Os Reinos Ibéricos na Idade Média

Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno

Coordenação de

Luís Adão da Fonseca
Luís Carlos Amaral
Maria Fernanda Ferreira Santos

Vol. II

editora Civilização

FICHA TÉCNICA

Obra publicada ao abrigo do Protocolo de Colaboração entre a Faculdade de Letras
da Universidade do Porto e a Livraria Civilização

Copyright © 2003 Livraria Civilização Editora

Todos os direitos reservados
1.ª edição / Setembro 2003

Fotocomposição e paginação electrónica,
impressão e acabamentos efectuados na
Companhia Editora do Minho, S. A. – Barcelos,
para Livraria Civilização Editora no mês de Maio de 2003

Depósito Legal n.° 196233/03

ISBN da colecção: 972-26-2060-6
ISBN do Vol. II: 972-26-2135-1

Livraria Civilização Editora
R. Alberto Aires de Gouveia, 27
4050-023 Porto

civil@mail.telepac.pt

Ilustração da Capa: conjunto de escudos de armas do Livro do Armeiro-Mor
(séc. XVI), IAN/TT, Lisboa

Tendo em conta a grande diversidade de normas de citação
bibliográfica utilizadas pelos autores nacionais e estrangeiros, e
apesar dos esforços do grupo de coordenação no sentido de promover
a uniformização das mesmas, foi decidido respeitar-se
integralmente as opções tomadas pelos autores.
Os coordenadores aproveitam, também, para agradecer toda a generosa
colaboração dada pelas Dras. Maria Idalina Azeredo Rodrigues e
Maria Ondina do Carmo, funcionárias do Departamento de
História da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, na
preparação do presente Livro de Homenagem.

Os Briteiros (Séculos XH-XIV).
4. Produção trovadoresca *

Leontina Ventura António
Resende Oliveira

De origens modestas, aparecendo inicialmente como membros do séquito de linhagens poderosas, como a dos Sousas, ou de infantes, como a do bastardo D. Pedro Sanches ou de D. Afonso, conde de Bolonha, os Briteiros puderam, mercê da acção política de Rui Gomes no conturbado período do segundo quartel do século XIII, elevar-se à categoria de ricos-homens, emergindo, sob D. Afonso III, ao lado das velhas linhagens de magnates na detenção dos cargos políticos a elas vinculados. A ligação à família régia estreitou-se nas gerações seguintes em virtude do casamento de alguns dos seus membros no seio da família régia, consolidando, deste modo, a projecção social e política alcançada perto de meados do século XIII e contribuindo para o engrandecimento patrimonial que ostentavam cerca de um século depois[1].

Rompendo com as hierarquias do mundo senhorial, os Briteiros constituíram um dos raros casos de sucesso na tentativa de superação da sua condição de origem. Daí, certamente, o eco que as peripécias que pautaram a sua trajectória ascencional tiveram junto dos meios nobiliárquicos. Comentários mais ou menos incisivos, consoante as circunstâncias ou a categoria social dos respectivos autores, acompanharam, na verdade, essa trajectória, delineando uma lenda as mais das vezes negra sobre esta linhagem. Representavam, no fundo, uma espécie de tributo a pagar pela ousadia do desrespeito das origens[2]. Mas, ao mesmo tempo, implantados no coração do Entre Douro e Minho, os Briteiros não foram insensíveis às transformações culturais verificadas nos meios senhoriais dessa vasta região a partir dos inícios do século XIII. Beneficiando, desde cedo, da protecção dos Sousas, uma das linhagens cujo mecenato contribuiu poderosamente para essas transformações^, encontravam-se, portanto, numa posição privilegiada para participarem activamente na renovação da cultura nobiliárquica que ocorria sob os seus olhos. Fizeram-no no âmbito do movimento trovadoresco, tema que procuraremos aprofundar neste estudo.

A singularidade da sua posição no contexto da canção trovadoresca é-lhes assegurada pela presença de três trovadores pertencentes a gerações sucessivas, incorporando, em cada uma delas, os respectivos chefes de linhagem: Rui Gomes de Briteiros (1220-1249/50), Mem Rodrigues de Briteiros (1252-1304/05) e João Mendes de Briteiros (1278P-1339). O que significa

---

* Este estudo faz parte de um projecto de abordagem global desta linhagem iniciado pelos seus autores em 1995. Explorámos já alguns aspectos da sua evolução em Leontina Ventura e António Resende de Oliveira, "Os Briteiros (séculos XII-XIV). Trajectória social e política", *Revista Portuguesa de História,* XXX (1995), pp. 71-102 e "Os Briteiros (séculos XII-XIV). 2. Estratégias familiares e património", *Revista Portuguesa de História,* XXXI, vol. 2 (1996), pp. 65-102. Na sua terceira parte o projecto contemplava a análise das práticas e imagens culturais da linhagem, cujo tratamento nos vimos obrigados a autonomizar. O estudo da produção trovadoresca, apesar de redigido por um dos autores, foi lido e discutido conjuntamente, razão pela qual mantivemos a sua autoria colectiva.

[1] Para esclarecimentos complementares sobre os aspectos da evolução da linhagem mencionados vejam-se os estudos citados na nota anterior. Numa perspectiva mais genealógica, que não esquece, no entanto, o enquadra mento mais geral da linhagem, deve igualmente mencionar-se o exaustivo trabalho de José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e estratégias (1279-1325),* vol. 2, Porto, 1999, pp. 153-185. Dispensámo-nos de constantes remissões para o mesmo efeito.

[2] A imagem dos Briteiros devolvida pelas fontes literárias será abordada em estudo à parte a integrar na *Revista Portuguesa de História,* t. XXXV (2001).

3 Cf. A. Resende de Oliveira, O *Trovador Galego-Português e o seu Mundo,* Lisboa, 2001, pp. 51-62.

que acompanham na sua quase totalidade o trajecto desta manifestação cultural e poderão ser, portanto, um bom barómetro para aquilatarmos do sentido desse trajecto e seu significado. Se é certo que se conhecem outras linhagens com igual número de trovadores - nomeadamente Marinhos e Sousas -, em nenhuma delas esses autores pertencem a gerações sucessivas, nem tão pouco integram os seus membros mais destacados[4].

Transmitida, na sua maioria, pelos cancioneiros produzidos em Itália no século XVI, isto é, pelo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e pelo *Cancioneiro da Vaticano?*\ a obra dos Briteiros é igualmente singular pelo que revela quanto às dificuldades de manuseamