrett do romance "D. Gaifeiros" se distingue não apenas porque uma só versão é bastante maior do que qualquer das outras oito versões, mas também porque uma única versão apresenta mais lexemas nominais, adjectivais e verbais do que o cômputo das restantes oito versões comparadas.

O Quadro XII mostra-nos, ainda, que, à excepção da versão de Martins editada em 1938, todas as restantes versões possuem uma variação pouco significativa ao nível do número total de palavras. Será possível que entre 1851, data de edição da versão de Garrett, e 1903, data de edição da versão de Tavares, se tenha dado um decréscimo tão acentuado no número de palavras?

Tendo, ainda, em consideração a análise comparativa estatística da presença de outras classes gramaticais de palavras nas diferentes versões do romance, nomeadamente os

advérbios, as preposições e as conjunções (dados que, pela sua extensão, não nos é possível sintetizar), no caso da versão garrettiana do romance, parece ser-nos possível afirmar que o seu léxico confirma o que já todos sabíamos: que se trata de uma versão factícia.

Em relação aos dados dos Quadros X e XI é de salientar que, tal como acontece para o *corpus* de romances carolíngeos, a Leite se deve o maior número de versões de cada romance pelo que os totais de lexemas nominais, adjectivais e verbais possuem percentagens mais elevadas para este editor.

O último quadro, Quadro XIII, que dá conta da distribuição de tempos verbais em cada um dos romances do *corpus* de amostra, revela-nos que nem todos os tempos verbais possuem igual importância para todos os romances e que nem todos os tempos verbais são utilizados com a mesma acuidade, confirmando-se, deste modo, parte das teorias de Sandmann[5], de Szertics[6], de Marínez-Gil[7], de Mirrer[8] e de Webber,[9] no que se refere aos tempos verbais característicos do género romancístico e no que se refere à sua íntima relação com a rima.

QUADRO XIII

Distribuição de tempos verbais por BRTOM no *corpus* de amostra

Tempo Verbal	XIII		XV		XVI		TOTAL	%
	Nº	%	Nº	%	Nº	%		
PRE IND	172	28,9	186	31,2	238	39,9	**596**	**6,1**
PERF IND	78	21,3	198	54,0	91	24,8	**367**	**3,7**
IMPF IND	42	24,7	74	43,5	54	31,8	**170**	**1,7**
MPER IND	16	47,1	9	26,5	9	26,5	**34**	**0,3**
FUT IND	12	46,2	3	11,5	11	42,3	**26**	**0,3**
PRE CONJ	61	43,9	33	23,7	45	32,4	**139**	**1,4**
IMPF CONJ	6	46,2	1	7,7	6	46,2	**13**	**0,1**
FUT CONJ	1	20,0	0	0,0	4	80,0	**5**	**0,1**
INF FLEX	4	8,3	34	70,8	10	20,8	**48**	**0,5**
IMP	23	25,0	43	46,7	26	28,3	**92**	**0,9**
COND	1	25,0	3	75,0	0	0,0	**4**	**0,0**
INF NFLEX	100	15,0	258	38,7	308	46,2	**666**	**6,8**
GER	2	5,3	27	71,1	9	23,7	**38**	**0,4**
PCP	42	84,0	2	4,0	6	12,0	**50**	**0,5**
PCP-A	151	73,7	40	19,5	14	6,8	**205**	**2,1**
TOTAL	**711**	29,0	**911**	37,1	**831**	33,9	**2453**	**25,0**

[5] Sandmann, Manfred, "La 'mezcla de los tiempos narrativos' en el Romancero Viejo", in *Romanistisches Jahrbuch*, XXV, Berlim/New York, 1974, pp. 278-293.

[6] Szertics, Joseph, "Observaciones sobre algunas funciones estilísticas del pretérito indefinido en el romancero viejo", in *Explicación de Textos Literarios*, vol. II, Sacramento (California), Dep. of Spanish and Portuguese – California State University, 1974, pp. 189-197 e Szertics, Joseph, "Tiempo verbal y asonancia en el Romancero Viejo", in *Homenaje a Don Agapito Rey*, Bloomington, Indiana University, 1980, pp. 179-194.

[7] Martínez-Gil, Fernando, "Las inversiones del orden de palabras en el *Romancero*", in *Hispania*, nº 4, 1989, Dezembro, pp. 895-908.

[8] Mirrer, Louise, "The characteristic patterning of *romancero* language: some notes on tense and aspect in the *romances viejos*", in *Hispanic Review*, nº 55, 1987, Autumn, pp. 441-461.

[9] Webber, Ruth House, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1951.

Da análise dos dados do Quadro XIII, constatamos que, nestes três romances, existem tempos verbais usados por excelência e tempos verbais com pouquíssima expressão. Os mais utilizados são o presente, o perfeito e o imperfeito do indicativo, o presente do conjuntivo, o imperativo, o infinitivo não flexionado e o particípio passado com valor adjectival e os menos utilizados o mais-que-perfeito, o futuro do indicativo, os imperfeito e futuro do conjuntivo, o condicional, o gerúndio e o particípio passado sem função adjectival.

No entanto, muito embora neste *corpus* de amostra tal não se verifique, é importante referir que o mais-que-perfeito, o condicional e o particípio passado são tempos verbais bastante utilizados no romanceiro, sobretudo algumas das suas pessoas verbais em final de verso, tal como o provam os estudos citados de Szertics, Mirrer, Sandmann e de Martínez-Gil.

No Quadro XIII, verificamos, também, que, apesar de ser possível encontrar qualquer dos tempos verbais da língua portuguesa em qualquer romance, excepto o futuro do conjuntivo em "Morte de D. Beltrão" (BRTOM XV) e o condicional em "D. Gaifeiros" (BRTOM XVI), cada um dos romances do *corpus* de amostra apresenta uma clara opção pela utilização maioritária de determinados tempos verbais em detrimento do uso de outros tempos.

Assim, no "Conde Preso" (BRTOM XIII), cuja rima é a/o, os tempos verbais com maior número de ocorrências são o presente do indicativo e o particípio passado com função adjectival, surgindo este último maioritariamente em fim de verso. No caso do romance "Morte de D. Beltrão" (BRTOM XV), cuja rima é a/e, os tempos verbais com maior índice de ocorrência são o presente do indicativo, o perfeito do indicativo e o infinitivo não flexionado, surgindo este último maioritariamente em fim de verso. E no caso de "D. Gaifeiros" (BRTOM XVI), cuja rima é a/e, os tempos verbais com maior índice de ocorrência são o presente do indicativo e o infinitivo não flexionado, surgindo, também, este último maioritariamente em fim de verso.

Tal como já afirmámos aquando da análise dos Quadros IV a VI, também o Quadro XIII nos revela que no Romanceiro da tradição oral moderna portuguesa, embora seja possível verificar a presença de todos os tempos verbais, se constata uma tendência para o uso maioritário de determinados tempos verbais em detrimento de outros.

4 – Considerações Finais

Com base nos dados estatísticos que já possuímos no seguimento do trabalho de investigação que continuamos a desenvolver, dos quais a análise acima apresentada é apenas uma amostra, cremos poder afirmar que, para o *corpus* base deste estudo e por extensão para outros sub-*corpora* do Romanceiro, o léxico se pode diferenciar em três níveis distintos: o do léxico comum, isto é, o conjunto de palavras presentes em todos os romances de um mesmo tema; o do léxico específico de cada romance, ou seja, aquele que é comum a todas as versões de um mesmo romance e, finalmente, o do léxico particular de cada versão que corresponde ao léxico específico de cada informante. O cômputo dos léxicos de cada um dos sub-*corpora* que constituem o Romanceiro da Tradição Oral Moderna Portuguesa dar-nos-á o léxico do Romanceiro da Tradição Oral Moderna Portuguesa.

Da análise comparativa dos dados, podemos inferir que o Romanceiro é um género literário que recorre sobretudo a nominalizações e verbalizações e muito raramente a adjectivalizações, e que este facto, que lhe confere especificidade quando comparado com outros géneros literários, advém indubitavelmente do carácter dinâmico das estruturas abertas, em palavras de Diego Catalán, que o compõem, muito mais receptivas a modalizações da acção do que a modalizações estativas.

Para finalizar, da presença notoriamente elevada de categorias gramaticais específicas como os advérbios <não>, <lá>, <já> e <aqui>, das conjunções coordenativas copulativas <e> e <nem>, de formas pronominais e das preposições <a>, <com>, <de>, <para>, <por> e contraídas ou simples, podemos deduzir que, para além de um léxico específico, o género romancístico possui uma sintaxe própria com modalizações temporais e locativas também elas específicas.

BIBLIOGRAFIA

Catalán, Diego, *El Romancero Pan-hispánico — Catálogo General Descriptivo*, vol. II e III, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/Universidad Complutense de Madrid, 1982 e 1983, respectivamente.

Ferré, Pere, *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, Vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Ferré, Pere e Carinhas, Cristina, *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/Universidad Complutense de Madrid, 2000.

Martínez-Gil, Fernando, "Las inversiones del orden de palabras en el *Romancero*", in *Hispania*, nº 4, 1989, Dezembro, pp. 895-908.

Mirrer, Louise, "The characteristic patterning of *romancero* language: some notes on tense and aspect in the *romances viejos*", in *Hispanic Review*, nº 55, 1987, Autumn, pp. 441-461.

Sandemann, Manfred, "La 'mezcla de los tiempos narrativos' en el Romancero Viejo", in *Romanistisches Jahrbuch*, XXV, Berlim/New York, 1974, pp. 278-293.

Szertics, Joseph, "Observaciones sobre algunas funciones estilísticas del pretérito indefinido en el romancero viejo", in *Explicación de Textos Literarios*, vol. II, Sacramento (California), Dep. of Spanish and Portuguese – California State University, 1974, pp. 189-197.

Szertics, Joseph, "Tiempo verbal y asonancia en el Romancero Viejo", in *Homenaje a Don Agapito Rey*, Bloomington, Indiana University, 1980, pp. 179-194.

Webber, Ruth House, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1951.

IN THE BEGINNING WAS THE STROPHE: ORIGINS OF THE *CANTIGAS D'AMIGO* REVEALED!

RIP COHEN
Johns Hopkins University

For António Resende de Oliveira

My title is meant to be like a street-cry, such as the old "Extra! Extra! Read all about it!", used by vendors to sell extra editions of newspapers when there was a late-breaking story. And I do have a bit of news. But my main aim is to take on a much debated question related to the evolution of the *cantiga d' amigo* during the 13th century: was this genre rooted in a native tradition of popular song?

The origins of the *cantiga d' amigo* have been discussed for more than a century, and to summarize the history of the question would fill a hefty volume, so I will limit myself to comparing just two positions, one old and much adhered to, the other recent and surprising. The first, argued in 1894 by Henry Roseman Lang, holds that the *cantigas d' amigo*, though composed mainly by professional poets for performance at courts, had their roots in a native song tradition.[1] The second, advanced cautiously at first and then with zeal by the historian António Resende de Oliveira, maintains that the genre was invented by a handful of poets in the 1220's.[2] These two views are radically at odds.

Lang thought all the evidence pointed to a native tradition of folksong. Some of the strophic forms, like aaB, their not infrequently assonant rhymes, the presence in certain rhyme words of linguistic archaisms (like *louçana* with intervocalic *-n-* intact or *loir* [Pero

---

[1] Henry Roseman Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, Max Niemeyer, 1894, pp. lxiii-ciii (esp. pp. xcvii and ciii). This view is shared by Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, vol. II, pp. 836-940.

[2] Cautiously in António Resende de Oliveira, "A Galiza e a cultura trovadoresca peninsular," *Revista de História das Ideias* 11 (1989): 36; with zeal in later articles, reprinted in António Resende de Oliveira, *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Notícias Editorial, 2001 (see esp. pp. 10, 11, 108-110 [J. C. Ribeiro Miranda], 147-151). Also in António Resende de Oliveira, *Trobadores e Xograres. Contexto histórico*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1995, pp. 90-92. Resende's view is shared by (and, one suspects, was developed partly in complicity with) J. C. Ribeiro Miranda, but in the jointly authored article, António Resende de Oliveira & José Carlos Ribeiro Miranda, "A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades", in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. III, pp. 499-512, the section on the *cantigas d' amigo* (pp. 510-512 [= Oliveira, *O Trovador*, pp. 108-110]), manifestly the work of the second author, is unpersuasive. The same holds for José Carlos Ribeiro Miranda, "Calheiros, Sandim e Bonaval: Uma Rapsódia *de Amigo*", Porto, [no publisher] 1994. To get an idea how flimsy this part of the foundation is, compare the glib dismissal of the *Sanhuda* (in Calheiros 5) in the latter article (p. 17 — just after the author recognizes that the *Sanhuda* "surge [...] a desdizer tudo o que acabámos de expor" on p. 16) with the treatment of this same *persona* in Rip Cohen, "Dança Jurídica: I. A poética da Sanhuda nas cantigas d' amigo; II. 22 cantigas d' amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma Sanhuda virtuosa", *Colóquio-Letras* 142 (1996): 5-50. Throughout the present article, numbering and texts of the *cantigas d' amigo* are taken from Rip Cohen, *500 Cantigas d' Amigo. Edição Crítica*, Porto, Campo das Letras, 2003.

Meogo 8], the only genuine survival of Latin *ludere*), the constant use of repetition and parallelism, and not least the pragmatics of the *cantigas d' amigo*, all convinced Lang (who was a positivist, not a Romantic) that the roots of the genre did not lie in French or Provençal poetry or in the *cantigas d'amor* (though he called attention to similarities[3]) but in an oral tradition from the northwest corner of the Iberian Peninsula.

In addition, Lang took into account the already impressive comparative evidence available then[4], and among other things cites examples of Hispanic and Portuguese folksongs that are remarkably similar in their form to parallelistic *cantigas* with *cobras alternantes* rhyming in *i-a / a-a* or *i-o / a-o*. Similarities in content can be accounted accidental by sceptics and dismissed as insufficient proof of a genetic relation, but identity of form is more difficult to argue with. To see why comparative evidence can be compelling, let us consider a folksong that Lang could not have known: a version of a Sephardic *cantar de boda* published by Manuel Alvar in 1955.[5]

Fuérame a bañar a orías del río,
aí encontrí, madre, a mi lindo amigo:
él me dio un abrasso, yo le di sinco

Fuérame a bañar a orías del claro,
aí encontrí, madre, a mi lindo amado:
él me dio un abraso, yo le di cuatro.

Alvar mistook the strophic form of this song and layed it out in half-verses. Correctly analyzed, the strophes consist of three long verses with mid-verse pauses and final assonant rhymes, *i-o* in the first strophe and *a-o* in the second. Now, it so happens that the overall strophic form is the same as that found in a *cantiga d' amigo* by Bernal de Bonaval. Here are the first two strophes (Bonaval 1, vv. 1-6):

Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo
ca novas mi disseron ca ven o meu amigo;
ca ven o meu amigo, tan bon dia comigo.

Tan bon dia comigo, fremosas, a Deus grado,
ca novas mi disseron ca ven o meu amado;
fremosas, a Deus grado, ca ven o meu amado.

José Joaquim Nunes misrepresents the strophic form of this *cantiga*,[6] and presumably for that reason, and because he himself misread the strophic form of his Sephardic song, Alvar did not note the similarity between the two texts. Neither for that matter did Maria

[3] Lang, *Das Liederbuch*, pp. lxii and lxxiii. The observation on p. lxxiii, "Nicht wenige unserer lieder scheinen im grunde nichts zu sein als variationen der *cantigas d'amor*, gleichsam das weibliche widerspiel dieser letztern", is often repeated, but the real source is rarely if ever cited.

[4] Lang, *Das Liederbuch*, pp. xcii-ciii.

[5] Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, Instituto Airas Montano, 1971, p. 237.

[6] José Joaquim Nunes, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra, 1926, vol. II, pp. 326-327.

Luisa Indini, who prints the poem as Nunes had, in short verses with a wholly implausible rhyme-system.[7]

Both texts are composed in the strophic form aaa. And the assonant rhymes *i-o / a-o* in the Sephardic song are found in a score of *cantigas d' amigo*, though not this one of Bonaval.[8] *Fuérame a bañar* is like many *cantigas d' amigo* also in its use of strict parallelism and of synonyms as rhyme words: *rio / claro, amigo / amado, cinco / cuatro* (this last pair being equivalent to synonyms).

Beyond these formal similarities, the song reflects a general pragmatics like that of many *cantigas* (79, or 16% of the corpus) in that the girl speaks to her mother. She tells her mother she has met her boyfriend at the riverside — which can be a trysting-place in the *cantigas* too, as in the song of Johan Zorro that begins *Pela ribeira do rio salido / trebelhei, madre, con meu amigo* (Zorro 9). But while closely akin to the Galego-Portuguese tradition, the Sephardic song also differs significantly on one point: kisses and embraces are nowhere explicitly mentioned in the *cantigas d' amigo*.

Perhaps the most striking fact about the comparison is that aaa is not found anywhere else in the *cantigas d' amigo*.[9] Only one other song in the corpus of Galego-Portuguese lyric has the same strophic form, a *cantiga d' escarnho* by Alfonso X, and that poem does not use *cobras alternantes*.[10] So while we might have thought that Bonaval composed his *cantiga* in a form unique in archaic Iberian female-voiced monody, the Sephardic *cantar de boda* provides evidence for another view: that in the Iberian Peninsula in the middle ages aaa with *cobras alternantes* was already a formal model for female-voiced love song and that Bonaval used it precisely for that reason.

I have given just one example of one kind of corroborating evidence used by Lang. Proof is cumulative in this game, and parallels from other Iberian literatures are important, but the main evidence for a pre-existing tradition is to be found in the form, language and pragmatics of the *cantigas d' amigo* themselves. Evaluating this corpus in its entirety in a way that few scholars in his day could do, Lang believed the *cantigas d' amigo* were rooted in native folksong.

On what basis, then, does Resende de Oliveira disagree? He does not dispute the facts and arguments presented by Lang. In fact, he never mentions them. Instead, he bases himself partly on his own work, excellent to be sure, but none of it on the *cantigas d' amigo* themselves, and partly on a 'psychoanalytical' reading in which the demographics of the period, the politics of heredity, and the resulting sexual frustration of males not marked for inheritance are invoked to explain both the origins and development of poetic genres.

Make no mistake: Resende de Oliveira is a formidable scholar. His 1994 book on the relation between the internal structure of the manuscript tradition and the chronology and

---

[7] Maria Luisa Indini, *Bernal de Bonaval*, Bari, Adriatica, 1979, pp. 147-150 and p. 84, note 11.

[8] The verses scan 13' in Bonaval, and the same in *aí encontrí, madre, a mi lindo amigo*. Both songs seem to be built on an underlying pattern of 6' + 6' =13' — which is what we find throughout Bonaval's *cantiga* and in v. 2 in each strophe of the Sephardic song.

[9] A possible exception is Johan Airas 41, which can be taken either as a single strophe aaabbb or as two strophes of aaa.

[10] Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d' escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970, no. 35 *Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha.*

geography of the poets and the courts they frequented marks a kind of revolution.[11] This was preceded by several extremely valuable articles and has been followed by a series of equally important contributions, including three books.[12] All in all, Resende has done as much as anyone in recent times to contribute to the advancement of studies of Galego--Portuguese lyric.

Yet when it comes to the question of origins, he holds that since the first examples of songs in this genre (for which we can give even approximate dates) are from the 1220's, we must assume that the genre could not have existed before then. He also claims that since only in the 1240's or thereabouts do we find in the texts a metapoetic distinction between *Amor* and *Amigo*, there were not two separate genres before that period. Finally, he believes that the *cantigas d'amigo* were generated out of the thematics of the *cantigas d'amor*.[13]

These hypotheses, phrased tentatively in 1989, hardened in the early 1990's and have now turned into dogma ("inegável," he tells us).[14] True, Resende has called for a study of the genre and its evolution,[15] but only after he has assured us that there are no origins, just an act of rhetorical invention that produced the *cantiga d'amigo* out of the *cantiga d'amor*. And he names as the inventors Fernan Rodriguez de Calheiros, Vaasco Praga de Sandin and Bernal de Bonaval.[16]

A few years ago I pointed out to him that Calheiros, apparently the leader of the gang, uses entirely different strophic forms in his *cantigas d'amor*. "How," I asked him, "can you derive *Amigo* from *Amor* when Calheiros in his *cantigas d'amigo* does not use a single one of the forms he uses in his *cantigas d'amor*? Doesn't this suggest that a genre of female-voiced love lyric already existed, and that *that* is why poets used those simpler forms right from the start of the *trovador* period?" He brushed aside both the evidence and the argument.

So the question becomes: what will he accept as evidence or argument? Would he accept anything? If everything so far adduced and argued by linguists and philologists cannot persuade him, what will? Can he really think that comparative evidence is irrelevant? If neither the form nor the pragmatics of the genre can be derived from *Amor*, since neither is present there, how can he go insisting? I am afraid that in his revolutionary zeal Resende overlooks all evidence that contradicts his hypothesis.

Still, I would yet like to persuade him, since as long as he remains unconvinced he is likely to continue in his wicked ways. So I dedicate to António Resende de Oliveira, scholar and friend, my bit of news, my "Extra! Extra! Read all about it!"

If we accept Resende's data on the chronology of the poets and his analysis of the manuscript tradition, and then perform a simple computation, we come up with evidence that may hold a key to answering the question at hand. Resende has told us that the first zone of *Amigo* can be broken down into two main parts: the first and second *cancioneiros de cavaleiros*. In the first of these *cancioneiros*, Calheiros and Sandin are the first poets,

---

[11] António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.

[12] See Cohen, *500 Cantigas d'Amigo*, pp. 25-26 for a fairly full list.

[13] Oliveira, *O Trovador*, pp. 10, 147, 151.

[14] Oliveira, *O Trovador*, p. 147.

[15] Oliveira, *O Trovador*, p. 152.

[16] A view advocated also by José Carlos Ribeiro Miranda. See note 2 above.

and Resende assumes that they were active in the 1220's. Accepting the rearrangements he suggests in the poets that follow, we have a basically chronological order (albeit with some overlap), with the second *cancioneiro* later than the first.

Now, the forms aaB and aaBB occur far more frequently in *Amigo* than in either of the other genres and are widely held to be archaic forms within the Galego-Portuguese tradition.[17] What happens if we put this supposition to the test? Does the evidence confirm the relative antiquity of aaB and aaBB in our corpus of *cantigas d' amigo* from the 13th century? Or, to put it another way: is there evidence that the *cantiga d' amigo* evolved from aaB and aaBB to more complex forms? The answer is a resounding 'yes'.

What we find (see *Appendix*) is that 56% of the songs in the first *cancioneiro de cavaleiros* are in the forms aaB and aaBB, but only 12% in the second. This shows that these two forms dominate initially, and that their early dominance is followed by a swift decline and by the corresponding rise of other forms. Chief among these is abbaCC. But what is especially striking is that in the opening and presumably oldest 38 songs of the first *cancioneiro*, from Calheiros to Carpancho, more than 80% of the *cantigas* are composed using the forms aaB and aaBB. Since these same poets nearly always use more complex strophes in their *cantigas d'amor*, the frequency of aaB and aaBB in this section of the *cancioneiros* is, I think, compelling evidence that these forms were closely associated with female-voiced love lyric in Galicia and the north of Portugal before the first recorded *cantigas d' amigo*.

To support his own view, Resende quotes the title of a famous article by Cesare de Lollis, "Dalle *cantigas de amor* a quelle *de amigo*".[18] De Lollis, however, was convinced that a popular genre *did* exist before Bernal de Bonaval composed his *cantigas d' amigo*, and also that the distinction between male and female voiced love lyric pre-dates our earliest texts. He argued that the earliest *cantigas d'amor* copied down in our corpus come before the earliest *cantigas d' amigo* that were committed to writing and survived. On that he was right and nobody disagrees, especially in light of Resende de Oliveira's work. De Lollis did *not* argue, as Resende does, that the dating of the earliest texts is proof of the relative antiquity of the two genres. Much less did he think the *cantigas d' amigo* were generated out of the *cantigas d'amor*.

It is telling that Resende makes no use of evidence from the *cantigas d' amigo* themselves. The entire hypothesis hangs on the genre's tardy entry into the written record. Yet back in 1989 Resende thought this might merely mean they were not received (that is, copied down) at court until a somewhat later date than the *cantigas d'amor*.[19] Then, what had at first been a tentative hypothesis became an all-out theory of parthenogenesis. This theory assumes that a female-voiced genre must have been born directly out of a male--voiced one, without the benefit of conception or gestation.[20]

---

[17] Their basic construction is similar (and, at a higher level of abstraction, identical) to some of the oldest strophic forms in the history of European poetry (Alcman, Sappho, Alcaeus, Anacreon). See note 27 below.

[18] Cesare de Lollis, "Dalle *cantigas de amor* a quelle *de amigo*", in *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Librería y Editorial Hernando, 1925, vol. I, pp. 617-626.

[19] Oliveira, "A Galiza...", p. 28.

[20] But Resende had taken a much more measured view in 1989 ("A Galiza...", p. 36): "Não estão em causa, naturalmente, as possíveis influências de localismos poéticos anteriores à implantação da canção cortês".

By combining Resende's data and his analysis of the *cancioneiros* with the data that I have compiled on strophic forms, we find clear evidence against his hypothesis and in favor of Lang's position. This analysis of the historical evolution of strophic forms points to a formal model for this genre, one *not* shared by the earliest compositions in other genres — one, in other words, that was appropriate (if not particular) to the *cantiga d' amigo*.[21]

Now at this point someone could well ask me: "If you are so sure there was a pre--exisisting tradition, tell us about those songs that existed before our earliest texts?" One cannot of course speak about individual songs that do not exist, but if I may summarize my views on the subject in terms of models, I would say that, working backwards in time from evidence provided by the corpus itself, the following are fairly safe assumptions:

There were formal and pragmatic models for female-voiced monody before the age of the *trovadores*. The formal models were mainly aaB and aaBB. The pragmatic model assigned roles as speaker or addressee to four personae — the girl, her mother, the girl's girl friend, and the boy — and also provided for kinds of speech, such as: the girl says hello or goodbye to the boy, asks the mother for permission to go see him, tells the boy off, takes him back; or the mother refuses to let the girl speak with the boy, or lets the girl go speak with the boy; or the girlfriend asks the girl to make peace with the boy... (and perhaps a few dozen others, depending on how we distinguish these speech-acts or *Sprachspiele*).[22] In addition, there were many verbal formulas and at least one main stylistic trait: parallelistic repetition and variation. There was also an appropriate register: a conservative local norm, such as is often associated with women's speech in traditional, non-urban communities.[23] And there was a basic social institution: not feudal relationships but *fala*, which I would gloss as "an act or series of acts of negotiation for a nuptial or prenuptial contact."[24]

The form, the pragmatics, the kinds of speech-act, the repetition, the register and the overall social logic of the *cantigas d' amigo* could hardly have been invented by one or two or three poets in the 1220's.

Lang says it is obviously not possible to know *zur vollen gewissheit* ("with complete certainty") if the *cantigas d' amigo* were rooted in local popular song.[25] All he means is that we are obliged here to evaluate indirect evidence. But it is possible to induce from indirect evidence. If we catch sight of an object 25 meters above ground-level moving swiftly in an upward trajectory, we assume that some force set it in motion. We do not

---

[21] This does not mean that aaB and aaBB would not have been used for male-voiced love poetry and for songs of insult and mockery. But if they had been commonly employed in those genres, they were almost never used for *cantigas d'amor* and rarely for *cantigas d' escarnho e maldizer*.

[22] For a comparison of these concepts and their applicability to the theory of erotic-poetic genres, see Rip Cohen, "Speech-acts and *Sprachspiele*: Making Peace in Plautus", in *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Irene J. F. de Jong & J. P. Sullivan, eds., Leiden-New York-Köln, E. J. Brill, 1994, pp. 171-205. We still need a pragmatics (Wittgenstein would have said 'a philosophical grammar') for the *cantigas d' amigo*.

[23] For an introduction to this topic, see Pilar García Mouton, *Cómo hablan las mujeres*, Madrid, Arco/ Libris, 1999. Cicero's observation (*De oratore* 3.45) is still worth remembering: *Facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod multorum sermonis expertes ea tenent semper quae prima didicerunt.* Archaisms aside, the *cantigas d' amigo* display a far purer Galego-Portuguese than any of the other main genres, i.e. there are far fewer borrowings from other languages.

[24] See Cohen, "Dança Jurídica", pp. 6-7. Lang, *Das Liederbuch*, pp. lxxxvii and xcvii, note 4, had already seen that the verb *falar* is of fundamental importance.

[25] Lang, *Das Liederbuch*, p. lxxxviii.

normally wonder if its movement might have begun at the moment when we first saw it. We catch sight of the *cantigas d' amigo* when they are already in full flight. Though we cannot see precisely where they came from, it makes little sense to doubt that they were in motion before we saw them.

Strophic form is an observable object. Since their invention in prehistory, simple strophic forms were a fundamental human technology. Used in the transmission of language and social logic, and passed on from person to person and from generation to generation, they were during thousands of years instruments of replication, or perhaps I should say *replicating tools*, and as such were subject to variation and change, not wholly unlike evolving organisms.[26] Yet in the history of European song it is extremely rare to find simple archaic strophic forms documented at the beginnning of the written record of a language.[27] Resende's own work has helped us to see hard evidence that the *cantigas d' amigo*, in the first period of the historical record, were tightly bound to the strophic forms aaB and aaBB. As far as the evolution of forms is concerned, those are the origins.

[Lisbon, 5765]

Appendix

This is a list of strophic forms in the first and second *cancioneiros de cavaleiros* as indentified by António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV* (Lisboa: Edições Colibri, 1994). The strophic form is given here without attention to verse-length or rhyme-systems (*cobras alternantes, unissonans*, etc.), and *fiindas* are not mentioned. Alternative analyses of the same strophic form are given to the right. When aaBB is analyzed as aa**B** there is a mid-verse rhyme in the refrain, represented by **B** in bold. When there is internal rhyme in the verses of the body of the strophe, this is also represented by bold. Thus **aaB** can also be analyzed as **aa**BB or ababCC (see, for example, Taveiros 3). In Vinhal 2 the letter *x* is used to indicate *palavra perduda unissonans*. The strophic forms in the first column are those printed in Rip Cohen, *500 Cantigas d' Amigo. Edição Crítica* (Porto: Campo das Letras, 2003), except for Taveiros 3, Burgales 2 and Carpancho 5.

[26] I take the analogy from António Bracinha Vieira, "Utensílios líticos e organismos vivos: analogias evolutivas", in António Bracinha Vieira, *Ensaios sobre a evolução do homem e da linguagem*, Lisboa, Fim do Século, 1995, pp. 113-125.

[27] This happens in archaic Greek lyric, where we find strophes with *internal responsion* of the pattern aab (the strophe is composed of a member *a*, which is repeated once and then followed by a member *b*, which is not equal to *a*). This was pointed out by Paul Maas, *Greek Metre*, Translated by Hugh Lloyd-Jones, Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 49-50. Most curiously, Maas observes that "only in the earliest strophes can we often clearly discern the pattern aab".

PRIMEIRO CANCIONEIRO DE CAVALEIROS

Calheiros

1.	aaBB	
2.	aaBB	
3.	aaBB	
4.	aaBB	aa**B**
5.	aaBB	
6.	aaBB	aa**B**
7.	aaBBBBB	
8.	aaBB	aa**B**

Sandin

1.	aaBB	
2.	aaBB	aa**B**
3.	aaBB	
4.	aaBB	

Taveiros

1.	aaB		
2.	aaaB		
3.	**aaB**	**aa**BB	ababCC

Torneol

1.	aaB
2.	aaB
3.	aaB
4.	aaB
5.	aaB
6.	aaB
7.	aaB
8.	aaB

Burgales

1.	aaB		
2.	**aa**BB	**aaB**	ababCC

Camanes

1. **aa**BB **aaB** ababCC
2. abbacca
3. aaB
4. aaB
5. abbac(c?)

Carpancho

1. aaBB
2. aaB
3. aaBBB
4. abbaCC
5. aaBaB
6. aaBBB
7. aaB
8. aaB

F.Velho

1. abbaCC

Pardal

1. abbaCC
2. abbaCC
3. abbccA
4. abbaCC
5. abbaCCA (I) / abbaCCD (II-III)

Coton

1. aaaBaB
2. ababCC **aa**BB **aaB**
3. (= Pae Soares 3)

Solaz

1. aaB
2. aBaB
3. abbaCC

Ponte

1. aaBCB
2. ababcABC
3. aaabAB/aaabCB (II-III)
4. abbaCC
5. abbaCC
6. abbaCC
7. abbaCAC/abbaCDC (II-III)

Calvelo

1. abbaCC
2. abbaCC

SEGUNDO CANCIONEIRO DE CAVALEIROS

Gil

1. aa**B** aaBB

Avoin

1. abbaCC
2. abbaCC
3. aaB
4. abbaCC
5. abbaCC
6. abbaCC
7. abbaCC
8. abbaCC
9. ababCC **aa**BB **aaB**
10. abbaCC
11. abbaCC

J.S. Coelho

1. abbaC
2. aaaB
3. abbaCC
4. abbaCC
5. abbaC
6. abbaCC
7. abbaCC
8. ababCCD

9. abbaCC
10. abbaC
11. aaB
12. aaB
13. aaB
14. aab
15. abbaCC

Ulhoa

1.	abbaCDD	
2.	**aa**BB	**aaB**
3.	aaBB	aa**B**
4.	abbaCC	
5.	aaBB	
6.	aaBB	aa**B**
7.	aaBaB	

Vinhal

1.	ababCCCC	**aa**BBBB	**aaBB**
2.	abbacxcb		
3.	aaabaB		
4.	abbccac		
5.	aaaBaB		
6.	abbcaC		
7.	abbaC		

Queimado

1. abbaCC
2. abbaCC
3. abbaCC
4. abbaCC

Tenoiro

1. abbaCCDD
2. abbaCC
3. abbaCC
4. abbaCC

Travanca

1. abbaCC
2. abbaCC

3. abbaCC
4. abbaCC

Barroso

1. abbaCC
2. aaBaB?
3. abbaCC

Seavra

1. abbaCC

Baian

1. abbaCC
2. abbaCC
3. aaBC
4. aaBC

Guilhade

1. abbaCC
2. abbacca
3. abbaCC
4. abbaCC
5. abbaCC
6. abbaa
7. aaBB aa**B** ababCC
8. abbaCC
9. abbaCC
10. aaBB aa**B**
11. abbaCC
12. aaaBaB
13. abbaCC
14. abbaCC
15. abbaCC
16. abbaaC
17. abbacca
18. abbaCC
19. abbaCC
20. abbaaCCC
21. abbacca
22. abbaaCC

Talaveira

1. abbaCC
2. abbaCC
3. ababCC
4. abbaCC
5. abbaCC
6. abbaCC
7. abbaCC
8. ababCC

Charinho

1. aaBBB
2. abbaCC
3. ababCC
4. abbaCC
5. abbcac
6. aaBB

TOTALS
number of aaB(B)/total number of texts = %

PRIMEIRO CANCIONEIRO	33/59 = 56%
Calheiros to Carpancho	31/38 = 82%
F. Velho to Calvelo	2/21 = 10%
SEGUNDO CANCIONEIRO	12/97 = 12%

SUBVERSÃO E LEGITIMAÇÃO: O COMENTÁRIO COMO MODELO DA *EPISTRE OTHEA*, DE CHRISTINE DE PIZAN

SARA RODRIGUES DE SOUSA
Universidade de Lisboa

Christine de Pizan era já conhecida na corte régia pela sua produção poética, quando, em Janeiro do ano de 1401, apresentou ao duque Louis d'Orléans a *Epistre Othea*, naquele que veio a ser catalogado como ms. fr. 848 da Biblioteca Nacional de França[1]. A *Epistre au Dieu d'Amours*, os *Enseignements moraux* e as *Cent Ballades* são alguns dos títulos com que conquistou o reconhecimento da sua arte na composição de textos de temática amorosa e didáctica, mas não a autoridade necessária para o empreendimento de projectos de natureza política, muito menos a autoridade necessária para que as suas obras fossem comentadas, citadas, imitadas e transmitidas como veículo de uma palavra verdadeira, isto é, como *auctoritates*.

A sua incursão pelo domínio poético e a oportunidade de compor e de apresentar a *Epistre Othea* podem, em certa medida, ser justificadas pelo facto de Christine de Pizan ter crescido no ambiente privilegiado da corte de Charles V, como filha de Tommazo da Pisano, reputado *medicinae magister* da Universidade de Bolonha convidado para aí desempenhar as funções de físico e astrólogo do rei. Mas essa proximidade não explica a multiplicação de cópias deste texto, de que se conhecem, hoje, quarenta e sete manuscritos completos do século XV[2], a sua divulgação pelas principais casas senhoriais da França e de Inglaterra (onde foi traduzida três vezes em menos de cem anos[3]), nem o vasto número de obras, em

---

[1] Foi Gianni Mombello quem identificou o ms. fr. 848 da BnF como a primeira redacção da *Epistre Othea*, com base na detecção de algumas hesitações e erros na empaginação, que levam a supor um exercício experimental, no facto de esse manuscrito conter apenas esse texto e de não se tratar de uma recolha e, ainda, na relativa pobreza da sua apresentação, dele constando um número reduzido de miniaturas. Já então Mombello sugeria a possibilidade de ter sido esse o manuscrito entregue a Louis d'Orléans, o que sendo conforme, de resto, à informação veiculada na dedicatória que precede o texto, não pôde, porém, ser confirmado pelos inventários da biblioteca da casa de Orleães, no tempo de Charles d'Orléans, que não mencionavam nenhum códice contendo este texto. Cf. Gianni Mombello, *La Tradizione Manoscritta dell'«Epistre Othea» di Christine de Pizan. Prolegomeni all'edizione del testo*, Torino, Accademia delle Scienze, 1967, pp. 28-29. Hoje, decorridos mais de trinta anos sobre esse estudo e identificados já os sucessivos dedicatários do texto (Louis d'Orléans, Henry IV de Inglaterra, o duque de Borgonha e o de Berry) graças aos trabalhos de Mombello e de Laidlaw, essa hipótese mantém-se sem que outra possibilidade se tenha ainda desenhado no horizonte da crítica. Cf. Gianni Mombello, «Per un'edizione critica dell' 'Epistre Othea' di Christine de Pizan», *Studi Francesi*, 24, 1964, pp. 401-417 e 25, 1965, pp. 1-12; James C. Laidlaw, «Christine de Pizan: An Author's Progress», *The Modern Language Review*, 78, 1983, pp. 532-550; Gabriella Parussa, «Instruire les chevaliers et conseiller les princes: l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan», *Studi di storia della civiltà letteraria francese: mélanges offerts à Lionello Sozzi*, I, Paris, Honoré Champion, 1996, pp. 129-155.

[2] Cf. Gabriella Parussa, «Introduction», in Christine de Pizan, *Epistre Othea*, édition critique par Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999, p. 29n.

[3] Trata-se das traduções efectuadas por Stephen Scrope, entre 1440-59, por Anthony Babington, na segunda metade do século XV, e por Robert Wyen, cerca de 1530. Cf. *idem, ibidem*, p. 29. Sobre a tradução de Stephen Scrope, ver Stephanie Viereck Gibbs, «Christine de Pizan's *Epistre Othea* in England: The Manuscript Tradition

variados domínios, produzidas por Christine de Pizan nos anos imediatamente subsequentes. A que atribuir, então, este sucesso, tanto mais, num contexto desfavorável ao reconhecimento de autoridade a uma mulher que, além de não desempenhar funções religiosas, admitia procurar na escrita uma forma de consolo e de sobrevivência pela morte do marido[4], após a do rei Charles V, protector da sua família, e a do pai? Estudos vários têm procurado a resposta para esta questão na riqueza iconográfica de alguns manuscritos[5], na novidade inerente ao sexo da sua autora (ancorada na proposta, embora implícita, de revisão do estatuto social e moral da mulher)[6], ou ainda no modo inovador como a *Epistre Othea* se adequava ao horizonte de expectativas dos seus leitores, relendo, à luz dos códigos cavaleirescos e cristãos, episódios da mitologia antiga, de que se apresentava como um *vade mecum*[7], ou conjugando características temáticas e formais próprias de géneros consagrados no seu tempo, como o género epistolar de orientação didáctica, as *summae* ou os espelhos

of Stephen Scrope's Translation», *Contexts and Continuities: Proceedings of the Ivth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow 21-27 July 2000), Published in Honour of Liliane Dulac*, Angus J. Kennedy *et alii* (eds.), Glasgow, University of Glasgow Press, 2000, pp. 397-408.

[4] Cf. Christine de Pizan, *Le Livre de l'Advision Cristine*, édition critique par Christine Reno et Liliane Dulac, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 100-113.

[5] Cf. Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and Their Contemporaries*, London, Thames and Hudson, 1974, pp. 23-41; P G. C. Campbell, *L'«Epistre Othea». Etude sur les sources de Christine de Pizan*, Paris, Champion, 1924 *apud* Gabriella Parussa, «Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une œuvre: l'exemple de l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan», *Studi Francesi*, 111, 1993, pp. 471-493; pp. 474-475. Gianni Mombello mostra, porém, que, além de haver versões não iluminadas da *Epistre Othea*, o número de miniaturas presentes nos manuscritos ilustrados é muito variável, podendo oscilar entre uma e cento e duas, como acontece com o ms. 9392 da Bibliothèque Royale de Bruxelles, que o autor data de 1460 (cf. *La Tradizione Manoscritta*, pp. 346-357). Nem todos os manuscritos possuem, de facto, um programa iconográfico completo (e tão significativo por ter sido concebido sob a supervisão de Christine de Pizan) como o ms. fr. 606 da BnF (integrado numa colectânea adquirida pelo duque de Berry, entre 1408 e 1409, de que faziam parte os mss. fr. 835, 836 e 605 da BnF) e o Harley 4431, conservado na British Library em Londres (parte, também, de uma colecção oferecida à Rainha Isabeau de Bavière, entre 1410 e 1415), que possuem, cada um, cento e uma iluminuras, cuja execução envolveu, segundo Desmond & Sheingorn, o recurso a alguns materiais raros e preciosos. Cf. Marilynn Desmond & Pamela Sheingorn, *Myth, Montage, & Visuality in Late Medieval Manuscript Culture Christine de Pizan's «Epistre Othea»*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003; pp. 18-19. O primeiro manuscrito de apresentação do texto, de que aqui me ocupo com maior pormenor, o ms. 848, possui apenas seis miniaturas não coloridas, que não justificam, naturalmente, por si só, o sucesso do texto. No entanto, Mary Ann Ignatius, reconhecendo embora que só alguns manuscritos possuíam um programa iconográfico completo, avança a possibilidade de um dos factores de atracção pela *Epistre Othea* (até na versão que dele apresenta o ms. 848) ser, justamente, a sua apresentação como objecto artístico e de contemplação. Cf. Mary Ann Ignatius, «Christine de Pizan's *Epistre Othea*: An Experiment in Literary Form», *Medievalia et Humanistica*, n. s. 9, 1979, pp. 127-142; pp. 132-133.

[6] Cf. Christine Reno, «Feminist Aspects of Christine de Pizan's *Epistre d'Othéa à Hector*», *Studi Francesi*, 71, 1980, pp. 271-276; Diane Wolfthal, «'Douleur sur toutes autres': Revisualizing the Rape Script in the *Epistre Othea* and the *Cité des dames*», *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, Marilynn Desmond (ed.), Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1998, pp. 41-70; Sylvie Jeanneret, «Texte et enluminures dans l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan: une lecture politique?», *Au champ des escriptures: IIIe Colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18-22 juillet 1998)*, Eric Hicks, Diego Gonzalez et Philippe Simon (éds.), Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 723-736.

[7] Cf. Judith L. Kellogg, «Christine de Pizan as Chivalric Mythographer: l'*Epistre Othea*», *The Mythographic Art: Classical Fable and the Rise of Vernacular in Early France and England*, Jane Chance (ed.), Gainesville, University of Florida Press, 1990, pp. 100-124.

de príncipes[8]. A proposta que aqui avanço, situando-se no âmbito desta última orientação genológica, visa, sem descurar a importância dos factores mencionados, avaliar o alcance, na legitimação deste texto e da entidade autoral que aparece como sua responsável, do tipo de apropriação aí efectuada sobre o modelo do comentário, de que a *Epistre Othea* se apresenta, desde o prólogo-dedicatória, como uma actualização.

É, de facto, aí que *Christine*[9], dirigindo-se ao seu dedicatário, se apresenta e define o projecto que se propõe desenvolver:

> Moy, nommee Christine, femme indigne
> De sens acquis, pour si faite œuvre emprendre,
> A *rimoier et dire* me vueil prendre
> Un epistre qui a Hector de Troye
> Fu envoyé, si com l'istoire ottroye[10].

Segundo estas palavras, esta obra seria constituída pela reescrita versificada e pelo comentário de *uma* epístola enviada a Heitor de Tróia, por alguém que, no ms. 848, que Ouy e Reno mostraram ser autógrafo[11], é, pela primeira vez, identificado no f. 2r, já fora do prólogo, numa frase que precede a segunda e a terceira das seis miniaturas que integram o texto, após a primeira, que representa a tradicional cena de entrega do volume ao dedicatário: «Ci commence l'epistre Othea la deesse, que elle envoya a Hector de Troye quant il estoit en l'aage de quinze ans» (p. 197). Na ilustração que se encontra à esquerda, figuram quatro personagens: num primeiro nível, dois homens e um jovem, que uma inscrição identifica como Heitor; num plano superior, uma mulher que outra inscrição apresenta como *Othea* e *Prudence* estende ao jovem Heitor uma carta que ele recebe com a aprovação (talvez, até, com o incentivo) dos homens que o acompanham. Já a miniatura da direita, ilustrando uma passagem que só virá a surgir no f. 3r, constitui segundo James Laidlaw, um dos indicadores da inexperiência de Christine de Pizan naquele momento[12]. Ora, a inscrição paratextual da

---

[8] Cf. Gabriella Parussa, «Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une œuvre» e «Instruire les chevaliers et conseiller les princes ».

[9] É assim que é designada a entidade autoral representada neste e noutros textos de Christine de Pizan, como o *Chemin de long estude*, a *Mutacion Fortune* e a *Avision Christine*, onde a mesma *Christine* é objecto de representações legitimadoras. Por essas razões, utilizarei «*Christine*» para a ela me referir e «Christine de Pizan» para designar a autora empírica desses textos.

[10] Christine de Pizan, *Epistre Othea*, édition critique par Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999, p. 196; itálico meu. Todas as citações da *Epistre Othea* (a partir de agora seguidas do número da página em que se encontram) são extraídas desta edição, cujo manuscrito de base é o Harley 4431 (composto entre 1410 e 1411), mas de cujos manuscritos de controle fazem parte, entre outros, o ms. 848, de que aqui me ocupo; as variantes entre o manuscrito de base e os manuscritos de controle são apresentadas no final dessa edição, entre as páginas 343-379.

[11] Gilbert Ouy and Christine M. Reno, «Identification des autographes de Christine de Pizan», *Scriptorium*, 34, 1980, pp. 221-238; p. 227.

[12] O desfasamento verificado entre a terceira miniatura (no f. 2r) e o texto que lhe corresponde (que surge nos ff. 3r e v) vai repercutir-se nas relações entre as restantes três ilustrações do manuscrito e os respectivos textos: os textos relativos à quarta e à quinta miniaturas, representadas no f. 2v, encontram-se apenas nos ff. 3v-4r e 4r, respectivamente, ao passo que o texto correspondente à sexta miniatura, presente no f. 3r, aparece só no f. 4r. A estes indicadores de inexperiência na planificação da execução do manuscrito, Laidlaw acrescenta as dificuldades impostas pelas diferentes extensões de cada *glosa* e de cada *alegoria* no cumprimento do modelo

aceitação da autoridade de Othea e do seu texto pelo seu destinatário aparece como o primeiro indicador da autenticidade e, portanto, da autoridade desta epístola, cuja matéria, sendo troiana, se revestia para o leitor francês de um maior interesse e actualidade, considerando a centralidade assumida por esse universo de referências na mitificação desenvolvida em torno da realeza francesa, no dealbar do século XV[13]. Mas, se a natureza divina da sua autora (indiciada pelo seu aparecimento sobre nuvens[14]) e o seu afastamento temporal (pressuposto pela identificação de Heitor como seu destinatário)[15] conferem a essa carta uma dignidade que legitima o exercício exegético que sobre ela incide, só o comentário de *Christine* pode demonstrar a possibilidade de dela extrair os sentidos vários capazes de garantir a sua interpretabilidade e de caucionar a sua autoridade. Do mesmo modo que a integração do Antigo Testamento e de textos profanos no cânone ortodoxo foi proporcionada pela demonstração, por via do comentário, da sua adequação à verdade cristã, só o *comentário efectuado* sobre a carta de Othea poderia *demonstrar* a sua capacidade de gerar novos textos conformes a essa mesma verdade e, nesse sentido, autorizá-la.

O exercício de comentário empreendido parte do seccionamento da epístola em cem fragmentos (numa clara adesão ao que era considerado um ideal estético nesse momento[16]), dos quais os primeiros cinco apresentam uma extensão variável (entre 8 e 58 versos), assumindo os restantes a forma de quarteto. Em cada uma destas porções da missiva, designadas por *texte*, é formulado um conselho ou uma profecia, apoiados em alusões lacunares a uma figura ou a uma narrativa mitológica, a que se segue um comentário em prosa organizado em dois níveis diferenciados: a *glosa* aplica o conteúdo do fragmento ao domínio moral e formula um conselho destinado ao cavaleiro interessado em conquistar, no mundo terreno, a fama e a virtude cavaleiresca; a *alegoria* aplica-o às exigências da vida celeste ou espiritual. *Glosa* e *alegoria* recuperam, assim, respectivamente, aqueles que eram considerados, no modelo da exegese bíblica, o terceiro e o quarto níveis de sentido, a saber o tropológico e o anagógico, e mostram a sua aplicabilidade à carta de Othea. A

---

de empaginação escolhido, obrigando à adopção de diferentes tamanhos de letra e criando irregularidades no formato das colunas desses textos. Cf. J. C. Laidlaw, «Christine de Pizan: A Publisher's Progress», *The Modern Language Review*, 82, 1987, pp. 35-75; pp. 41-42.

[13] Num dos primeiros versos do prólogo-dedicatória, é referida a origem troiana do destinatário: «Seigneurie tres droicturiere et monde, / D'estoc troyan ancïanne noblece» (p. 195). Sobre o recurso à mitologia troiana na mitificação da realeza francesa, ver Kevin Brownlee, «Hector and Penthesilea in the *Livre de la Mutacion de Fortune*: Christine de Pizan and the Politics of Myth», *Une Femme de lettres au Moyen Age: études autour de Christine de Pizan*, Liliane Dulac et Bernard Ribémont (éds.), Orléans, Paradigme, 1995, pp. 69-82; pp. 72-73.

[14] Só uma rubrica presente apenas nos mss. 606 e Harley 4431 explicita que a representação das personagens «en nues» sinaliza a sua natureza divina (cf. Gabriella Parussa. «Introduction», p. 90): «Affin que ceulz qui ne sont mie clers poetes puissent entendre en brief la significacion des histoires de ce livre, est a savoir que, par tout ou les ymages sont en nues, c'est a entendre que ce sont les figures des dieux ou deesses de quoy la letre ensuivant ou livre parle, selon la maniere de parler des ancians poetes. Et pour ce que deÿté est chose espirituelle et eslevee de terre, sont les ymages figurez en nues; et ceste premiere est la deesse de sapience» (p. 197).

[15] «To be old was to be good; the best writers were the more ancient» (Alistair J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London, Scolar Press, 1984, p. 9).

[16] «Une autre tendance se dessine, révélant que s'est estompé, sinon perdu, le sentiment de l'unicité et de l'intemporalité du chant: une autre unité se cherche, par-delà l'isolement, l'insularité du discours que précède et que clôt le silence. Plusieurs auteurs, non seulement réunissent en recueil leurs poèmes (spécialement, leurs ballades), mais ils les organisent en séries de cent, chiffre rond emblématique de quelque perfection désirée, sinon acquise» (Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 324).

regularidade do esquema *texto-glosa-alegoria*, repetido cem vezes, é ainda reforçada pela presença, no final de cada *glosa*, da citação de um filósofo da Antiguidade, e, no final de cada *alegoria*, de duas citações (uma patrística e outra bíblica), numa progressão que denuncia o respeito por uma outra característica do género: a valorização dos textos canónicos ou autorizados pela Igreja como verdade última na direcção moral e espiritual exercida sobre o leitor.

O modelo de empaginação adoptado no ms. 848, após a dedicatória, também revela um esforço de adaptação ao esquema consagrado dos comentários bíblicos e de direito canónico[17], em que cada fólio se encontra organizado em três colunas — o *texto* é colocado na do centro (precedido, até ao f. 3r, de uma miniatura), a *glosa* na coluna esquerda e a *alegoria* na direita; o tamanho de letra usado nos comentários é ainda, em todos os fragmentos, inferior ao do texto[18]. Talvez pela dificuldade inerente à sua execução, este modelo foi abandonado nas versões posteriores da *Epistre Othea* — de que o ms. fr. 606 da BnF, oferecido ao duque de Berry, é exemplo —, em que se optou pela disposição contínua, em duas colunas, do *texto*, da *glosa* e da *alegoria*, aí sempre precedidos de uma iluminura, num total de cento e uma, contando com a representação inicial da entrega do manuscrito ao seu dedicatário que precede o prólogo-dedicatória.

Embora qualquer uma destas opções permita discernir, mesmo antes da leitura, a maior extensão e, portanto, o predomínio do registo discursivo do comentário sobre o do *texto,* é da primeira que melhor sobressai o potencial semântico (sintoma, neste quadro cultural, da autoridade) da epístola de Othea, envolvida por considerações que se encontram na sua dependência. Mas, por outro lado, a condensação, que se verifica a partir do f. 4v do ms. 848, de três fragmentos num só fólio, distribuídos de acordo com o mesmo princípio,

[17] «The glossed book's layout, difficult to set up and copy, was reserved for works that were among the most fully institutionalised (that is, "authorized" in the sense I have been developing in this chapter) — the Bible, especially the Psalms and the Pauline Epistles, books of canon law, and (by the late fourteenth century) the works of certain classical authors. The layout presents graphically the process of this authorization, for the compiled comments are written all around the author-text, keyed into it, *catena* fashion, via red underlinings, heuristic symbols, and other punctuation (in one early layout the Biblical words being commented on were written out in red and the commentary in ordinary dark ink). They are also among the most fully decorated of books — and they are those which must be fully memorized» (Mary J. Carruthers, «Memory and Authority», *The Book of Memory: A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 215.) Minnis acrescenta, porém, que este modelo de empaginação começou a ser também utilizado «by those who wished to provide vernacular texts with an apparatus which at once described certain aspects of those texts and tacitly claimed a degree of prestige for them (because that apparatus was of the type which conventionally had accompanied the works of the revered *auctores*). A good case in point is the mise-en-page of the most popular of all the vernacular translations of the *Consolatio* of Boethius, the 'Anonymous Verse-Prose Version' or 'Revised Mixed Version' as it is variously called (which has been studied intensively, and is being edited, by Glynnis Cropp). In some manuscripts the text is divided into short sections, each of which is followed by a section of French commentary, often marked 'glose' (the information coming, it would seem, from some version of the William of Conches commentary on Boethius). Here features of layout which had been developed in generations of scholastic manuscripts are being used in presenting a translation of an *auctor* to an audience of wealthy layfolk» (Alistair J. Minnis, *op. cit.*, pp. xi-xii).

[18] É também isso que acontece num comentário que, segundo Carruthers, apresenta o formato completo deste modelo de empaginação: «the commentary compiled by Peter Lombard for the Psalms and the Epistles, a revision of the older compilation by Anselm of Laon. (...) The source-text is written in the center of the page on alternate lines in the large, careful hand known as *textualis formata*, and the commentary, hooked onto it via key-words and phrases, is written in a smaller hand around it» (Mary J. Carruthers, *op. cit*, p. 215).

isto é, aninhando-se as três *glosas* à esquerda, os três *textos* ao centro e as três *alegorias* à direita[19] (excepto no último fólio, o 20r, que contém apenas dois fragmentos), além de evitar espaços em branco que elevariam significativamente o custo do manuscrito, facilita a percepção da inexistência de qualquer forma de continuidade entre as várias secções do *texto*, desprovido de elementos articulatórios, que não a pertença dos exemplos aduzidos a um fundo mitológico comum e a convocação constante do destinatário «tu», de forma expressa ou subentendida nas formas verbais usadas. De facto, na *Epistre Othea*, a continuidade entre os diversos fragmentos é garantida pelo comentário de *Christine*, cujas interpretações, apesar da diversidade das personagens e dos episódios referidos no *texto*, se encontram organizadas, até ao fragmento 44, em função de sequências consagradas às virtudes cardeais (1-4), aos sete planetas (6-12), às virtudes teologais (13-15), aos sete pecados mortais (16-22), aos artigos do credo (23-34) e aos dez mandamentos (35-44)[20], de acordo com esquemas organizativos típicos das *Summae* ou *Sommes*, manuais de moral religiosa de que constavam listas semelhantes às que se podem extrair da *Epistre Othea*[21] e que, deste modo, a comentadora *Christine* mostra conhecer.

O carácter inesperado e até forçado de algumas das interpretações (como a narrativa dos amores malogrados de Píramo e Tisbe, que é interpretada como incentivo a que se honrem os pais e incluída numa sequência consagrada aos dez mandamentos[22]) revela,

[19] Só quando alguma das três glosas se revela demasiado extensa obriga à sua conclusão no início da coluna da direita. Tal verificara-se já nos ff. 2r e 4r e viria ainda a acontecer nos ff. 6v, 9v e 15r.

[20] Segundo Carrara, «La lunga sequela successiva è costituita dalla ripetizione, più o meno cadenzata, di alcuni temi: il ben agire, l'accettare i voleri di Dio, l'evitare il peccato, la necessità di disprezzare i beni del mondo, l'invito ad evitare l'ignoranza ed a seguire i buoni consigli, la fuga dalle vanità e l'amore dell'umiltà» (Eliana Carrara, «Mitologia antica in un trattato didattico-allegorico della fine del Medioevo: l''Epistre d'Othea' di Christine de Pizan», *Prospettiva*, 66, 1992, pp. 67-86; p. 68).

[21] Cf. Gabriella Parussa, «Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une œuvre», pp. 483-484.

[22] O quarteto «Ne cuides pas estre certain / Ainçois la verité attain; / Pour un pou de presompcïon, / Pyramus t'en fait mencïon» é comentado, na *glosa*, do seguinte modo: «Pyramus fu un jouvencel de la cité de Babiloine, et tres que il n'avoit que .vij. and d'aage Amours le navra de son dard et fu espris de l'amour Tisbé, belle damoiselle et gente et sa pareille d'aage et de parage. Et pour la grant frequentise des .ij. amans ensemble, fu apperceue leur grant amour et par un serf fu accusee a la mere a la damoiselle, qui sa fille prist et enferma en ses chambres, et dist que bien la garderoit de la hantise Piramus. Grant fu la douleur des .ij. enfans pour celle cause, et leurs palins et plours moult piteux. Lonc temps dura celle prison, mais au feur que leur aage croisçoit, embrasoit en eulx l'amoureuse estincelle qui pour leur longue absence point n'estaignoit. Mais comme entre les palais des parens aux .ij. amans n'eust que une paroit, Tysbé avisa la paroit crevee par ou veoit la lueur de l'autre part, adont le mordant de sa ceinture ficha par la creveure, affin que son ami l'apparceust, ce que il fist assez briefment, et la firent souvent leurs assemblees les .ij. amans, a moult piteux complains. A la parfin, comme par trop amer contrains, fu leur accort tel que la nuit ou premier somme se embleroient de leurs parens et devoyent assembler soubz un morier blanc, hors de la cité, sus une fontaine ou en leur enface souloient jouer. Quant Tisbé fu venue a la fontaine, seule et paoureuse, adont ouÿ un lyon venir moult roidement, dont elle plaine de paour s'enfouy cacher en un buisson auques prochain, mais en la voye lui chaÿ sa blanche guimple. Piramus vint, qui a la lueur de la lune apperceut la guimple, mais toute l'ot soulliee et ensanglantee li lyons qui sus ot vomy l'entraille d'une beste qu'il ot devouree. Oultre mesure fu grande la douleur de Piramus qui cuida s'amie devouree des fieres bestes, dont aprés moult piteux reclaims s'occist de son espee. Tisbé sailli du buisson, mais quant elle entent les sanglos de son ami qui mouroit et elle voit l'espee et le sanc, adont par grant douleur sus son ami chaÿ qui a elle parler ne pot, et aprés plusieurs grans plains, regrais et pasmoisons, s'occist de la mesmes espee. Et dit la fable que pour ycelle pitié devint lors la mure noire qui estre souloit blanche. Et pour ce que par petite

justamente, o esforço de adaptação do comentário a uma solução interpretativa prévia tendente à criação de uma organização temática e discursiva ausente da carta de Othea, daí resultando, não o descentramento provisório que o comentário deveria impor ao texto comentado[23], mas a usurpação, pelas *glosas* e pelas *alegorias*, da centralidade e da continuidade que deveriam caracterizar a missiva que a Heitor é destinada. Por outro lado, o facto de essas interpretações, embora forçadas, serem conseguidas, se revela o *potencial interpretativo* (condição de autoridade) do texto a comentar, não deixa de redundar a favor do comentador, que, ao longo da obra, dá provas de destreza exegética e de uma capacidade de organização que, em vários passos deste manuscrito, exibe já, embora ainda de forma titubeante. Disso exemplo é a obediência, ao longo de toda a obra, ao mesmo esquema organizativo, o já referido seccionamento do texto de Othea em cem fragmentos e a definição de um método na primeira glosa[24] e num prólogo à alegoria que só viria a ser assim designado em versões posteriores[25], sem que esse rigor obste à introdução de alguma criatividade, já que do respeito pela sequência *texto-glosa-alegoria*, da intercalação sistemática de citações de autoridades e da adequação a um programa hermenêutico de raiz teológica não resulta uma colação estéril nem repetitiva de materiais alheios, mas, por vezes, a proposta, quer pelo *texto*, quer pelo seu comentário, de leituras alternativas de algumas narrativas mitológicas — leituras essas que, por um lado, serviam a legitimação de *Christine* como mulher e que, por outro, colocavam em evidência a necessidade do comentário. A abordagem do caso de Medeia e de Jasão, no fragmento 54, é disso ilustrativa, já que a selecção da informação facultada, permitindo embora entrever a inversão das valorações axiológicas que as leituras tradicionais lhes atribuíam, solicita uma perspectiva integrante e explicativa: o *texto* instiga o leitor a não seguir o exemplo de Jasão, que não teria sabido reconhecer o auxílio que Medeia lhe havia prestado na conquista do Tosão de Ouro[26]; mas é o comentário que identifica essa manifestação de ingratidão com a sua ligação com outra mulher, apesar da generosidade de Medeia, cuja sangrenta acção de vingança é omitida[27].

---

occasion avint si grant male aventure, dit au bon chevalier que a petite enseigne ne doit donner grant foy. A ce propos dit un sage: "Ne te rens mie certain des choses qui sont en doubte, ains que tu en ayes faite couvenable informacion"». Ora, a interpretação proposta na *alegoria* para estes acontecimentos que, no *Ovide Moralisé*, fonte da narrativa aí sumariada, são entendidos como alerta para más interpretações, é: «De ce que il dit, que il ne cuide estre certain, pouons notter l'ignorance ou nous sommes soubz la correccion de pere et de mere; et pour les biens fais que nous de eulx recevons pouons entendre le quart commandement qui dit: "Honneures pere et mere". Le quel expose saint Augustin en disant que nous devons noz parens honorer en .ij. manieres: en leur portant deue reverence, et en leur aministrant leur neccessité. A ce propos dit le sage: "Honora patrem tuum et gemitus matris tue non obliviscaris in finem" Ecclesiastici, .vij.° capitulo » (pp. 253-255).

[23] Cf. Karlheinz Stierle, «Les lieux du commentaire», *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIVe-XVe siècles)*, Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance (éds.), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 19-29; p. 22.

[24] «Et comme les .iiij. vertus cardinaulz soient neccessaires a bonne pollicie, nous en parlerons ensuivant. (...) et a nostre propos prendrons aucunes auctoritez des ancians philosophes» (p. 200).

[25] «Pour ramener a allegorie le propos de nostre matiere, appliquerons la Sainte Escripture a noz dis, a l'edificacion de l'ame estant en cestui miserable monde» (p. 201). O ms. 606, assim como o Harley 4431, contêm ainda indicações auxiliadoras na leitura das iluminuras dos capítulos 1, 2, 6-12 e 14-18; pela sua natureza explicativa, estas rubricas reforçam o carácter didáctico do texto e a autoridade daquela que as fornece.

[26] «Ne ressembles mie Jason / Qui par Medee la toyson / D'or conquist, dont puis lui tendy / Tres mauvais guerredon et rendy» (p. 275).

[27] *Glosa*: «Jason fu un chevalier de Grece qui ala en estrange contree, c'est a savoir en l'isle de Colcos, par l'enditement de Peleus, son oncle, qui par envie sa mort desiroit. La avoit un mouton qui la toison avoit doree et

Encontramo-nos, portanto, perante uma comentadora que não procura apagar a sua perspectiva do comentário, que, por sua vez, aparece como *condição de leitura do texto*, como garante da sua compreensibilidade[28]. Da opção, no processo assumido de reescrita, pela composição de um *texto* lacunar e por vezes desprovido de sentido, resulta, justamente, o *acréscimo da necessidade do comentário*, que se impõe, no acto de leitura, interrompendo a continuidade da carta com considerações cuja desvinculação do tempo histórico da recepção as destina a um horizonte de leitura trans-temporal[29]. Por outro lado, se a

par enchantement estoit gardé, mais comme si fort en fust la conqueste que nul n'y venist qui la vie n'y perdit, Medee, qui fille fu au roy de celle contree, tant pris grant amour en Jason que, par les enchantemens que elle savoit, dont souveraine maistresse estoit, donna charmes et apprist enchantemens a Jason, par quoy il conquist la toison d'or dont il ot honneur sur tous chevaliers vivans et fu restoré de mort par Medee, a qui il ot promis a tous jours estre loyaulx amis. Mais aprés foy lui menty et autre ama et du tout la laissa et relenqui, non obstant fust elle de souveraine beauté. Pour ce dit au bon chevalier que Jason ne doit ressembler, qui trop fu descongnoissant et desloyaulx a celle qui trop de bien lui ot fait ; comme ce soit villaine chose a chevalier et a tout noble de estre ingrat et maucongnoissant d'aucun bien, s'il l'a receu soit de dame, damoiselle ou autre personne, ains a tous jours lui en doit souvenir et le guerredonner a son pouoir. A ce propos dit Hermés: "Ne vueilles point attendre a remunerer a cellui qui t'a bien fait, car souvenir t'en doit a tous jours"». *Alegoria*: «Jason, qui fu ingrat, ne doit le bon esperit ressembler, qui des benefices receus de son createur ne doit estre ingrat. Et dit saint Bernard sur Chantiques que ingratitude est ennemie de l'ame, amenrissement de vertus, dispercion de merites, perdicion de benefices. Ingratitude est aussi comme un vent sec qui seche la fontaine de pitié, la rosee de grace et le ruissel de misericorde. A ce propos dit le sage: "Ingrati enim spes tanquam hibernalis glacies tabescet et dispariet tanquam aqua supervacua". Sapiencie. Xvj.º capitulo» (pp. 275-276).

Do mesmo modo, Helayne é transformada em vítima da teimosia e da incapacidade manifestada por Paris em ouvir conselhos — *handicaps* que o tornam responsável pela destruição de Tróia (cf. capítulos 43, 68, 73, 75 e 77). Prova, no entanto, que a reabilitação da mulher aqui efectuada não é radical a alteração introduzida na narrativa da história da rainha Yno e do rei Athamas: na *Epistre Othea*, refere-se que Yno, pretendendo deserdar os seus enteados, despoleta a ira do rei, que, por sua vez, ao contrário do que, segundo Parussa, acontecia em todas as versões conhecidas desta história, executa a mulher e os filhos («Introduction», p. 79); ora, esta versão da história, eximindo embora Yno da condição de agente dessa acção e sugerindo a volubilidade do rei, humanizando-o, não isenta a figura feminina de responsabilidade pela morte dos dois jovens (cf. pp. 227-229). O efeito de exemplos como este é, justamente, o de contrabalançar as leituras que, beneficiando de modo inesperado a mulher, podem surgir como demasiado radicais e, portanto, como desautorizadoras de Christine, retirando-lhe credibilidade.

[28] A necessidade de compreender o texto de Othea adquire especial acuidade a partir da glosa do fragmento 88, onde *Christine* afirma que Heitor morreu por não ter seguido os conselhos de Othea e os de Andrómaca, sua mulher (cf. pp. 324-326); assim provando as vantagens inerentes à adopção dos ensinamentos de Othea, que ela reescreve e torna, por via do comentário, acessíveis a Louis d'Orléans e aos outros leitores da *Epistre Othea*, *Christine* valoriza a importância da sua tarefa de explicação e de mediação. No já citado artigo, «Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une œuvre», Gabriella Parussa mostra, justamente, que a sintaxe da *Epistre Othea* denuncia o cuidado, característico do discurso didáctico, de «expliciter tous les rapports de cause-à-effet, de rappeler les liens entre les explications qui sont offertes d'un seul et même phénomène», cuidado apoiado no que reconhece ser uma «volonté de clarté et de lisibilité» (pp. 486-487).

[29] Ainda assim, de acordo com uma característica do género identificada por Arnaldo Espírito Santo, «de quando em quando, [o comentário] emerge para a realidade extratextual», de forma geralmente implícita (cf. Arnaldo Espírito Santo, «Marcas genológicas de um comentário: Apríngio de Beja», *O género do texto medieval*, Cristina Almeida Ribeiro e Margarida Madureira (coord.), Lisboa, Edições Cosmos, 1997, pp. 145-156; pp. 151-153). Essa componente é actualizada, na *Epistre Othea*, através dos conselhos que, tendo embora, no texto, como destinatário imediato, Heitor, adquirem, por via do enquadramento que lhes é fornecido pelo comentário, um interlocutor potencialmente alargado, como, de resto, se admite no texto: «Hector, qui sembleblement peut estre a tous autres desirans bonté et sagece» (p. 200). Mas a orientação temática da carta de Othea, enquanto guia de formação moral e política para um jovem de quinze anos, não deixa também de abordar problemas e angústias

apresentação do texto comentado como o resultado de um exercício de reescrita não constituía uma prática nova e condenável, o facto de se tratar aqui de um texto de um autor de cujo nome não se encontram atestações anteriores à da *Epistre Othea*[30] confere a *Christine* quer a exclusividade do conhecimento do texto de Othea, quer uma autoridade exegética incontestável, dois atributos que, por seu turno, a convertem na *principal figura textual* representada nesta obra, a quem e a cuja versão e interpretação do texto o leitor não pode senão submeter-se.

Já no prólogo-dedicatória do ms. 848 era sensível o centramento *exagerado* na comentadora da carta de Othea, apesar dos constantes protestos de *captatio benevolentiae*, concretizados, por exemplo, na sua auto-caracterização como «Femme ignorant de petite estature» (p. 195). De facto, mesmo que perspectivada no quadro da evolução sofrida pelos prólogos dos comentários aos textos canónicos, que promoveu uma progressiva aproximação entre o *auctor* a comentar e o comentador[31], a centralidade conferida a *Christine* adquire, no prólogo-dedicatória da *Epistre Othea*, uma dimensão excessiva e quase provocatória. Embora o elogio do dedicatário Louis d'Orléans e da sua linhagem seja desenvolvido nos primeiros dezasseis versos (interrompido apenas no quinto, para a invocação a Deus, que reaparecerá no verso 61) e, depois, retomado, a espaços, ao longo dos restantes versos da dedicatória[32], a maioria do prólogo é consagrada à apresentação, não da alegada autora do texto, da sua intenção, da matéria por ela abordada e do seu método (questões fundamentais

próprias do momento em que a *Epistre Othea* foi composta: penso, nomeadamente, na educação do delfim Louis de Guyenne, tão mais premente quanto mais avançava a consciência da loucura de que padecia o seu pai, o rei Charles VI, e no papel que Louis d'Orléans, seu tio e destinatário expresso da *Epistre Othea*, é, nesse problema, implicitamente convidado a assumir. De acordo com Arnaldo Espírito Santo, esta «orientação do (...) conteúdo temático e doutrinal [do comentário], da escolha e da configuração dos argumentos utilizados, e da adaptabilidade à cultura e aos interesses do destinário previsível», aqui, inscrito no texto (cf. p. 195), é outra das marcas genológicas do comentário (cf. *idem*, *ibidem*, p. 153).

[30] Cf. Gabriella Parussa, «Introduction», pp. 20-21n. A autora afirma aceitar a interpretação de G. Mombello, segundo a qual o nome de Othea recuperaria a expressão «Agios o Theos» usada num canto litúrgico do Sábado Santo muito conhecido na Idade Média (cf. Gabriella Parussa, «Introduction», pp. 20-21n). Essa expressão, traduzida, em latim, por «Sanctus Deus» poderia levar, de acordo com o autor, a que a assembleia, que deveria ouvir «Agios» e, depois, «Otheus», visse nesta última o equivalente de Deus. Othea corresponderia, nesse sentido, à sua feminização, sendo Othea a divindade no feminino. Cf. G. Mombello, «Recherches sur l'origine du nom de la Déesse Othea», in *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, 103, 1976, pp. 343-75, em especial pp. 369-375.

[31] Minnis mostra que, enquanto os prólogos usados no século XII para o comentário do texto bíblico privilegiavam uma leitura alegórica que os dispensava de considerar a humanidade dos seus *auctores* humanos, tidos como meros veículos de uma palavra divina cujo sentido não podia ser encontrado na *letra* (pp. 46-47), a revitalização, no início do século XIII, da epistemologia aristotélica, tal como ela era então interpretada, promoveu uma reorientação na abordagem dos textos bíblicos, patente, em particular, na valorização da vida e do comportamento do autor humano responsável pela *letra* e na correlata valorização do nível literal das Escrituras. Mas a introdução, nos prólogos aristotélicos, de novas categorias, como *duplex causa efficiens* (respeitante ao *auctor divino*, primeira causa eficiente, e ao *auctor humano*, causa operativa ou instrumental do primeiro), *causa materialis* (referente aos materiais e às fontes usadas), *causa formalis* (relativa ao método de abordagem e à organização das matérias) e *causa finalis* (atinente ao objectivo pretendido com o trabalho), denunciando um maior interesse pelo trabalho do *auctor* humano, afecta, também, o estatuto do comentador, que, pela condição humana que com ele partilha, é dele aproximado — o que não significa, como aí é mostrado, que ele apareça como parte integrante desses mesmos prólogos (cf. Alistair J. Minnis, *op. cit.*, pp. vii-117).

[32] «Mon redoubté», «Mon redoubté seigneur, humain et sage», «prince tres louable et benigne», «mon redoubté seigneur», «personne si tres digne» (pp. 196-197).

mesmo nos prólogos mais tardios[33]), mas à apresentação da comentadora *Christine*, da sua filiação (de que sobressai o seu pai e de onde deriva a reivindicação de uma autoridade baseada no conceito de *linhagem intelectual*[34]), da sua intenção, da matéria sobre que trabalha e do método por si adoptado na execução da sua *Epistre Othea*[35]. Essa centralidade é tanto mais evidente quanto, contra toda a prática instituída pela tradição do comentário, o nome da autora do texto a comentar está ausente dos prólogos-dedicatórias dirigidos em 1401 a Louis d'Orléans e a Henry IV de Inglaterra, onde, logo após a invocação da autoridade da História, as circunstâncias em que a carta teria sido concebida são apresentadas como hipotéticas (o que põe em causa o sentido e a autoridade da epístola, enquanto produto de um investimento divino para um determinado fim):

A rimoier et dire me vueil prendre
Un epistre qui a Hector de Troye
Fu envoyé, si com l'istoire ottroye;
Se tel ne fu, bien pot estre semblable (p. 196).

O nome de Othea viria a constar apenas dos prólogos-dedicatórias destinados a Philippe le Hardi (1403) e ao duque Jean de Berry (1405 ou 1406), que são, justamente, aqueles em que o carácter ficcional da carta, texto de autoridade a partir do qual o comentário se desenvolve e a sua legitimidade se define, é, com a expressão «Faignant qu'au bon Hector fu envoyé» (pp. 506 e 508), explicitamente assumido.

A ficcionalidade da construção só foi, portanto, assumida, quando Christine de Pizan possuía já uma obra relativamente extensa e gozava já de «reputação internacional»[36], num

[33] Relegada para o primeiro fragmento da carta, no contexto da apresentação de Othea ao seu destinatário Heitor, a resposta a estas questões aparece já como da responsabilidade do *auctor* a comentar: «Othea, deesse de prudence, / (...) A toy Hector, noble prince poissant, / (...) Par mon epistre amonnester / Te vueil et dire et ennorter / Les choses qui sont neccessaires / A haulte vaillance, et contraires / A l'opposite de prouece, / Affin que ton bon cuer s'adrece / D'acquerir, par bonne escole, / Le cheval qui par l'air s'en vole» (pp. 197-198).

[34] « D'umble vouloir, moy, povre creature, / Femme ignorant de petite estature, / Fille jadis philosophe et docteur / Qui conseiller et humble serviteur / Vostre pere fu, que Dieu face grace, / Et jadis vint de Boulongne la grace / Dont il fu né, par le sien mandement, / Maistre Thomas de Pizan, autrement / De Boulongne fu dit et surnommé, / Qui sollempnel clerc estoit renommé / (...) je n'ay sentement / En sens fondé, n'en ce cas ne ressemble / Mon bon pere, fors ainsi com l'en emble / Espis de blé en glenant en moissons / Par mi ces champs et coste les buissons, / Ou mïettes cheans de haulte table / Que l'en conqueult quant li mes sont notable; / Autre chose n'en ay je recueilli / De son grant sens, dont il assez cueilli» (pp. 195-196). Creio também que a apologia da medicina, em detrimento da feitiçaria, pode constituir um modo de, implicitamente, convocar a autoridade do seu pai (identificado, no prólogo, como físico e astrónomo do rei) e, portanto, a sua própria autoridade enquanto sua descendente (cf. pp. 255-256). O mesmo acontece ao sugerir, sem as explicitar, pelo recurso à *detractio*, possíveis significações astronómicas das narrativas de Semeslé (cf. p. 287) e de Hermofrodicus (cf. p. 316).

[35] A intenção é entrecortada por constantes protestos de humildade nos versos: «En derisant faire, se je savoie, / Chose plaisant qui vous meïst en voye / D'aucun plaisir, ce me seroit grant gloire, / Pour ce entrepris ay, d'indigne memoire, / Presentement ceste oeuvre a rimoyer, / Mon redouté, pour la vous envoyer / Le premier jour que l'an se renouvelle» (pp. 195-196). Segue-se-lhe, não a apresentação, mas uma apreciação da matéria a abordar («moult en est la matiere nouvelle, / Tant soit elle de rude entendement / Pourpensee», *ibidem*), que só é explicitada perto do final, já depois da definição do método usado: «A rimoier et dire me vueil prendre / Un epistre qui a Hector de Troye / Fu envoyé, si com l'istoire ottroye; / Se tel ne fu, bien post estre semblable, / Et ens ara maint vers et maint notable / Bel a ouyr et meilleur a entendre» (p. 196).

[36] «En cette année 1405, quand elle rédige l'*Avision*, Christine de Pizan a déjà acquis une réputation internationale. Le nombre des mécènes qui s'intéressent à ses œuvres augmente; deux ans plus tôt, elle a composé

momento em que a consequência imediata decorrente da *suspensão da autoridade*[37] *de natureza divina* a que assim se procedia — a transferência da autoridade devida ao *texto* e a Othea para *Christine* — não afectava já a legitimidade do enunciado. A sugestão inicial dessa ficcionalidade permitira, entretanto, que, a par do reconhecimento devido ao seu trabalho de reescrita, de comentário e de vulgarização de um texto alegadamente antigo em vernáculo, a autoridade reconhecida a Othea lhe pudesse ser indexada[38], impedindo, porém, a ilegitimação e a diluição do projecto que uma confissão precoce comportaria.

A dissociação provisória entre a autora do texto a comentar e a sua comentadora foi, portanto, a estratégia enunciativa que permitiu a *Christine*, primeiro, demonstrar a sua competência exegética e o seu interesse pela *translatio studii*, e, em virtude do sucesso desse e dos outros exercícios a que entretanto se consagrou, reivindicar, depois, o reconhecimento da sua aptidão para desempenhar as actividades dos poetas, que descreve, na *glosa* do capítulo 22, como a criação de textos destinados a promover a capacidade associativa dos homens e a aguçar a sua subtileza:

> A ceste fable peuent estre mises plusieurs exposicions et semblablement aux autres teles fables, et pour ce les firent les poetes que les entendemens des hommes s'aguisassent et soubtillassent a y trouver diverses exposicions (p. 235).

Porque a autorização de um texto se situava a jusante do processo de produção-recepção textual ou, nas palavras de Mary Carruthers, porque «it is commentary and imitation which make a text an "auctor" — not the activities of its writer but of its readers»[39], a acoplagem,

---

une monumentale histoire universelle en vers, la *Mutacion de Fortune*, qui lui a valu de Philippe le Hardi la commission d'écrire la vie de Charles V: le *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, qui constitue désormais un modèle politique pour les milieux les plus puissants du royaume, est aussi un modèle littéraire, et Christine s'est vu inviter dans deux cours étrangères, celle d'Angleterre et celle de Milan» (Christine Reno et Liliane Dulac, «Introduction», *Le Livre de l'Advision Christine*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, pp. xii-xiii).

[37] É a própria Christine que aplica esta expressão a Othea na *alegoria* do capítulo 27. Na alegoria do capítulo 18, onde, pela primeira vez, registei a sua ocorrência, não é claro se essa designação se refere a Othea ou a Socratés, dado o facto de, por efeito da abreviação a que é submetido, o texto da autoridade poder aplicar-se tanto a uma como a outro (cf. pp.229-230)— o que não acontece na alegoria do capítulo 27, onde as palavras de Othea são citadas textualmente, apresentando apenas alterações na ordem por que aparecem na frase, que podem dever-se às transformações a que a mudança para o discurso indirecto obrigou ou a um esforço de clarificação (cf. pp. 240-241). O mesmo se verifica nas alegorias dos capítulos 32 e no texto do capítulo 100, onde Othea designa os seus ensinamentos como «auctoritez» (p. 340).

[38] Que Othea não era forçosamente identificada com Christine provam-no algumas inscrições presentes em alguns manuscritos da *Epistre Othea* citadas por Mombello: «Voici ce que l'on trouve au f. 2 v du ms. 495 du Musée Condé de Chantilly: "Cy commence l'epistre Othea la deesse, qu'elle envoya a Hector de Troye quant il estoit en l'aage de quinze ans, laquelle epistre translata ung souverain clerc de grec en latin; la dessusdicte epistre Christine de Pizan la translata de latin en françois en telle rime et gloze et allegorie comme il s'ensuit". Le copiste du ms. 929 de la Pierpont Morgan Library (anc. Philipps, 2964) paraît croire également que l'*Epistre* avait été écrite dans une langue autre que le français et que dame Christine de Pisan, citoyenne de Paris, dicta et reduisit en langage françois". Au XVIème siècle, le bibliothécaire qui laissa une inscription sur le ms. fr. 2141 crut lui aussi que le texte de l'*Epistre* avait été "traduit" par Christine. Comme on voit, on a accordé à la fiction de notre poétesse plus de foi qu'on pourrait penser" (Gianni Mombello, «Recherches sur l'origine du nom de la Déesse Othea», p. 374n).

[39] Cf. Mary J. Carruthers, *op. cit.*, p. 214.

ao texto de Othea, dos indicadores da sua boa recepção, garante e *abrevia* (e este é um factor determinante, dadas as dificuldades financeiras que Christine de Pizan atravessaria) o reconhecimento da sua autoridade, um processo que, sendo social e comunitário[40], era também lento e não garantido.

Num período em que, como mostra Minnis, o conceito de *auctor* ainda era afectado por uma circularidade que vedava o acesso de um escritor vivo à posse desse estatuto[41], Christine de Pizan atribui o seu texto a uma entidade cuja natureza divina o torna digno de um comentário que, por seu turno, o autoriza; para isso, Christine de Pizan desempenha várias tarefas que requeriam a posse de diferentes tipos de autoridade que não lhe podiam ser reconhecidos: a autoridade de fazer uso, para fim público, da palavra escrita, reservada aos homens; a autoridade de comentar, própria dos universitários e dos clérigos, assente numa autoridade crítica que lhe permitiu discernir naquele texto (que é, afinal, o seu texto) qualidades dignas de fazer dele um texto comentável; a autoridade de criar um texto a que confere o estatuto de autoridade e a autoridade divina, cuja palavra afirma, numa primeira instância, reescrever e que, depois, admite ter forjado.

Para concluir, a subversão do modelo do comentário, através da criação de uma ficção autoral que instituía a separação, ainda que provisória, entre autora e comentadora, da aplicação de técnicas de interpretação tradicionalmente reservadas para textos antigos a uma carta moderna e da sobrevalorização do comentário e da comentadora do texto de Othea, pode, a par de outros que comecei por enunciar, ser considerada um dos meios utilizados por Christine de Pizan na legitimação da *Epistre Othea*. Mas este mesmo texto, tal como a sua produção subsequente, em particular aquela cuja concepção se situa no seu período de autorização, é marcado por muitas outras *subversões legitimadoras*, sensíveis nas representações iconográficas executadas sob a supervisão de Christine de Pizan, nas suas opções poéticas, retóricas e genológicas, e até no modo pouco habitual como os seus circuitos de produção e de distribuição eram por ela geridos e controlados. O binómio que titula este ensaio pode por isso, com proveito, legitimar outras incursões por esses textos cristinianos, sem assim subverter o respeito pela sua natureza compositiva.

[40] Cf. *idem*, *ibidem*, p. 189.

[41] «(...) the work of an *auctor* was a book worth reading; a book worth reading had to be the work of an *auctor*. No 'modern' writer could decently be called an *auctor*» (Alistair J. Minnis, *op. cit.*, p. 12).

EPÍLOGOS SEM MODELO EM FERNÃO LOPES

TERESA AMADO
Universidade de Lisboa

A noção de modelo é central na cultura da Idade Média. Pelo menos, é o que parece poder depreender-se do grande número de textos em que falam os que procuram convencer o leitor da necessidade de seguir modelos de conduta, de pensamento ou de prática artística, e a considerável quantidade de textos cujos autores declaram esse objectivo teórico ou mostram ter, numa daquelas modalidades, efectivamente aplicado tal método. Se o movimento mental que leva a propor modelos e a tendência anímica que leva a querer segui-los parecem fazer parte de todas as culturas e épocas, talvez se possa distinguir, no caso medieval, a partir dos séculos XII-XIII, uma maior agudeza da auto-consciência que acompanha a manifestação do fenómeno.

Sem prejuízo de diferenças evolutivas, ao longo do período então iniciado, do grau de diligência com que se acata as autoridades reconhecidas e se perfilha a virtude da tradição sobre a da inovação, creio que se pode dizer que em Portugal é na primeira metade do século XV que esta se faz sentir de maneira mais livre e segura, ainda que mantendo ao mesmo tempo um atento e engenhoso diálogo com os saberes e as experiências que chegavam valorizados do passado. Refiro-me sobretudo à arte da escrita, mas não é difícil encontrar exemplos noutros tipos de actividade, da arquitectura e arte pictórica às práticas equestres e venatórias, dos hábitos de leitura ao ritual litúrgico, da formação cultural da nobreza e clero à política internacional, para não falar da criação de um projecto político-económico de extrema exigência técnica, que permitiu lançar a exploração sistemática de uma larga faixa do Atlântico e da costa africana ocidental.

Fernão Lopes, que teve a sorte de escrever nesta época as crónicas do fim da primeira dinastia e do começo da segunda, foi um dos agentes de primeiro plano do gosto pela novidade que então atravessou o reino[1]. Um dos sinais mais visíveis da originalidade da sua escrita, da facilidade e fluência com que ele rejeita códigos ou diverge de modelos que manifestamente conhece é dado pela forma exterior e interior, isto é, a ordem da composição e o sentido do discurso, que imprime aos seus prólogos e epílogos.

Ambas estas partes do texto, definindo os limites do espaço verbal que o contém, continuam hoje a ser escolhidas para um particular investimento retórico e semântico em praticamente todos os géneros do espectro literário. Investimento que é proporcional à aptidão privilegiada desses momentos de abertura e conclusão para, além do anúncio do assunto, fazer um apelo directo à atenção e, pelo menos, à indulgência do leitor, quanto à

---

[1] Aludi mais concretamente a algumas das mudanças aqui apontadas em *Fernão Lopes, contador de História*, Lisboa, Estampa, 1991 (pp.51-56) e «O projecto histórico de um infante», *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*, org. Isabel Hub Faria, Lisboa, Cosmos / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, pp.303-309. Uma síntese dos aspectos literários da questão, bem documentada e feita segundo uma perspectiva muito interessante, encontra-se no artigo de Aires Nascimento, «Nova idade, nova linguagem: entre afecto e alto desempenho de funções, a palavra no séc. XV português», *Humanismo para o nosso tempo. Estudos de Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*, Lisboa, 2004, pp.33-57.

primeira, e a um último esforço para, de novo, suscitar a sua cumplicidade e para garantir a eficácia persuasiva do escrito que aí termina, no que respeita à segunda.

Se uso de propósito termos semelhantes aos que Aristóteles emprega na *Retórica*[2] (cf. pp. 208-213 e 224-225) ao dissertar sobre a arte de discursar em público para um auditório, e se o faço apesar de a persuasão ser objectivo típico dos actos oratórios, é porque, com o alargamento da aplicabilidade dos instrumentos técnicos e analíticos daquela arte à narrativa (e o próprio Aristóteles mostrou o caminho dessa evolução quando trouxe a epopeia para o elenco de citações a que recorre para exemplificar ou demonstrar), se verificou a transposição para o texto narrativo de uma boa parte dos conceitos básicos da retórica. Não se esqueça que qualquer história, por mais simples, pretende convencer-nos de que conta o que se passou, o que se podia ter passado ou o que, embora não o podendo, seria bom ou interessante se alguma vez se passasse. Por isso, como já acontecia no tratado de Aristóteles, fundador de todo o trabalho descritivo, normativo e reflexivo sobre a arte retórica, o seu desenvolvimento prosseguiu nestes três planos.

Nesse percurso, as crónicas de Fernão Lopes ocupam uma posição mediana, desde logo do ponto de vista cronológico já que, repercutindo tendências de outras historiografias da época, iniciam em Portugal um novo período historiográfico, no qual à narrativa de cada reinado corresponde a articulação de um plano próprio e a criação de uma estrutura formal e conceptual autónoma. Mas posição mediana também enquanto género textual, aliás nesta particularidade idêntica à narrativa histórica em geral. Participante de um duplo estatuto discursivo, cuja distribuição distintiva em prosa e verso no tempo de Aristóteles lhe facilitou a segura especificação classificativa que brilha nas páginas da *Poética*, a partir do momento em que se passou a escrever em prosa todo o tipo de narrativa, não mais foi possível escamotear as profundas semelhanças, derivadas da comum função de narrar, entre o que, por simplificação, chamarei ficção e a história.

A história grega e romana tinha construído para seu uso próprio um abundante e complexo aparelho retórico, de que necessitava quer porque recorria frequentemente aos discursos proferidos pelas personagens, quer porque lhe convinha convencer o seu público da veracidade do que dizia. Para cumprir este último objectivo, um dos procedimentos mais utilizados pelos historiadores foi o trabalho de apropriação do prólogo a um conjunto de requisitos bem definidos, como mostra o carácter rigidamente tópico e o alto grau de convenção literária que o marcaram desde a época clássica e depois por toda a Idade Média.

Foi com esta tradição que Fernão Lopes deparou. E no entanto, cada um dos seus quatro prólogos constitui um objecto inteiramente diferente dos outros. Concepção, tema, modo de garantir a integração no todo da obra através de elos de ligação coerentes com o restante texto, tudo difere, sem que isso impeça uma claríssima identificação do género textual ali representado e da função que lhe cabe desempenhar. Creio que o que o cronista faz com uma arte exímia é não só usar modelos de prólogos de géneros historiográficos diferentes (crónica urbana e crónica régia, provavelmente obras de autores clássicos), mas também, num caso, colar ao tema histórico temas e formas do tratado de teoria moral, e, em todos, dosear de maneira muito variada os numerosos elementos admitidos por esses

[2] Aristóteles, *Retórica*, introdução de Manuel Alexandre Júnior, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

modelos, explorando os efeitos do empolamento de uns e do mero afloramento ou da omissão de outros, dando largas às razões afectivas que se exprimem nesses desequilíbrios quase como provocações à expectativa do leitor.

Ao contrário do que sempre sucedeu no texto oratório (di-lo, por exemplo, Quintiliano[3]), nada de parecido com o cuidado retórico de que tradicionalmente foi alvo o prólogo se encontra aplicado ao epílogo, quando passa a tratar-se de texto narrativo. Quanto à narrativa de ficção, e uma vez que deixa de ser necessário elogiar, defender, atacar, demonstrar ou incitar, isso não pode surpreender, e a multiplicidade das soluções encontradas mostra até que a recusa de modelo poderá ter resultado da vontade consciente de não reduzir as possibilidades da imaginação. A quantidade considerável de histórias medievais conhecidas que acabam sem acabar (tendo ou não sido continuadas por outro autor) pode talvez ser referida à mesma figura ideológica de indefinição e abertura ao futuro, na qual não me parece descabido ver como que um reflexo da obsessão com a incerteza escatológica que o cristianismo nunca diluiu por completo.

Alguns géneros historiográficos, como a crónica geral, contentaram-se com este estado de coisas. A noção de *escrita contínua* que estava subjacente a esse tipo de crónica favorecia a previsão de novos episódios e portanto a inexistência de texto conclusivo e de outros protocolos de acabamento. Mesmo quando o discurso se demora mais num rei e isso se reflecte num esboço de evolução biográfica e restrita temporalmente, ao fim de um reinado segue-se sempre o início de outro e acontecimentos e personagens atravessam sem dificuldade a fronteira entre os dois períodos.

Mas da crónica geral vem a destacar-se gradualmente um novo género medieval, a crónica régia, correspondente à nova realidade politico-territorial. Na *Crónica Geral de Espanha de 1344*[4] revela-se com nitidez a mudança de paradigma, quando os dois fins coincidem: o da crónica com o do relato do reinado de Fernando III de Castela, cuja longa história se estende pelos oitenta últimos capítulos, fixando-lhe uma imagem de rei glorioso e exemplar. O breve capítulo final da crónica (857, por engano numerado 858) é preenchido com um resumido elogio póstumo e a notícia do lugar em que o sepultaram e da fama dos milagres que acontecem nesse local. Isto quer dizer que, determinando a natureza própria do regime monárquico que o termo da vida e o do reinado sejam simultâneos, para o mesmo ponto final em que acabam a história deste e a crónica, converge também o momento da morte do rei.

Por isso se compreende que Luís Lindley Cintra, querendo ser fiel ao plano do autor da *Crónica*, tenha decidido considerar aquele o termo da segunda redacção, representada pelo manuscrito da Academia das Ciências de Lisboa, e editar em separado os textos que se lhe seguem no mesmo manuscrito, identificando-os como pertencentes a uma *Crónica de Afonso X*. Cintra avançou ainda a conjectura de que a primeira redacção terminaria no mesmo ponto da narrativa, ou seja, a morte de Fernando III, apesar da inexistência de texto correspondente à parte final do reinado na única versão, truncada, que dela resta. Apoiou-

---

[3] «A peroração é a parte mais importante da alegação forense, e no essencial consta de apelos às emoções», *The* Institutio Oratoria *of Quintilian*, with an English translation by H. E. Butler, 4 vols., London/Cambridge, Massachussetts, William Heinemann/Harvard University Press, 1966-69, VI, ii, 1 (vol.II, p. 417, tradução minha).

[4] *Crónica Geral de Espanha de 1344*, edição crítica do texto português por Luís Filipe Lindley Cintra, 4 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, 1984 (reimpressão da 1ª edição dos 3 primeiros volumes, respectivamente de 1951, 1954 e 1961, pela Academia Portuguesa da História) e 1990.

-se para essa suposição sobretudo no facto de tal ser o caso na segunda redacção, mas levou também em conta a idêntica situação verificada na fonte de ambas as redacções para esta parte do texto, a tradução de uma das últimas versões refundidas da *Primeira Crónica Geral* (ou, segundo o título actualmente normalizado, *Estoria de España*) de Afonso X (cf. *C. G. E. 1344*, I, pp. XXXV-XXXVIII e CCLII-CCLX).

Trata-se da última das versões a que sucessivamente foi sujeita a crónica do rei Sábio[5], já póstuma, conhecida por «Variante ampliada», na qual Cintra vê o original daquela tradução galego-portuguesa[6]. Pode-se considerar natural que nela o fim tenha sido colocado a seguir à morte do pai do autor. O mesmo, porém, já não é possível dizer quanto às duas versões da crónica portuguesa, escritas, uma cerca de cinquenta anos, e outra, mais de um século, mais tarde. No período de transição para uma historiografia centrada na unidade temporal definida pelo reinado, e em simultaneidade com os primeiros ensaios portugueses desse novo género, registados na chamada *4ª Crónica Breve*, assiste-se assim à emergência de uma aliança entre a conveniência de acabar a história com a morte do rei, ditada pelo próprio conceito político, e a produtividade retórica da cena da morte, quando o caso a justificasse, acrescida do proveito que daí poderia advir, através dos efeitos sobre as emoções, para a defesa de uma ideia ou de uma causa.

Correspondendo embora a três títulos, as crónicas de Fernão Lopes convidam-nos num certo sentido a lê-las como se fossem quatro, no mesmo sentido em que, por exemplo, apresentam quatro prólogos. Dessas quatro narrativas, só as primeiras três foram concluídas, e destas, só duas referem, na zona final, a morte do rei. A terceira conta a história de um reino sem rei, mas está ainda assim sujeita ao regime da crónica régia pois constitui formalmente a primeira parte de um todo cuja segunda parte faz a narrativa do reinado, e tem portanto um fim inteiramente atípico.

Para observar como se comporta o motivo narrativo da morte do rei, homólogo do termo do texto, restam a *Crónica de D. Pedro* e a *Crónica de D. Fernando*[7]. Há agora um modelo para a conclusão da crónica régia, definido por essa relação de homologia, que passa a impor-se como uma evidência. Basta, para o confirmar, que se note como é aplicado sistematicamente pelo cronista castelhano Pero López de Ayala nas três crónicas que terminou, de Pedro I, Enrique II e Juan I de Castela, escritas, ao que se presume, no período da viragem do século XIV para o XV. Ao mesmo tempo, apura-se a sua composição temática, em que entram as características recomendadas para a *boa morte*, isto é, a morte tão *santa* quanto possível que os reis deviam procurar ter, e os aspectos próprios do cerimonial político e social, como os esforços do rei prestes a morrer para deixar instalada a paz entre os cortesãos ou para assegurar o bem-estar económico dos seus mais directos dependentes, ou ainda, do lado dos vivos, a diligência com que eram cumpridas as últimas vontades do

[5] Sobre estas versões pode ver-se Inés Fernández Ordoñez, «Variación en el modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII. Las versiones de la *Estoria de España*» em Georges Martin (éd.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, Collection de la Casa de Velásquez (68), Madrid, 2000, pp. 41-74.

[6] D. Catalán discorda de Cintra quanto à identificação dos textos que constituem esta fonte. Cf. Diego Catalán Mz. Pidal, *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, Editorial Gredos, 1962 (pp.323-325, etc).

[7] Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro I*, edição de Damião Peres, Porto, Livraria Civilização, (1ª edição, 1932). Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, edição crítica, introdução e índices de Giuliano Macchi, 2ª edição, revista, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004 (1ª edição, 1975). Será esta a edição citada sempre que não haja outra indicação.

morto[8]. O espectáculo de tais comportamentos era tanto mais apreciado quanto eles simbolizavam a esperança da continuidade que era condição da existência do reino.

De novo, como na elaboração dos prólogos, Fernão Lopes afasta-se do modelo e inventa outras formas, para as quais nem sempre parece ter sido movido pela intenção de fazer passar uma determinada ideia política. De D. Pedro, conta a morte, resume algumas cláusulas do testamento e indica o lugar da sepultura no fim do último capítulo. Mas começa este com uma ostensivamente literária homenagem à fidelidade e à grandeza do amor do rei por Inês de Castro, e preenche a parte média do texto com a descrição do imponente cortejo que transportou o corpo dela de Coimbra para Alcobaça, realizado sete anos antes. A morte propriamente dita, embora referida de modo breve, sem dar origem a qualquer espécie de cena, conforma-se com as exigências morais da circunstância: antes de morrer, Pedro perdoa a Diogo Lopes Pacheco, provê ao futuro dos filhos que tivera de Inês e deixa disposições testamentárias para que lhe rezem diariamente pela alma, que são cumpridas com dedicação pelo herdeiro do trono.

A diferença, na *Crónica de D. Fernando*, é produzida com outros métodos. O facto inesperado mais imediatamente perceptível é a narração da morte do rei no capítulo 172, seis capítulo antes do fim. A coisa é tão insólita que já fez levantar a hipótese de que se tratasse de uma inserção póstuma, tendo o cronista deixado a crónica terminada naquele ponto da narração, e não sendo portanto sua a opção pela forma anómala que ela apresenta na grande maioria dos manuscritos conhecidos. Com efeito, num universo de quarenta, são sete os manuscritos em que faltam os últimos seis capítulos. Num, esta falta não é significativa uma vez que vai só até ao capítulo 139. Os outros seis formam a quase totalidade dos testemunhos que Giuliano Macchi, na sua minuciosa introdução à edição crítica da crónica, considerou representarem, por razões diversas, entre as quais não incluíu a que está aqui em causa, casos especiais da tradição manuscrita (cf. *C. D. F.*, pp. XXXVII e XXXVIII). Um deles, do século XVII, é igualmente desprovido de interesse neste quadro porque, além de lhe faltarem exactamente os mesmos nove capítulos que a outro, do século anterior, ambos são emparelhados por Macchi com base numa série de variantes comuns. E embora os insira, apesar disso, num dos dois ramos da tradição por ele constituídos, Macchi não deixa de acentuar que «se trata de manuscritos amplamente contaminados» (*C. D. F.*, p. LIV). Dos outros quatro manuscritos quinhentistas, dois são aqueles a que, logo a seguir ao que acima assinalei, falta um maior número de capítulos, trinta e sete e trinta e seis, respectivamente, quase coincidentes e espalhados pelo texto, e num deles o capítulo 172 termina a meio, antes da cena da morte. Concordar-se-á em que tão abundantes lacunas diminuem o peso que lhes poderia ser dado para a discussão do problema em causa. Também estes testemunhos são, ressalvada a grande extensão das lacunas e alguns sinais de contaminação, atribuídos por Macchi a um daqueles grupos.

---

[8] Motivado por uma discrepância acerca da data da morte de João I entre Zurara, Rui de Pina e alguns documentos do tempo de D. Duarte, de um lado, e do outro, um documento do período da regência do infante D. Pedro, Armindo de Sousa analisou casos da aplicação daquele modelo e vários aspectos da manipulação histórica a que se pode prestar, em *A morte de D. João I (Um tema de propaganda dinástica)*, Porto, Ministério da Cultura — Centro de Estudos Humanísticos, 1984, pp.417-481 (a brochura não explica a que se refere a numeração das páginas). Luís Adão da Fonseca retomou depois o tema, alargando o *corpus* da análise, em «A morte como tema de propaganda política na historiografia e na poesia portuguesa do século XV», *Biblos*, vol. LXIX (1993), pp. 507-538.

Os restantes dois manuscritos deste conjunto pertencem a uma categoria à parte: com várias características comuns entre si, têm tantos traços que os distinguem de todos os outros, nomeadamente assinalados através da análise comparativa dos erros, que Macchi, perante a impossibilidade de os aparentar a uma das famílias de testemunhos que agrupou, resignou-se a considerá-los isoladamente ao longo de todo o aparato. Acontece que, faltando-lhes embora vinte e nove capítulos, vinte e três no início e os seis finais, são os únicos que apresentam a lição certa na frase que conclui o capítulo 172, por sinal um lugar crucial do texto, como se verá adiante. Além disso, o texto da crónica é seguido em ambos, e só neles, de um «Sumario [...] em que se contem alguns capitolos que nella faltaõ» (*C. D. F.*, pp. XXIX e XXX). Resumindo, se não estou à espera de encontrar qualquer prova da conclusão da crónica por Fernão Lopes antes do capítulo 178, parece-me possível que um melhor conhecimento destes manuscritos nos venha a elucidar sobre a história das reacções que a obra provocou nos séculos imediatos.[9]

A coincidência em dar à crónica a extensão que lhe está estabelecida desde a primeira edição impressa, de 1816, verificada nos três manuscritos mais antigos a que Macchi acaba por remeter, com mais ou menos contaminação e com as duas excepções apontadas, a totalidade dos restantes, é uma das razões que encontro para confiar em que foi essa a maneira como ela saiu das mãos de Fernão Lopes. A outra é-me dada pela própria leitura dos capítulos que interessam à questão, 172 a 178. Com uma ligeira deslocação da perspectiva: perante os textos, não se trata tanto de procurar um consenso acerca da identidade do autor como de perceber que nenhum outro, a não ser Fernão Lopes, poderia ou quereria escrevê-los mostrando um tão perfeito acerto de sentido e intenção com o que os precede, e com o que se lhes segue, na nova crónica. Admitida a necessidade dos últimos seis capítulos, julgo que se torna também compreensível o motivo que levou o cronista a colocá-los na *Crónica de D. Fernando* e não na dedicada ao Mestre de Avis (já que a tarefa que lhe estava cometida, de escrever as crónicas dos reis, não lhe deixava segunda alternativa).

Procurarei agora resumir os pontos essenciais desta leitura. É no capítulo 172, primeiro da série que mencionei, que Fernão Lopes usa o modelo narrativo existente para o episódio que abrange a morte do rei, ou a parte dele que as circunstâncias lhe permitiam, adaptando-o à história. Fernando, doente havia meses, piora, e manda que o transportem para Lisboa, onde morre ao fim de uns dias. É o fecho de uma longa sequência narrativa em que são protagonistas o rei de Castela, a rainha Leonor e sua filha Beatriz, que acompanhamos a assinar os tratados e a participar nas festas e cerimónias que firmaram o casamento entre Juan I e a infanta, e em que o rei português é mencionado rara e brevemente, e sempre com alusão ao seu estado de doente, cada vez mais grave. Contudo, desta vez o capítulo é-lhe inteiramente dedicado. Leonor Teles só é referida, uma primeira vez, a propósito da notícia de uma filha sua que morreu logo depois de nascer e do boato, correspondente, de que não eram do rei aquela filha nem o filho que tivera anteriormente; e de novo, quase no fim, para notar que não foi ao enterro do marido, alegando um mal-estar.

[9] Pela mesma ordem em que acabo de os referir, os sete manuscritos são designados na introdução de Macchi pelas siglas *T3*; *T1*, *Nh*, *Ca*, *N3*, *N5*, *P2*. À lista destes seis casos especiais, apenas é acrescentado pelo editor o ms *B1*, completo, mas «ilegível em quase um terço da sua extensão» (*C. D. F.*, pp. XXXVII-XXXVIII).

Num texto que se quer, finalmente, de homenagem ao rei, a rainha goza, como se vê, apenas da visibilidade que lhe dá a sua condição pública de adúltera, como se o cronista quisesse vingá-lo no seu último momento. A seguir a esta espécie de desagravo, deveria vir a reabilitação, mas não é fácil levá-la a bom termo. Quase toda a crónica mostra um D. Fernando fraco, hesitante, pondo a sua ambição e vaidade pessoais acima do interesse do reino, descuidado com a justiça, causador de conflitos militares sem a capacidade para os resolver, cometendo erro após erro. Salvam-se a muralha de Lisboa e as leis para a agricultura e o comércio, mas do ponto de vista do cronista que escreve pelos anos 40 do século XV não creio que isso chegasse sequer para equilibrar a balança contra as guerras contínuas e continuamente perdidas, o tesouro delapidado, o povo maltratado e a cedência de poder a uma mulher, ainda por cima pouco honesta. Na hora da morte, a única maneira de restituir ao rei algum do respeito que ele pouco mereceu, e ao mesmo tempo conceder-lhe que se preparasse para morrer bem, como a convenção exigia e Fernão Lopes certamente aprovava, era pôr-lhe na boca o discurso da contrição enquanto recebia os últimos sacramentos. É o que sucede quando o rei reconhece o «mui maao conto» que tem para dar do reino que o desígnio divino lhe confiara, ao mesmo tempo que «chorava mui de voontade, rrogando a Deus que lhe perdoasse» (*C. D. F.*, p. 592). Enquanto cristão, D. Fernando tem uma morte exemplar. No entanto, a regeneração é mantida pelo cronista no âmbito estritamente pessoal, e o seu efeito não alastra para a fama que a história lhe fixará. O corpo não lhe é tratado com a mesma complacência que a alma.

Pouco antes de morrer, viaja para Lisboa de noite e com ordens à população para se manter fechada em casa de modo a que a deformidade provocada pela agonia de ninguém fosse vista, ele que, lembra o texto, quando são, bastava aparecer para que logo se lhe reconhecesse a realeza. Depois de morto, não é só a rainha que falta no enterro; além dos fiéis frades do mosteiro de S. Francisco, o féretro vai acompanhado por «pouca gente e doo» (*C. D. F.*, *id.*). A imagem de abandono, à qual se cola a sua culpa de mau rei, persegue-o até ao fim[10].

É precisamente com esta contradição entre as prerrogativas do estatuto real e as condições concretas a que o rei se viu limitado pela distorção das qualidades que dele se esperavam, que se liga a expressão conclusiva do capítulo, a que atrás fiz referência, da qual só os dois manuscritos marginais ao conjunto, e por vários motivos intrigantes, possuem a lição correcta.

Eis a frase completa na versão vulgarizada pelas edições impressas anteriores à recente revisão da edição de Macchi, que no seu primeiro estado não lhes faz excepção: «E forom suas exéquias e sepoltura muito simprezmente feitas, segundo perteencia a estado de rrei» (*C. D. F.*, I. N. C. M., 1975, p. 592). Forma-se imediatamente a impressão de que falta um nexo entre os dois membros da frase, mas a confirmação da incongruência vem à frente, no capítulo 178, que se inicia com a causal: «Porque o finamento d'el-rrei fora feito muito simprezmente e nom suas exequias como deveram» (*C. D. F.*, p. 611). A forma negativa exigida pelo sentido da frase no capítulo 172 é a que se encontra naqueles dois manuscritos,

[10] Parece-me não ter razão Luís Adão da Fonseca quando observa, no artigo citado na nota 8, que Fernão Lopes tem em vista a «reconciliação do reino com o monarca arrependido» (p.525), porque a memória da responsabilidade política do rei na crise que então se abriu permanece na crónica seguinte, tanto no discurso das personagens como no do narrador.

e na edição agora revista: «... muito simprezmente feitas, não como perteencia a estado de rrei» (*C. D. F.*, p. 592; ver também pp. XXV e XXVI, mss. *N5* e *P2*, respectivamente).

Dir-se-ia que, desde um ponto muito recuado da tradição manuscrita, a afirmação da falta de decoro verificada no enterro do rei foi julgada excessiva, e por isso emendada. O que não parece ter-se reparado é que ela tinha implicações no texto seguinte demasiado importantes para ser possível eliminar-lhe o rasto tão facilmente. De passagem, note-se que é provável que a segunda metade do capítulo 172, fundamental na crónica, tenha sofrido mais de um acidente de cópia, pois a idade do rei que nela se regista, desta vez sem excepções nos manuscritos existentes que contêm a referência e sem que se vislumbre qualquer razão para uma alteração intencional, está errada por quinze anos a mais. Casos aparentemente irrelevantes são o do testemunho, mencionado atrás, que termina precisamente a meio do capítulo 172, e o de um outro em que todo o capítulo falta; este não é, no entanto, um bom indício porque, embora nele constem os seis capítulos finais, o manuscrito tem lacunas correspondentes a treze capítulos no total, onze em sequência e, além do citado, mais um isolado.

Se Fernão Lopes se encarregou muitas vezes de, directamente ou pela ficção de uma personagem, denunciar as culpas do rei, não foi menos pródigo nas insinuações que deixou no texto de o seu principal vício de carácter ser a fraqueza, que Leonor Teles, essa sim, perversa, soube explorar enquanto ele viveu. Não lhe terá parecido justificável que o privassem da dignidade que lhe era devida como pessoa régia, no último ritual celebrado em sua intenção. Não é com certeza puro acaso que a correcção desse erro apareça no último capítulo da crónica, com a realização de exéquias solenes, e que só então, um mês depois da morte do rei, se ponha um termo definitivo à história da sua presença entre os vivos. Nem acaso será também que o capítulo prossiga com os recados mandados pelo rei de Castela para a rainha, a nobreza e algumas vilas de Portugal, recordando-lhes a obediência que deviam a ele e a sua mulher. Cautelosos, todos se escudaram com as decisões exaradas nos tratados. E o mensageiro, «com esta rreposta tornou a el-rrei» (*C. D. F.*, p. 612). É com esta frase que a crónica acaba, garantindo a exposição à incerteza em todas as frentes e direcções.

Os capítulos 173 a 177 acumulam sinais do clima que aqui se percebe instalado, e que é corolário do inelutável e preocupante facto de que conhecemos a génese: o país não tem rei. Ao princípio, a regência da rainha parece merecer da parte dos cidadãos de Lisboa alguma confiança. Mas a calma não dura a partir do momento em que se torna claro que a regente não pretende, nem certamente poderia fazê-lo, guardar o trono para um rei português. Os primeiros protestos, sem chefe nem plano à vista, mostram que está a começar qualquer coisa que tão cedo não terá fim, mas que ainda não mostra bem o que será.

Na *Crónica de D. João I* haverá alguns recuos cronológicos relativamente a estes capítulos, sempre motivados por uma ou outra forma de implicação com o Mestre de Avis. Antes de ele entrar em cena, há que mostrar como a solução da regência era só aparente e como a vontade do povo se começou, espontaneamente, a manifestar, desde o princípio, contra a regente e contra os pretensos futuros reis, cujo primeiro compromisso era com a coroa castelhana. Com aquele tempo — aquele curto mês — nada têm a ver Fernando nem João. Contudo, Fernando está implicado nas causas da situação criada. Fernão Lopes encontrou um expediente narrativo para o fazer regressar no último capítulo, ao menos simbolicamente, ao mundo activo dos vivos um mês depois da sua morte.

A importância política, social, e cultural em geral, das exéquias régias não pode, aliás, ser minimizada, como lembrou José Mattoso ao escrever que elas «manifestam a permanência do poder por meio da ostentação da solenidade» (p.195)[11]. Mas a cerimónia fica marcada pela ambiguidade que lhe confere o próprio facto de a reparação do menosprezo da sua dignidade («Porque o finamento d'el-rrei fora feito muito simprezmente e nom suas exequias como deveram...», já citado) ser promovida pela rainha, que mais que ninguém a menosprezara. Nenhum modelo de epílogo lhe ofereceria a possibilidade de cruzar desta maneira a incerteza, a ambiguidade e uma insinuação facciosa das más consequências que se avizinhavam, com a necessidade histórica. Ou, por outras palavras: perante uma morte de rei exemplarmente causadora da «desolação do reino» e da «desordem social» que Mattoso refere no mesmo artigo (p. 199), como os efeitos atribuídos nas crónicas àquele tipo de acontecimentos quando se dão em circunstâncias semelhantes, Fernão Lopes não fez mais do que dar forma narrativa e concretização factual aos conceitos que melhor caracterizavam a situação instalada.

[11] «A morte dos reis na cronística pré-afonsina», inserido em *O reino dos mortos na Idade Média peninsular*, direcção de José Mattoso, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1996, pp. 187-200. A leitura de todo o artigo traz sugestões interessantes para a reflexão sobre o final da *Crónica de D. Fernando* na perspectiva que aqui deixo apontada.

A DIMENSÃO TRÁGICA DE ALGUNS ROMANCES VELHOS DE TEMA ÉPICO

TERESA ARAÚJO
Universidade Nova de Lisboa

Embora os Romances Velhos de tema épico mergulhem as suas raízes matriciais nos cantares de gesta e o longo período da sua elaboração tradicional tenha decorrido no contexto dessa Idade que não manifestou consciência da tragédia enquanto género dramático[1], não tendo deixado dramas comparáveis[2] aos que o Estagirita tinha no seu horizonte e nos quais fundou a sua obra (como se sabe, a "*Poética* passou quase despercebida"[3] ao longo destes séculos), certas personagens e acções de alguns desses poemas que fazem parte do *corpus* tantas vezes denominado uma "*Ilíada* sem Homero"[4] apresentam uma dimensão e um conteúdo trágicos.

A crítica não tem dedicado muitos estudos a este aspecto, limitando-se a anotar genericamente o tom de tragédia expresso por alguns temas e a oferecer, de relance, exemplos normalmente vagos. Angel Valbuena Pratt, entre outros investigadores, reconheceu que "[e]n muchos de los motivos épicos que sigue el romancero [velho], es notable el sentido trágico de los protagonistas"[5], mencionando, de seguida, (nem sempre com muito rigor) alguns dos que lhe mereciam esse apontamento:

> Rodrigo y su derrota [vários romances do ciclo deste herói a referem, no entanto o desastre é central em "Las huestes de don Rodrigo desmayaban y huían"[6] que surge, por vezes, integrado em "Los vientos eran contrarios, la luna estaba crecida"[7]], Bernardo y la

---

[1] "Na Idade Média, os géneros clássicos tinham sido inteiramente subvertidos. [...] As palavras «comédia» e «tragédia» são compreendidas apenas numa acepção estilística e na base de um desfecho marcado pela ventura ou pela desgraça: é assim que Dante pode considerar a *Eneida* uma tragédia [*Inferno*, XX, 113] e chamar *Commedia* ao seu próprio poema [Epístola a Cangrande, 10]", C. Segre, "Géneros", *in* Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopédia Enaudi, 17: Literatura-Texto*, (edição portuguesa da responsabilidade de Fernando Gil), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, p. 73. Mais recentemente, Mafalda de Oliveira Viana reitera-o relacionando a inexistência de tragédias medievais com os valores cristãos: "Com a generalização do cristianismo entre os homens ocidentais, as tragédias deixam de ser escritas. Com efeito, não encontramos no panorama literário textos de tragédia entre o século I d.C. (em que se situam as tragédias de Séneca) e o século XVI.", "Sobre o Trágico", *Clássica. Boletim de Pedagogia e Cultura*, Nº. 23, Outubro, 1999, p. 109.

[2] A crítica é consensual em relação ao hiato medieval da história da tragédia, porém, também com frequência, reconhece que os mosteiros bizantinos a restauraram com abundantes elementos gregos adaptados a temas cristãos e interpreta aspectos dos *Mistérios* à luz do género clássico.

[3] É com estas palavras que Eudoro de Sousa inicia o estudo introdutório à sua edição da obra do Estagirita: "Pela Idade Média, mais preocupada com problemas lógicos e metafísicos, a Poética passou quase despercebida", *in* Aristóteles, *Poética*, trad., pref., introd., coment. e notas de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1986, p. 13.

[4] Expressão insistentemente usada, desde o século XIX, para designar o Romanceiro.

[5] Angel Valbuena Pratt, "Los romances", *in Historia de la literatura española*, I, Barcelona, Gustavo Gili, 1937, p. 297 (9ª. ed. ampliada e actualizada por Antonio Prieto, Barcelona, Gustavo Gili, 1981).

> muerte del conde de Saldaña, cuyo recuerdo no falta en este romance — "Prometístesme a mi padre, no me guardastes verdad" [a citação não corresponde a nenhum *incipit*, mas ao 25º. verso do poema que inicia "Con cartas y mensajeros el rey al Carpio envió"[8]], — la muerte de los infantes de Lara [...] el romance "Pártese el moro Alicante [víspera de sant Cebrián[9]]"[10].

Com estes exemplos, Valbuena Pratt mostrava não utilizar o adjectivo "trágico" com o mero significado de violento, criminoso, certo de que "el sufrimiento y el dolor, la desgracia y la muerte, la guerra [...] no constituyen un fenómeno trágico"[11] por si só, no entanto não o aprofundou, nem desenvolveu as suas menções, deixando estas considerações privadas de uma maior fundamentação — tal como Juan Alcina Franch, crítico que, passados mais de 30 anos sobre a primeira edição da *Historia de la literatura española* do erudito catalão, afirmou (de um modo menos categórico e reportando-se a temas menos arcaicos):

> está[n] esbozad[as] en los más tardíos [...] romances de tema épico-nacional [...] trágicas infidelidades seguidas del castigo sangriento[12].

Apesar do seu carácter sucinto, estas palavras ganham especial significado com o aprofundamento da análise dos romances épicos aludidos e de outros que não couberam na amostragem de Valbuena e trazemos agora à colação. Estes temas reflectem, na sua tessitura, o sentido medieval do conceito de tragédia reelaborado à luz do seu conhecimento através da teorização horaciana[13] e dos valores cristãos e cavalheirescos desse universo — não o da sua concepção grega, embora, como previne Alberto Díaz Tejera, sempre a noção remeta (de uma forma linear ou mediatizada) para aspectos da sua origem helénica[14].

---

[6] O tema encontra-se documentado em vários folhetos de cordel e nas mais antigas colecções de romances; leio pela edição facsimilada do *Cancionero sin año* (de Antuérpia), de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, C.S.I.C., 1945, fol. 127.

[7] *Vide*, por exemplo, *in Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga*, I, ed. facsimilada, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, nº. XXXIX, pp. 337-339. Segundo Ramón Menéndez Pidal, é possível que o romance terminasse no verso 23, sendo os 3 seguintes elementos de ligação ao texto anteriormente referido; *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español - portugués - catalán - sefardí)*, [ed. e estudos de Diego Catalán *et alii*], I, *Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal - Gredos, 1957, pp. 42-43.

[8] Impressa no *Cancionero de Romances* de Antuérpia, de 1550, no fólio 137r (leio pela edição de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, p. 206).

[9] Publicada, pela primeira vez, na *Segunda parte de la Silua de Varios Romances* de Zaragoça, de 1550, no fólio 64r (leio pela edição de Antonio Rodríguez-Moñino, *Silva de Romances (Zaragoça 1550-1551)*, Zaragoza, Cátedra Zaragoza-Ayuntamiento, 1970, p. 311).

[10] "Los romances", *in Historia de la literatura española*, pp. 297 e 298.

[11] Alberto Díaz Tejera, *Ayer y Hoy de la Tragédia (Manifestaciones histórico-literárias de lo trágico)*, Sevilla, Alfar, 1989, p. 22.

[12] Juan Alcina Franch, "Prólogo", *in Romancero antiguo. 2: Romances amorosos y caballerescos*, Barcelona, Editorial Juventud, 1971, pp. 9-10.

[13] A obra *Epistola ad Pisones* de Horacio, vulgarmente designada por *Ars Poetica*, não foi estranha à Idade Média. *Vide*, por exemplo, o que, a propósito, escreve Vítor Manuel de Aguiar e Silva, "Géneros Literários", *in Teoria da Literatura*, 8ª. ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1988, pp. 345-346.

[14] "[S]e impone, cuando se habla de lo trágico y de la tragedia, regresar al teatro griego porque allí tuvo su natalidad, por primera vez, la dialéctica histórica y real de la tragedia como forma literaria y de lo trágico como contenido", *Ayer y Hoy de la Tragédia*, p. 23.

Nas vacilantes teorizações dos tratadistas medievais, "trágico" não correspondia a um género autónomo, ao contrário das formulações clássicas. Era aplicado a qualquer tipo de composição poética que apresentasse determinadas características: a nobreza das figuras ou o seu estatuto de soberania, a dimensão pública e grandiosa dos sucessos bem como o seu carácter deplorável, o final violento de uma acção e o estilo eloquente[15].

Neste sentido[16], vários romances do ciclo de don Rodrigo[17] — e não apenas o que narra a sua derrota, como anotava Valbuena Pratt — apresentam o protagonista com um significado trágico. A *Crónica Sarracina*[18], da qual uma grande parte deles provém, exibia já idêntico carácter, uma dimensão de grandeza trágica (como o anotou várias vezes Ramón Menéndez Pidal), e algumas das suas reelaborações romancísticas não anularam esse traço da narrativa de Pedro del Corral sobre a lenda do último rei godo. O poema jogralesco que recria cerca de 6 capítulos desse texto cronístico, "Don Rodrigo, rey de España, por la su corona honrar"[19], é exemplo do resultado deste processo.

A narração é introduzida por versos alusivos à iminente realização de um torneio festivo de celebração régia; porém, o relato não segue na direcção sugerida pela abertura, a justa de cavaleiros não chega a ter início por causa da entrada imprevista de "gente de Toledo" (v. 5) que vinha "suplicar" (*ibidem*) ao rei, don Rodrigo, que cumprisse a tradição,

6 que a la antigua casa de Hércules quisiesse un candado echar,[20]
como sus antepassados lo solían acostumbrar.

O veemente pedido lança, de imediato, a suspeita sobre o rei (reflexo mediatizado da memória histórica da personagem que usurpou a sucessão do trono de Vitiza) e a sua reacção sequente confirma-a, uma vez que mostra um claro desrespeito pelo costume observado pelos anteriores monarcas e uma atitude de desafio à ordem, à tradição, "[e]l rey no puso el candado mas todos los fue a quebrar" (v. 8). Força a entrada e, no interior do palácio, encontra primeiramente uma inscrição anunciando a catástrofe como consequência do acto do rei que não cumprisse a lei consuetudinária, "que el rey que esta casa abra a España tiene quemar" (v. 12) e, depois, um cofre

14 dentro dél, nuevas banderas con figuras de espantar,
alárabes de caballo sin poderse menear,
16 con espadas a los cuellos, ballestas de bien echar.

---

[15] Leia-se, para além dos estudos já citados a propósito do significado da tragédia no período medieval, as pp. 305 e 306 do verbete a ela relativo *in* Rainer Hess *et alii*, *Diccionário terminológico de las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1995, onde também são apresentadas outras espécies bibliográficas.

[16] Este trabalho não se ocupará dos reflexos de aspectos lendários presentes em tragédias clássicas que podem ser detectados sob formas nacionalizadas em alguns romances. Analisará, sim, o conteúdo trágico de personagens e acções de alguns temas épicos.

[17] Sobre este ciclo, *vide Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* I, pp. 3-139.

[18] Composta por Pedro del Corral antes de 1430. *Vide* Ramón Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas*, I, *Rodrigo, el último godo*, 4ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1973 e a recente *Crónica del rey don Rodrigo*, ed., introd.. e notas de James Donald Fogelquist, Madrid, Castalia, [2001].

[19] Leio pela edição facsimilada do *Cancionero sin año*, fol. 126.

[20] Sobre a lenda evocada e o motivo do cadeado, *vide* Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 315-316, nota ao respectivo verso.

As imagens de uma guerra com árabes associadas à frase-presságio são compreendidas por don Rodrigo que "pavoroso no curó de más mirar" (v. 17). Acto contínuo, uma águia desce dos céus e queima o palácio (referência também presente no relato de Corral). O rei não se resigna e tenta inverter a fatalidade, "envía mucha gente para Africa conquistar" (v. 19). Não obstante, a personagem fracassa não só porque, na travessia do mar,

22 perdió docientos navíos, cien galeras de remar,
y toda la gente suya sino cuatro mil no más,

mas porque esse desastre de enormes proporções é premonitório da perda do próprio reino.

O perfil de don Rodrigo manifesta, neste relato, um conteúdo notoriamente trágico: assenta na condição elevada da personagem (soberano), no seu crime desorganizador (o acto de romper a tradição), na sua acção consciente e no inconformismo que revela perante a inevitabilidade das consequências do erro, tentando contrariá-las mesmo sendo mal sucedido. A própria acção do poema é desencadeada tragicamente desde a falta individual à sua punição de âmbito colectivo e catastrófico.

O tópico da falta pessoal com repercussões punitivas públicas e devastadoras é também expresso pelo tema que sumaria 25 capítulos da *Crónica Sarracina*, "Amores trata Rodrigo; descubierto su cuidado"[21]. Apesar de este poema não configurar o rei com um sentido trágico tão vincado como o anterior, também apresenta um delito pessoal (a concretização amorosa forçada[22]) como gerador da destruição do reino:

14 Cumplió el rey su voluntad, mas por fuerça que por grado,
por la cual se perdió España por aquel tan gran peccado.

Neste romance, a figura de don Julián (Olian, cristão fiel aos descendentes de Vitiza[23]) assume um maior destaque na consecução da catástrofe, já que, movido pelo desejo de vingar a honra da filha, Cava[24], se alia aos mouros para "que destruyessen a España por lo aver assí injuriado" (v. 18). Contudo, a acção desta personagem (aludida também no tema anterior), mesmo sendo desproporcionada relativamente à sua causa, apenas decorre da atitude do rei, tendo uma função colaboradora na concretização do desastre punitivo, como o deixa claro o verso 15, agora transcrito.

Um outro tema deste ciclo, o da penitência de don Rodrigo, "Después que el rey don Rodrigo a España perdido había"[25], desenvolve a configuração cristã de um outro aspecto com um conteúdo igualmente trágico — a aceitação consciente do castigo por parte do

---

[21] Romance com várias versões antigas; *vide* , por exemplo, a editada *in Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, ed. facsimilada, II, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, LV, p. 117.

[22] Não é certa a veracidade histórica deste facto; sobre a construção da personagem, *vide*, por exemplo, Georges Tyras, "Vitiza el contra-modelo: un relato trifuncional en la «Primera Crónica General»", *in Mitos, folclore y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1987, pp. 39-56 e Ramón Menéndez Pidal, *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, ed. de Diego Catalán y María del Mar de Bustos, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 297-319.

[23] *Vide* as páginas agora citadas de *La épica medieval española.*

[24] *Ibidem.*

[25] Tema conservado em vários folhetos de cordel e colecções antigas; leio pela edição facsimilada do *Cancionero sin año*, fol. 129.

protagonista como consequência do seu acto com efeitos catastróficos e como via de salvação mediante a sua aniquilação pessoal. O rei acata a forma de punição (e, por conseguinte, de purificação) revelada por Deus ao "ermitaño", a sua sepultura numa tumba com uma cobra viva, e, no momento final, reitera, em presença desse ermitão, a consciência da sua desobediência transcendente com efeitos de desastre público (a que é anunciada no *incipit*):

Preguntóle cómo estaba: "Dios es en la ayuda mía,
54 respondió el buen rey Rodrigo – la culebra me comía;
cómeme ya por la parte que todo lo merecía,
39 por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha.

Em "Las huestes de don Rodrigo desmayaban y huían", tema aludido por Valbuena Pratt, reencontra-se a dimensão trágica do protagonista ao ser apresentado como um soberano errante e solitário depois do desastre, ensanguentado e com as armas destroçadas observando, de uma posição elevada, uma paisagem de morte e de sangue, de exércitos destruídos, de bandeiras e estandartes desonrados, calcados e espalhados pelo chão — "mira el campo tinto en sangre, la cual arroyos corría" (v. 19). Perante esta visão, entoa um pungente lamento que reflecte a interiorização do desastre sob forma de interrogação e de luta psicológica: contrapõe a miséria e a infâmia do presente à grandiosidade do passado, debate-se sobre a fortuna do seu nascimento e da sua condição de monarca frente à desolação e à derrota e invoca a própria morte como seu único merecimento[26].

O poema contava com o conhecimento prévio da lenda de Rodrigo por parte dos seus ouvintes e, por isso, não presentificou discursivamente a causa da perda do reino. Apenas o terceiro verso, "Rodrigo deja sus tiendas y del real se salía", alude indirectamente aos amores ilícitos narrados por "Amores trata Rodrigo, descubierto su cuidado" e mencionados pelo tema que, por vezes, como se disse, antecede o da derrota, "Los vientos eran contrarios, la luna estaba crescida",

cuando el buen rey don Rodrigo junto a la Cava dormía,
4 dentro de una rica tienda de oro bien guarnecida.

No entanto, os últimos versos pronunciados pelo monarca não só evocam a origem da catástrofe, como manifestam a consciência do protagonista relativamente à sua responsabilidade, nomeadamente o primeiro hemistíquio do último verso através do qual don Rodrigo declara a sua culpa pessoal por ter cedido a "aqueste cuerpo mezquino", à sua sensualidade reprovável.

Também o narrador reforça a visão de personagem consciente da sua imputabilidade e de figura com acção de efeitos trágicos mediante o uso reiterado do vocábulo "mancilla" que apresentava, então, uma gama significativa com ressonâncias trágicas, como se pode verificar pela consulta do dicionário etimológico de Covarruvias[27], onde é referido com o

[26] Como relembra Modesta Lonzano, esta "imprecación a la muerte, que acaso proceda de outro romance amoroso de finales del siglo XV [...] se incorporó por su conveniencia en este lugar", *Romancero* (prólogo de Francisco Rico), Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998, p. 71.

[27] Sebastián de Covarruvias y Orozco, *Thesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611; consulto pela edição de Martín de Ríquer, 4ª. ed., Barcelona, Alta Fulla, 1998 que segue a de 1611 com os contributos de Benito Noydens publicados na de 1674.

sentido de mácula, culpa, mas igualmente de compaixão (também o *Diccionario de la Academia de Autoridades*[28] ainda o documentava ao longo do século XVIII, como "llaga, ó herida que mueve á compasion", como "compasión y lástima"[29]).

"Él, triste de ver aquesto, gran mancilla en sí tenía" (v. 20) exprime a omnisciência do narrador relativamente à culpabilidade conhecida e sentida por don Rodrigo.

El rey va tan desmayado, que sentido no tenía;
8 muerto va de sed y hambre, que de velle era mancilla

revela o sentimento de piedade que a figura do soberano provocava em quem o observava.

Sem esta dimensão trágica, um dos temas do ciclo de Bernardo del Carpio[30] formado por romances de enfrentamento e rebelião no contexto épico da relação do rei e dos seus vassalos apresenta também um aspecto da sua tessitura com um significado comparável. Em "Por las riberas de Arlanza, Bernardo el Carpio cabalga"[31], o protagonista sente como imperativo moral a denúncia da injúria feita a si e aos progenitores e a exigência da reparação dessa afronta, sem a qual promete uma vingança com efeitos públicos, mesmo sabendo que ela o pode conduzir à sua própria destruição.

Valbuena recordava o verso "Prometístesme a mi padre, no me guardastes verdad" de "Con cartas y mensajeros el rey al Carpio envió" para referir os ecos trágicos da injúria do pai, porém é o tema de "Por las riberas de Arlanza, Bernardo el Carpio cabalga" que melhor desenvolve essa dimensão trágica (ao mesmo tempo que promove a construção épica do herói como defensor da independência do reino face ao seu soberano e à França e que dramatiza a típica tensão entre vassalo e monarca presente em todos os temas do ciclo).

Bernardo, de alta linhagem nobre[32], conhecendo a sua genealogia, dirige-se ao rei para o acusar, bem como aos seus sequazes, da injusta calúnia dos seus pais e de si próprio

12 — Bastardo[33] me llaman, rey, siendo hijo de tu hermana;
tú y los tuyos lo dicen, que ninguno otro osaba.
14 Cualquiera que tal ha dicho ha mentido por la barba,
que ni mi padre es traidor ni mala mujer tu hermana,
16 que cuando yo fui nacido ya mi madre era casada.

---

[28] Compulso *Diccionario de autoridades*, [reprodução facsimilada da edição de Madrid, Imp. De Francisco del Hierro, 1726-1737], 3 vols., Madrid, Gredos, 1976.

[29] Para além das obras agora citadas, *vide* algumas das espécies antigas colocadas em rede pela Real Academia Española, www.era.es.

[30] Sobre este ciclo, *vide* poemas e estudos *in Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, I, pp. 143-269.

[31] Deste romance, conservam-se várias versões registadas no século XVI e no seguinte; toma-se, agora, a que se encontra documentada num manuscrito da Biblioteca del Palacio Real e que é impressa, entre outros, pelo *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* I, p. 186.

[32] Como apontam os estudos pidalinos que vêm sendo citados, a genealogia do herói varia de acordo com as fontes, em todo o caso é sempre garantida a superioridade da sua linhagem: ou sobrinho de Alfonso II, el Casto, ou de Carlos Magno.

[33] A bastardia do herói, aqui negada, é exposta pelo romance do seu nascimento, do qual apenas se conserva uma versão antiga, "En los reinos de León, el casto Alfonso reinaba" (*Cancionero de Romances* de 1550, p. 205), e por uma das tradições da lenda, a que foi divulgada pela crónica do *Tudense* (do bispo Lucas de Tuy); as outras reelaborações da personagem lendária legitimam o seu nascimento através do matrimónio secreto dos seus pais, Jimena e o conde de Saldaña.

Denuncia, em seguida, os motivos da injusta acção do monarca, a sua intenção de trair o reino, "por dejar esos tus reinos a aquesos reyes de Francia" (v. 18) — como se sabe, a acusação de Bernardo tinha subjacente a lenda espanhola que referia os planos sucessórios do rei sem descendência directa, Alfonso II, de legar o reino a Carlos Magno afastando da herança o filho da sua irmã através do anátema da bastardia, da ilegitimidade do seu nascimento[34] — e termina a sua invectiva anunciando a vingança que consistiria — se entendermos a referência a "gascones y leoneses" e à "gente asturiana" (v. 19) como uma alusão à batalha de Roncesvalles[35] — na sua aliança com os opositores aos desideratos régios e na consequente acção bélica conjunta para repor a ordem, ainda que ela implique a sua morte:

Com gascones y leoneses y con la gente asturiana
20 yo iré por su capitán o moriré en la batalla.

A acusação e a ameaça de retaliação configuram Bernardo como uma personagem épica (herói nacional e vassalo rebelde), no entanto, ao enquadrarem-se na exigência do protagonista repor a verdade da sua legitima filiação por meios de dimensão pública, mesmo correndo o risco do seu aniquilamento pessoal, atribuem ao protagonista uma dimensão trágica.

Idêntica dimensão assume o poema por destacar no seu centro temático o problema da injustiça sofrida pelos pais de Bernardo e por si próprio, tópico que dota a composição de um superior interesse humano e lhe atribui um significado que transcende a esfera circunstancial da política e da sociedade.

"En los reinos de León el casto Alfonso reinava"[36] e "Con cartas y mensajeros el rey al Carpio envió" não acompanham o desenvolvimento deste traço de Bernardo e desta dimensão dos sucessos, contudo, no seu contexto épico, também não esquecem, como aludia Valbuena, a atitude régia sobre os progenitores do protagonista, nomeadamente sobre o seu pai, que está na origem da acção e da personagem com significado trágico.

Não se encontra em semelhante situação de invulgaridade no contexto do respectivo ciclo o último exemplo dado por Valbuena, o tema de "Pártese el moro Alicante víspera de sant Cebrián" dos Infantes de Lara[37]. Embora a cena de reconhecimento doloroso das cabeças decepadas dos filhos e do "carillo" fiel apresente um intenso significado trágico, também os romances de "Ya se salen de Castilla castellanos com gran saña", "¡Ay Dios qué buen caballero fue don Rodrigo de Lara [Ruy Velázquez]" e "A Calatrava la Vieja la combaten castellanos" têm o seu núcleo de desenvolvimento no "conflito trágico" que opõe as duas

[34] *Vide* Dolores Clavero, "Ciclo de Bernardo del Carpio", *in Romances viejos de temas épicos nacionales. Relaciones com gestas y crónicas*, Madrid, Ediciones del Orto, 1994, p. 28, a propósito de um verso correspondente de uma outra versão publicada por Juan de Timoneda, na *Rosa española*.

[35] Hipótese já colocada por Pedro M. Piñero, *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 185.

[36] *Vide* nota anterior.

[37] Textos e estudos *in Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas (español - portugués - catalán - sefardí)*, [ed. e estudos de Diego Catalán *et alii*], II, *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal - Gredos, 1963, pp. 85-160; ver, igualmente, Ramón Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara* (Madrid, Ducazcal, 1896), 3ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1971 e *La épica medieval española*, especialmente as pp. 449-480 sobre o conteúdo histórico das personagens e dos acontecimentos, e *Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 73-133.

famílias representadas por doña Lambra e doña Sancha e que gera um "crescendo" de violência até à extinção da linhagem dos Lara vingada por Mudarra[38].

Em "Pártese el moro Alicante víspera de sant Cebrián" — tema que Menéndez Pidal, contra outras opiniões, defende derivar de um antigo cantar prosificado nas crónicas alfonsina e de 1344 e do qual refere, entre outros aspectos, a grandiosidade trágica[39] — Gonzalo Gustos é conduzido à presença de Almanzor para, sob o seu mandado régio, fazer o reconhecimento de oito cabeças humanas[40] que se encontravam sobre um "tablado". Embora o rei lhe tivesse anunciado previamente que "todas son de gran linaje" (2°. hemistíquio, v. 10), ao deparar com a horrenda imagem, não as identifica imediatamente, de tal modo estavam desfiguradas pelo sangue; é só ao limpá-las que realiza a acção de reconhecimento trágico que lhe impõe a revelação amarga e transfiguradora:

12 Limpiándoles la sangre assaz se fuera a turbar;
dixo llorando agramente: — Conózcolas, por mi mal:
14 la una es de mi carrillo, las otras me duelen más:
de los infantes de Lara son, mis hijos naturales.

Gonzalo Gustos dirige-se, em seguida, a cada uma delas, anunciando a sua identidade, traçando o seu perfil (retrato que coincide com o do ideal cavalheiresco[41]), mas o discurso que profere não tem como interlocutor o rei; pronuncia-o na forma de diálogo com as figuras mortas, "[a]ssí razona com ellos como si vivos hablassen" (v. 16), desenvolvendo mediante este recurso uma sequência de profunda intensidade emotiva e, também, de significado trágico, na medida em que o seu discurso directo supõe e manifesta um debate interior entre a constatação da terrível verdade (a morte dos filhos e do seu "carrillo") e a tentativa de a contornar, tal é a dor que provoca (fala com eles tentando iludir a impossibilidade do diálogo), e entre a aceitação da sua morte e a reivindicação da sua imortalidade através do respectivo encómio, da evocação das suas qualidades e das suas acções em vida. Também os versos do narrador que intercalam o discurso de Gonzalo acentuam o efeito trágico da cena: os primeiros assumem uma função que ultrapassa a da simples didascália, produzem uma impressionante imagem visual e provocam as emoções de terror e piedade geradas pela própria tragédia[42]

---

[38] A este propósito, *vide* os estudos de María de los Reyes Nieto Pérez, "Pepinos contra azores. El juego de aparencias y realidades en la estructuración de la leyenda de los siete infantes de Lara", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N°. 20, 2002 (www.ucm.es/info/especulo/numero 20/ pepinos.html) e "El poder del silencio: la función determinante de las heroínas discretas en los cantares de gesta castellanos. I", *Lemir*, N°. 5, 2001 (www.parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista5/EL_PODER.html).

[39] Veja-se o apontamento sumário deste desacordo crítico *in Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 121-123 e, de Ramón Menéndez Pidal, a "Refundición de la Gesta de los Infantes de Lara", *in Epopea y Romancero, I*, (Madrid, 1936), e "Gesta y Crónicas de los Siete Infantes de Lara" *in Reliquias de la poesía épica española*, (Madrid, 1951) reproduzidas *in Reliquias de la poesía épica española*, 2ª. ed. com introdução de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1980, pp. 195-224 e 199-239, respectivamente.

[40] Na verdade, a personagem apenas se dirigirá a 7; *vide* razões apontadas *in Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 122-123.

[41] *La leyenda de los Infantes de Lara*, p. 26.

[42] Sem pretender discutir, neste momento, o sentido da "catarse", *vide* o citado estudo de Eudoro de Sousa que introduz a sua edição da obra de Aristóteles, pp. 98 e ss.

24 [a]limpiándola com lágrimas, bolviérala a su lugar
y toma la del segundo, Martín Gómez que llamavan;

e os seguintes,

39 [y] dexándola llorando, la del tercero tomava
[...]
39 [y] tomando la del cuarto, lassamente la mirava
[...]
39 [t]omó la de Ruy Gómez, de coraçón la abraçava
[...]
44 [t]omando la del menor, el dolor se le doblara,

descrevem, em forma paralelística, um crescendo de sofrimento no qual as lágrimas vão desaparecendo por já não conseguirem exprimir a profundidade da dor que compromete a própria pulsão de vida, "¡[m]ejor fuera la mi muerte que ver tan triste jornada" (v. 49).

O tópico do reconhecimento trágico está também presente no tema de "Ya se salen de Castilla castellanos com gran saña" (vv. 142-149), porém a ampla cena de identificação é sintetizada em 4 versos (vv. 146-149) que não só não têm um significado comparável como surpreendem pela sua incoerência no contexto da lenda, dos "cantares" prosificados nas crónicas que a narram, no das próprias crónicas e no do poema, pois neles surge a acusação, por parte do pai, de uma das vítimas pela responsabilidade das mortes dos filhos — "mas culpo a Nuño Salido que no os supo guardar" (v. 149) — quando ela os tinha tentado impedir de avançar em direcção ao rio, onde cairiam na cilada preparada por seu tio, don Rodrigo de Lara, e pelos mouros.

Contudo, quer este último tema, quer o de "A Calatrava la Vieja la combaten castellanos" — derivações da gesta dos Infantes, na opinião de Menéndez Pidal contraditada por González Cuenca[43] — apresentam também um nítido significado trágico que reside não só no conflito, apontado por María de los Reyes Nieto, entre os dois clãs, mas, também, na falta ignóbil de doña Lambra (acentuada pelos romances[44]), que se apresenta como a origem da sucessão trágica dos acontecimentos. O pérfido erro cometido pela personagem feminina de elevada condição de injuriar a família, na qual se integrava por casamento, provoca o mais novo dos Lara à retaliação que, por sua vez, gera a nova calúnia por parte de doña Lambra causadora da promessa de vingança de don Rodrigo, a qual será realizada de uma forma desproporcionada em relação ao incidente inicial e, assim, se configura como catástrofe.

[43] *Vide* os estudos pidalinos citados a propósito deste ciclo e a resenha crítica apresentada *in Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 86-87.

[44] *Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 90 e ss..

ENTRE A EXCELÊNCIA E A INDIGÊNCIA: O UNIVERSO APOFÁTICO DA CANTIGA DE AMOR

YARA FRATESCHI VIEIRA
Universidade Estadual de Campinas

Em outras ocasiões, já tratei de certas marcas discursivas que se encontram nas composições dos trovadores galego-portugueses, especialmente aqueles que freqüentaram cortes senhoriais em ou à volta de Santiago de Compostela, ou mesmo estiveram intimamente ligados à catedral, na qualidade de eclesiásticos; essas marcas remetem-nos, direta ou indiretamente, aos tratados escolásticos que, entre a segunda metade do século XII e a primeira do XIII foram de largo uso nas universidades, especialmente a de Paris, para o ensino da gramática e da lógica[1]. Esses tratados, que se beneficiaram do desenvolvimento da dialética, devido em grande parte ao reaparecimento, no século XII, de obras de Aristóteles até então desconhecidas no Ocidente, incidiam especificamente sobre questões de lógica e semântica, mas correspondiam a necessidades de elucidação e interpretação provenientes dos campos vizinhos e interligados da filosofia e da teologia.

Pretendo agora trazer novamente à baila, examinando-os da perspectiva da sua inserção nas questões teológicas da época, dois aspectos que já foram suficientemente observados na tipologia da cantiga de amor galego-portuguesa: de um lado, a condição de absoluta indigência na qual se representa o amante, e do outro, a excelência absoluta atribuída pelo trovador à amada[2]. Se nos reportarmos aos campos sêmicos que caracterizam a cantiga de amor, como os estabeleceu Tavani, poderemos dizer que a indigência, como predicado identificador do amante, manifesta-se no campo da «coita do poeta», enquanto a excelência, como predicado da amada, engloba os campos do «elogio da dama» e do «amor do poeta»; no campo da «reserva da dama», por sua vez, a excelência da dama é assumida como um

---

[1] Souto Cabo, José António e Vieira, Yara Frateschi. "Airas Fernandes, dito «Carpancho», trovador compostelano." In: *Estudos Portugueses e Africanos*, 40, 2002, pp. 7-61; Vieira, Yara F., "Falácias do amor: o lirismo galego-português e a nova lógica." Comunicação apresentada no IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, A Coruña, 18 a 22 set. 2001 (no prelo); Vieira, Yara F., "A cor do potro prometido: lógica, teologia e ética na lírica galego-portuguesa." In: Morais, Ana Paiva, Araújo, Teresa e Paixão, Rosário Santana (coord.), *Da Decifração em Textos Medievais*. Actas do IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa, Ed. Colibri, 2003, pp. 331-347; Vieira, Yara F., "Lírica galego-portuguesa e cultura clerical." Comunicação apresentada no X Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Alicante, 16 a 20 set. 2003 (no prelo).

[2] Luján Atienza já colocou a questão em termos semelhantes: «Esta escisión puramente interior aparece marcada por la dicotomía que se establece entre dos campos poéticos dentro de las composiciones. Se trata de los campos que yo llamaría del EU y el VOS, ya que la mayoría de los poemas se dirigen desde el EU (autor) a una dama a la que se apela con la forma de respeto VOS. Son, en otras palabras, los campos del poeta y la amada, siempre distantes e irreconciliables. Los separa en primer lugar una diferencia de grado, ya que la amada aparece como el supremo bien en una esfera superior a lo netamente humano y el poeta se presenta como un ser inferior y casi anulado en su sufrimiento». (Luján Atienza, Ángel Luís, "Estrutura y semántica en la lírica trovadoresca. Desde los provenzales a Ausías March." In: *O Cantar dos Trobadores*. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 425-437).

fator que lhe permite tomar determinadas atitudes das quais decorrerá consequentemente a situação de indigência do poeta. Tavani já apontou como os «campos sémicos da 'reserva' e da 'coita de amor' são dominados, mais do que pela *mesura*, pelo seu contrário, a *desmesura*»[3].

****

Em primeiro lugar, tenho de explicar o alcance dos termos que escolhi para caracterizar os universos do amante e da amada em oposição de contrariedade. No caso do amante, o termo «indigência» é usado para cobrir, de maneira geral, os aspectos destitutivos e privativos da sua situação amorosa: sem amor, sem a visão da amada, sem poder falar com ela ou dela, sem receber nenhum sinal de reciprocidade do seu sentimento; às vezes mesmo sem poder falar com outras pessoas, sem dormir, ensandecido, sem poder continuar a viver[4]. No caso da amada, o termo «excelência» engloba a sua formosura sem par, as suas excelsas qualidades ou virtudes (bem falar, siso, crédito, medida, doçura, graça, gentileza, belo riso[5]) e o seu poder sobre o amante (poder admiti-lo à sua presença ou bani-lo, enviá-lo para longe, desprezá-lo, castigá-lo etc.[6]). Nesse sentido, abrangente por um lado e delimitado por outro, é que esses dois termos são usados aqui como representando uma contrariedade[7].

Os termos contrários, portanto, que balizam a situação das personagens líricas em cena — a indigência do amante e a excelência da amada —, podem ocupar pontos progressivos ao longo de uma linha que ligaria os dois pólos da contrariedade, desde uma posição relativa, definida quanto a um determinado parâmetro (por exemplo, o percurso vital do poeta, o círculo de indivíduos que constituem a corte, o conjunto de todos os homens, etc.), até o ponto extremo da contrariedade; assim, é possível encontrar desde a indigência relativa *versus* a excelência relativa, até a indigência absoluta *versus* a excelência

---

[3] Tavani, Giuseppe, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*. Tradução de Isabel Tomé e Emídio Ferreira. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988, p. 123.

[4] Cfr. Luján Atienza, op. cit., p. 429: «Otra de las diferencias que separa ambos campos poéticos es el hecho de que mientras la amada aparece siempre caracterizada por su 'ben falar', el poeta vive envuelto en un silencio y una mudez de los que le es imposible escapar. Igualmente, si la amada aparece continuamente descrita como de 'bon sen', el poeta cae continuamente en la pérdida del sentido y en la locura de amor, en el 'ensandecer'.»

[5] Tavani, G., op. cit., pp. 114-5.

[6] Tavani observa como a atitude da dama está conotada de maneira negativa, sempre em relação ao poeta, «radicada como está, quase exclusivamente, na vertente da *desmesura*. Da surpresa, desagradável, pelas atenções de que é alvo (*estranhar*), ao menosprezo pela sorte de quem a ama (*desamparar, non valer, falir, enganar*), do uso sem escrúpulos do seu poder (*ter en poder, fazer entrar en prison, mandar*) à desforra malévola em prejuízo de quem lhe sofre o efeito (*desprazer, tolher prazer, dar penas, dar coita, fazer gran mal, aver sabor en mal fazer, leixar morrer, matar*) até à ira vingadora (*desden, ira, sanha e assanhar-se, vingar-se*), na *cantiga de amor* está representada toda uma gama de reacções marcadas pela desautorização, por parte da senhora, dos princípios e das regras do amor cortês: a *senhor* não só não concede recompensas ao amante pela sua fidelidade, como actua em relação a ele com uma espécie de despotismo repressivo, negando-lhe qualquer direito de a amar e de exteriorizar o seu sentimento, ou mesmo de lhe dirigir a palavra, de a olhar nem que seja de longe, e até de coexistir com ela na mesma dimensão espacial.» (Tavani, G., op. cit., p. 124)

[7] Naturalmente, indigência e excelência não são termos contrários propriamente ditos, como o seriam por exemplo, indigência e opulência, por um lado, e excelência e inferioridade, por outro. No entanto, é à excelência da dama que se deve a situação do poeta, que não é só uma situação de inferioridade, mas também uma situação de destituição, de indigência.

absoluta, contemplando-se ainda, naturalmente, as outras combinações possíveis (indigência absoluta *versus* excelência relativa; indigência relativa *versus* excelência absoluta).

Interessa-me, nesta ocasião, examinar alguns casos em que essa contrariedade aparece de forma paradigmática, partindo da observação de que as primeiras cantigas de amor registradas nos Cancioneiros, supostamente, portanto, tanto quanto podemos saber, as primeiras em ordem cronológica, já constituem desta maneira os universos do amante e da amada, situando-os nalgum ponto da coordenada que separa os termos contrários indigência e excelência. A primeira, na ordem do registro cancioneiril, em que essa configuração ocorre é a cantiga de Airas Moniz d'Asme, B 6, editada por C. Michaëlis como CA 316:

Pois me non val d'eu muit'amar
a mia senhor, nen a servir,
nen quan apost'eu sei negar
o amor, que lh'ei, [e] a 'ncobrir
5 a ela que me faz perder,
que mi-o non pode[n] entender,
ja eu chus no-na negarei;
vel saberan de quen tort'ei:

Da que á melhor semelhar
10 de quanta[s] no mund' ome vir,
e mais [*mansa sabe falar*]
das que ome falar oïr;
non vo-la ei chus a dizer ...
quen-quer x'a pode entender;
15 ja chus seu nome non direi;
c(a) feito [*ja*] mi-a nomeei!

E quen ben quiser trastornar
per tod(o) o mundo, e ferir,
mui festinho xi-a pod'achar;
20 ca, por vus ome non mentir,
non á ela tal parecer
con que s'assi poss(a) asconder.
Per como a eu dessinei,
achá-la-an, cousa que sei!

25 Os que me soían coitar
foi-lhes mia senhor descobrir.
Ja mi-ora leixaran folgar,
ca lhis non podia guarir,
ca ben lhe-la fiz conhocer,
30 porque me non quis ben fazer!
E tenho que ben me vinguei,
pois l(a) en concelh(o) averiguei!

A situação do amante, apresentada em termos de indigência, ocupa a maior parte da primeira estrofe (vv. 1-6); quatro versos da segunda (vv. 9-12) são dedicados à descrição da amada; e os demais a propalar a eficácia identificadora da descrição que o poeta dela

faz. A indigência do amante constrói-se principalmente pela negação: não lhe vale amar, servir, negar o amor nem encobrir o nome da amada. O próprio exercício do amor, aliás, representa-se por ações negativas: negar o amor e não revelar o nome da amada; a ação da mulher, em resposta ao amor, é por sua vez também negativa nos seus efeitos sobre o amante: «a ela que me faz perder» (v. 5), «saberan de quen tort'ei» (v. 8).

Os versos dedicados à descrição da dama são quatro, como já se disse, e neles o poeta designa a amada como a que tem melhor aspecto de todas aquelas que se podem ver no mundo e a mais mansa que se pode ouvir falar (segundo a restituição de C. Michaëlis[8]). Os vv. 21-22, da terceira estrofe, retomam a idéia dos vv. 9-10: «non á ela tal parecer/ con que s'assi poss(a) asconder». A descrição identificadora da dama, portanto, contém dois predicados: ela é formosa e mansa (ou qualquer outra qualidade semelhante). No entanto, essas qualidades estão superlativizadas, uma vez que é a mais formosa que se pode ver no mundo e a mais mansa que se ouve falar. E o poeta aparentemente conta ter identificado a dama de forma clara para todos os demais — tanto que se dispensa de dizer o seu nome, supostamente desnecessário depois da sua descrição. Essa, contudo, é constituída por aquele tipo de termo que se chama, na literatura lógica coeva, *concretum accidentis*[9], isto é, um nome como *album*, que se opõe, de um lado, ao *abstractum accidentis*, como *albedo*; por outro ao *concretum substantiae*, como *homo*, e ao *abstractum substantiae*, como em *humanitas*. O funcionamento desses tipos de termos foi examinado no contexto das discussões e comentários sobre textos aristotélicos, como as *Categorias*, influenciadas também pela definição de nome dada por Prisciano: «*proprium est nominis substantiam et qualitatem significare*»[10]. Essas discussões incidiam sobre as diversas classes de nome, inclusive o próprio, e chegaram a estabelecer que o indivíduo concreto pode ser designado tanto pelo nome próprio (Sócrates), como por uma expressão identificadora (p. ex., filho de Sofronisco), como por um termo concreto acidental (por exemplo, *album*). Nesta última instância, porém, o uso do pronome demonstrativo para efeito de designação inequívoca era fundamental. Outro caso, ainda, que foi examinado como podendo fazer as vezes de nome próprio, era o nome comum, naquela circunstância em que «por excelência» fosse considerado atribuição de um indivíduo. Por exemplo, «poeta» e «cidade» podiam ser entendidos, *per excellentiam*, como referindo-se respectivamente a «Virgílio» e a «Roma». Naturalmente, no caso da nossa cantiga de amor, não se encontra um termo comum como «poeta» e «cidade», embora se entendesse que o nome incluía tanto o substantivo como o adjetivo; mas o poeta da cantiga parece atribuir ao adjetivo «formosa», na sua forma superlativa, a mesma compreensão consensual que se atribuía a termos como os já citados. Já procurei mostrar em outra ocasião, aliás, como certas frases descritivas ou nomes comuns, usados nas cantigas em lugar de um nome próprio, ecoavam discussões bastante importantes

[8] Faltam seis sílabas, no v. 11, que C. Michaëlis reconstitui como está no texto, mas que poderiam ser reconstituídas por «outras, semelhantes», como ela própria adverte.

[9] Na terminologia dos lógicos que se têm debruçado sobre o assunto, "termo concreto acidental". Cfr. Ebbesen, Sten, "Concrete accidental terms: late thirteenth-century debates about problems relating to such terms as '*album*'." In: Kretzmann, Norman (ed.), *Meaning and Inference in Medieval Philosophy*. Studies in Memory of Jan Pinborg. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 108.

[10] Hertz, Martin (ed.), *Prisciani Grammatici Caesariensis Institutionum Grammaticorum Libri XVIII*, Lib. II, 18. In: Keil, Heinrich (ed.), *Grammatici Latini*. Hildelsheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, p. 55.

sobre a natureza e a função do nome — comum e próprio —, relatadas nos tratados de lógica e vinculadas, em última instância, à questão filosófica e teológica dos universais[11]. O fato de o poeta da nossa cantiga insistir na inequívoca capacidade identificadora da sua descrição é, no entanto, sinal de que está consciente da sua ineficácia, por um lado, e de que, embora declare tê-la nomeado para vingar-se do seu desamor, tem perfeita noção de que não a nomeou, conformando-se portanto com a regra cortês do sigilo do nome da dama.

A cantiga em questão já foi apontada como um possível *contrafactum* de uma cansó de Bonifácio Calvo[12]; se este for o caso, deveria datar dos anos em que se pode supor a presença do trovador genovês na corte de Afonso X (por muitos anos provavelmente a partir de 1251[13]) e não poderíamos inferir do fato de ser a primeira cantiga transmitida por B (em seguida aos lais) a sua anterioridade cronológica em relação às demais, apesar de C. Michaëlis ter chamado a atenção para o seu caráter arcaico[14].

Um procedimento semelhante, contudo, pode ser observado na cantiga do cônego compostelano Osoiro Eanes, B 37 (CA 320), que, aliás, tem o mesmo esquema métrico da de Airas Moniz d'Asme, mas que deve, por causa da cronologia do autor, ser relacionada não com a cansó de Bonifácio Calvo, mas com a cantiga BdT 364,35 de Peire Vidal[15]:

Min pres forçadament'Amor,
e fez mi-amar quen nunc'amou;
e fez-mi tort' e desamor
quen mi-a tal senhor [*ar*] tornou.
5 E vejo que mal baratei
que mi-a tal senhor [*ar*] tornei
que non sabe que é amar,
e sab(e) a omen penas dar.

[11] Trato dessa questão no artigo "O nome da dama", em publicação na revista *Signum*, no. 7.

[12] Cfr. Canettieri, Paolo e Pulsoni, Carlo, "Contrafacta galego-portoghesi". In: Paredes, Juan (ed.), *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Vol. I, Granada, 1995, p. 482 e Beltrán, Vicenç, "Los trovadores en las cortes de Castilla y León. I. Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d'Asme. In: *Cultura neolatina*, XLV, 1984, pp. 45-57; do mesmo, "Tipos y temas trovadorescos: Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d'Asme. In: *Revista de Literatura Medieval*, I, 1989, pp. 9-13. A coincidência entre a cantiga de Airas Moniz d'Asme e a de Bonifácio Calvo não muda os aspectos que salientamos aqui. Pelo contrário, como aliás o reconhece V. Beltrán, o tema principal da cantiga de Calvo não é a nomeação da dama: «a la zaga de un motivo consubstancial a la lírica trovadoresca, el amor como fuente del canto (vv. 15 a 28), el autor teme haberse excedido en la alabanza de la dama hasta provocar su enojo, tomando así precauciones ante la descortesía de permitir que su personalidad trasluzca al final» ("Los trovadores...", p. 50). A cantiga de Airas Moniz, porém, prioriza a questão da possibilidade de identificar a dama através da descrição, desenvolvendo-a a partir do v. 9 até o final.

[13] Beltrán, V., "Tipos y temas...", op. cit. e "Bonifaz de Genua (Bonifaci Calvo)". In: Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Ed. Caminho, 1993, pp. 106-7; Oliveira, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Ed. Colibri, 1994, pp. 316-7.

[14] Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *Cancioneiro da Ajuda*. Reimpressão da Ed. de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990; vol. II, p. 525.

[15] Cfr. Canettieri, P. e Pulsoni, C., op. cit., pp. 482-3. Embora o esquema métrico e rímico seja o mesmo, a cantiga de Airas Moniz d'Asme tem cobras unissonans, enquanto a de Osoiro Eanes tem cobras doblas.

Que forçad'og(e) e sen sabor
10 eno mundo vivendo vou,
ca nunca pudi aver sabor
de min nem d'al, des que foi sou,
se non d'ela. E que farei?
Por que pregunto? Ca eu sei:
15 viver ei, se de min pensar,
ou morrer, se min non amar!

Quen quer x'esto pode veer,
e mais quen mego vid'ou[v]er,
que non ei ja sen, nen poder
20 de m'emparar d'ũa molher,
a mais mansa que nunca vi,
nen mais sen sanha, pois naci.
Veed'ora, se estou mal,
que m'emparar non sei de tal!

25 Ca sõo tan en seu poder
que, s[*e*] end'al fazer quiser,
no-no poderei eu fazer,
se m'ende Deus poder non der
(contra ela que eu servi)
30 qual dou a ela sobre mi.
Que nunca eu soub'amar al,
ergo ela que mi faz mal.

A situação de indigência em que se encontra o poeta, por causa do amor, ocupa a maior parte dos versos (vv. 1-20; 23-33) e representa-se pela negação (amar quem nunca amou e não sabe o que é amar; não saber defender-se dela); pela privação (nunca pude haver sabor de mim, nem de outra coisa; não ter sen; não ter poder); e pelo uso de termos negativos ou privativos (faz-me torto e desamor; morrer, se me não amar). A excelência da dama ocupa os vv. 20-21, numa descrição também superlativa, embora não em termos absolutos, uma vez que o parâmetro é o curso vital do poeta: «a mais mansa que nunca vi, nen mais sen sanha, *pois naci*». Por outro lado, o uso de um termo exceptivo no v. 13: «ca nunca pudi aver sabor/ de min nen d'al/ des que foi sou,/ *se non d'ela*», opera uma dicotomia absoluta, colocando-se de um lado a amada, como fonte absoluta de prazer, e do outro o amante, privado, por causa dela, de todo e qualquer outro prazer. O termo exceptivo, em geral *senon*, comparece inúmeras vezes nas cantigas[16]. O pronome indefinido *al*, por sua vez, frequentemente acompanhando a frase exceptiva, permite a constituição de um conjunto absoluto, em geral negado: nen al, nen d'al. Interessa ao nosso propósito aqui sublinhar a forma negativa em que o poeta expressa a dicotomia. Assim, em vez de dizer algo como: Ela é sempre a fonte de todo o meu prazer, opera a conversão negativa e diz: nunca pude ter sabor de nada, senão dela. Essa fórmula, aliás, tornar-se-á freqüente nas cantigas de amor.

[16] C. Michaëlis arrola 10 exemplos da forma *se non* e 8 da forma *se ... non*. Um levantamento a partir do banco de dados do Centro de Investigacións Ramón Piñeiro (www.cirp.es) aponta a ocorrência de *se non* em 214 cantigas, das quais 120 são de amor.

Já na cantiga B 40 (CA 324), o mesmo Osoiro Eanes distribui, no primeiro e no segundo verso da cantiga, os dois universos antagônicos do amante e da amada: «E por que me desamades,/ ay! melhor das que eu sei?» O verbo *desamades* acentua a ação negativa da dama sobre o poeta, enquanto da sua parte, ele só pode perceber a qualidade absoluta da amada (ainda que o absoluto, no caso, esteja limitado pelo universo do entendimento do poeta). A quarta estrofe amplifica a indigência do amante, afastando-o do convívio dos demais; ao mesmo tempo, porém, o seu amor é exaltado, como aquele cujo igual nunca se viu entre os homens.

Algumas observações já se tornam possíveis neste ponto: primeiro, a indigência do amante é formulada em termos muito mais específicos que a excelência da dama; o poeta em geral demora-se mais na descrição do seu estado lamentável do que nas qualidades da amada. Dir-se-ia que estamos diante de dois grandes conjuntos negativos, ainda que a sua negatividade tenha natureza distinta. Num dos casos, o universo descrito é o da privação, de tudo aquilo que se pode arrolar como constitutivo de um mundo marcado pela ausência ou pela negação; o mundo do amante é ele mesmo, equivalente a nada; dele só se pode dizer aquilo que não é. No outro pólo, o da descrição da amada, porém, reconhecemos uma rarefação semelhante àquela a que se vê reduzida a linguagem humana ao atingir os estágios próximos da transcendência, dentro do contexto discursivo da teologia negativa. Tanto a indigência do poeta como a excelência da dama encontram um lugar discursivo na linguagem apofática que a teologia negativa considerava a única possível para falar da transcendência absoluta de Deus: o tratamento apofático é o caminho incontornável para ascender à união silenciosa com o inefável, segundo o Areopagita[17].

Essa aproximação à teologia negativa, contudo, não é marca exclusiva da lírica galego--portuguesa. Pelo contrário, ela já é reconhecível no lirismo provençal desde os seus primórdios, como se depreende do estudo que Roubaud dedicou à *cansó* inaugural do primeiro trovador: o *vers de dreit nien*, com o qual dialogaram Raimbaut d'Aurenga, na *cansó Escotatz mas no say que s'es*, e Aimeric de Peguilhan e Albertet de Sisteron no *partimen Amics Albertz tenzos soven*[18]; a essas composições, Roubaud relaciona também, dialogicamente, a cantiga de Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta* e um episódio do Tristão de Thomas, no qual Tristão adora a imagem de Isolda na gruta: no primeiro caso, constrói-se a figura de Narciso que se remira a si mesmo nos olhos da amada; no segundo, o objeto do amor é uma forma vazia, constituindo ambos, assim, as duas faces petrificantes do amor cortês, enquanto fenômeno contraditório e difícil de apreender, conceptual e expressivamente, para os próprios trovadores[19]. Roubaud, que vincula todos esses textos à

[17] Cfr. o Tratado dos *Nomes Divinos* do Pseudo-Dionísio Areopagita, editado e traduzido por Gandillac: «Agora que subimos do inferior ao transcendente, à medida que nos aproximamos do cume, o volume das nossas palavras se retrairá; no termo final da ascensão estaremos totalmente mudos e plenamente unidos ao Inefável.» O Pseudo-Dionísio Areopagita é a grande voz da teologia negativa a partir do século V. (Gandillac, Maurice de, *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*. Traduction, préface et notes par ... Paris: Aubier, 1943, p. 182)

[18] A esse respeito, além do estudo de Roubaud, Jacques, *La fleur inverse: Essai sur l'art formel des troubadours*. Paris: Éditions Ramsay, 1986, pp. 23-53, vid. também Köhler, Erich, "No sai qui s'es – no sai que s'es." In: *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*. Gembloux: J. Duculot, 1964, vol. II, pp. 349-366; Lawner, Lynne, "Tot es nien". In: *Cultura Neolatina*, XXXI, 1971, pp. 155-170; e Pulega, Andrea, *Amore cortese e modelli teologici:* Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante. Milano: Jaca Book, 1995, pp. 63-174.

[19] Roubaud, J., op. cit., p. 51.

tradição da teologia negativa, com as suas perquirições em torno do conceito de «nada», interpreta-os enquanto discursos que problematizam a questão do «amor» à luz das contradições que o conceito do *nihil* implica. A *cansó* que canta o amor, o qual por sua vez é «nada», torna-se assim também ela uma figura da contradição, como aquela que na *Disputatio Pippini cum Albino* definia o *nihil: «Qui est quod est et non est? Nihil. Quomodo potest esse et non esse? Nomine est et re non est»*[20]. Outro autor, depois de apontar a importância das estruturas binárias nas *cansós* provençais, observa também que «estas parejas bimembres perifrásticas se sitúan a menudo en un contexto negativo para indicarnos el vacío de la totalidad (como máximo ejemplo, el poema 1 de Guillermo de Aquitania) (...)»[21]

Se transportarmos essas observações às cantigas de amor galego-portuguesas, observaremos que não dispomos de textos que dialoguem tão nitidamente com a linguagem teológica, como é o caso das composições provençais mencionadas acima; no entanto, fica claro que o universo conceptual das cantigas de amor situa-se dentro das coordenadas da negatividade, nos dois aspectos polares que ela engloba, de um lado a prevalência descritiva do não, do nada, do vazio, e do outro, a dificuldade de nomear e descrever a transcendência, o excesso[22]. É possível inserir num contexto discursivo a bipolaridade entre, por um lado, a preponderância quase absoluta de frases negativas, prefixos de negação e de privação que marcam a indigência absoluta do poeta e a atitude de distanciamento e abandono da dama; e, por outro, a rarefação da linguagem, que se expressa concretamente na mudez que acomete o poeta, não só impedido, na economia das ações, de falar diante da dama, mas também destituído de palavras, na economia do discurso, para descrever a sua excelência. Poderíamos sempre contra-argumentar que a negatividade se exerce preferencialmente sobre os campos relativos ao poeta e que, portanto, não seria aplicável no caso a homologia com o discurso apofático, que se refere à divindade. No entanto, assim como ocorria na lírica provençal, a negatividade aqui incide sobre uma entidade abstrata, o «amor», que o poeta não consegue apreender numa forma afirmativa. Se quiséssemos captar melhor a natureza e o alcance dessa negatividade galego-portuguesa, poderíamos propor que, enquanto nas cansós provençais examinadas se elaboram variações sobre o *nescio qui, nescio quid, nescio ubi*[23], isto é, com a negação operando a um nível mais alto, sobre o verbo de conhecimento, na cantiga de amor galego-portuguesa a negação incide diretamente sobre o predicado da proposição, omitindo-se o dilema cognoscitivo. Assim, ela diria algo como: o (meu) amor é privação, sofrimento, ausência, silêncio, morte etc. De certa forma, simplificou-se a questão, pois no caso da cansó provençal mantém-se aberto o leque de definições possíveis (teoricamente infinitas) para o amor. A cantiga galego-portuguesa opera uma redução, optando pela definição negativa. De qualquer forma, porém, insere-se no universo da negatividade, explorando as suas múltiplas e complexas formas de expressão lingüística: a

[20] Ibid., p. 29.

[21] Luján Atienza, op. cit., p. 426.

[22] Cfr. Schuback, Marcia S. Cavalcante, *Para ler os medievais: Ensaio de hermenêutica imaginativa*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000, pp. 293-4: «A negação não consiste, porém, em contrapor ou substituir uma experiência pelo seu contrário (...) Nesse modo negativo de dizer, a linguagem opera no modo de uma escavação, uma arte de baixo relevo, dizendo mediante uma extração. (...) Nessa afirmação do não, do nada, do vazio, assume-se o prefixo de negação como prefixo de transcendência e não de privação».

[23] Roubaud, J., op. cit., pp. 23-53.

negação predicativa simples, a predicação de termos privativos, o uso de partículas exceptivas, o uso dos advérbios negativos de tempo e de lugar.

Não posso nem pretendo afirmar, naturalmente, que a cantiga de amor galego--portuguesa tenha derivado a sua negatividade diretamente das cansós provençais aqui mencionadas; o que sim, me parece possível afirmar é que o próprio conceito de amor, que o canto peninsular herda do provençal como modelo constitutivo, estava ele mesmo impregnado por condições contextuais e questões epistemológicas tais que tornavam difícil ou quase impossível a sua redução a uma intelecção clara e afirmativa, aproximando-se assim, naturalmente, do seu homólogo divino e dos discursos teológicos que se propunham então como os adequados para tratar do dilema insolúvel da transcendência. Ambas as tradições líricas, cada uma no seu contexto histórico preciso, buscaram lidar com a questão da conceituação e da apreensão dessa nova entidade, o «amor», tal como vivenciado pela sociedade cortês, projetando-o contra o pano de fundo das grelhas epistemológicas disponíveis. Entre essas, estão as diversas formas de «teologia negativa», cuja aceitação inicial da aporia da transcendência não se resolve no silêncio, mas produz os discursos chamados apofáticos, que floresceram com especial vigor entre meados do século XII e princípios do XIV[24].

Não é de estranhar que trovadores provençais cultos, no sentido de uma cultura laica mundana, mas em estreita convivência com a cultura eclesiástica, estivessem expostos às grandes questões teológicas do momento e às linguagens apropriadas para tratar delas; e tampouco é de admirar que os trovadores galego-portugueses da primeira metade do século XIII, muitos deles intimamente familiarizados com a cultura escolástica então em desenvolvimento, se deixassem seduzir por uma forma discursiva que, além de despertar o interesse simultâneo dos gramáticos, lógicos e teólogos coevos, podia servir-lhes perfeitamente para expressar a perplexidade decorrente da vivência de um sentimento, cujas contradições de natureza psicológica e sociológica assumiriam, no universo fechado da cantiga de amor, proporções comparáveis às do dilema da transcendência.

[24] Cfr. Sells, Michael A., *Mystical Languages of Unsaying*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994, pp. 1-13.

ÍNDICE

Apresentação 5

ALOCUÇÃO INAUGURAL 7

Modelo e Imitação 9
Aires A. Nascimento

COMUNICAÇÕES

Viagem, cavalaria e conquista na *Crónica de Guiné* de Gomes Eanes de Zurara 25
Albano Figueiredo

Une entreprise de démythologisation: le modèle virgilien de la Renommée dans les *Esposizioni sopra la Comedìa di Dante* de Boccace 35
Alessandra Stazzone

Um modelo de formação monástica oriental: em torno do ideal de pobreza na *Escada*... de Clímaco, e em S. Agostinho, S. Bento e S. Francisco 45
Ana Cristina Rui Almeida

O modelo exorbitante: Virgílio na constituição da modernidade medieval 57
Ana Paiva Morais

Refrães sem autonomia rimática na Lírica Galego-Portuguesa: um contra-modelo .. 69
Ângela Correia

A obsessão do modelo ou o impasse da escrita: variações sobre o ciclo de Guillaume d'Orange 81
Carlos F. Clamote Carreto

O modelo discursivo hagiográfico 97
Cristina Sobral

O modelo do Homem de Letras no final da Idade Média: o caso do Condestável D. Pedro de Portugal 109
Elisa Nunes Esteves

Modelos teóricos e descrições aplicadas: imagens de soberanos na cronística ibérica de inspiração afonsina (sécs. XIII-XIV) 117
Isabel de Barros Dias

Modelo e contra modelo: o retrato de Afonso Henriques nos textos medievais 129
Graça Videira Lopes

O Escudo e o Cavaleiro Branco do *Livro Português de José de Arimateia* à *Demanda do Santo Graal* 141
Isabel Sofia Calvário Correia

Deo Gracias 153
João Dionísio

O modelo da Peregrinação: exemplos literários e artísticos de peregrinações na Idade Média 167
Júlia Dias Ferreira

Fernando de Portugal, conde da Flandres 173
Isabel Rosa Dias

As cartas de Heloísa a Abelardo. Que modelos? 179
Laura Vasconcelos

Modelos e Antimodelos clássicos e bíblicos apresentados ao jovem rei D. Afonso V pela Embaixada da Borgonha (1449) 191
Manuel F. Ramos

Modelos e traduções: a versão do *Chastel Périlleux* do MS. Paris, BnF, fr. 1882 201
Margarida Madureira

Palmeirim de Inglaterra: herói modelar ou modelado? 211
Margarida Santos Alpalhão

O *Livre du Cuer d'Amours Espris*, os seus modelos e a censura da temática cortês 221
Maria Helena Marques Antunes

O léxico dos Romances carolíngeos da Tradição Oral Moderna portuguesa editados entre 1828 e 1960: uma amostra 231
Natália Albino Pires

In the Beginning was the Strophe: Origins of the *Cantigas d'Amigo* Revealed! 243
Rip Cohen

Subversão e legitimação: o comentário como modelo da *Epistre Othea*, de Christine de Pizan 257
Sara Rodrigues de Sousa

Epílogos sem modelo em Fernão Lopes 269
Teresa Amado

A dimensão trágica de alguns Romances Velhos de tema épico 279
Teresa Araújo

Entre a excelência e a indigência: o universo apofático da cantiga de amor 289
Yara Frateschi Vieira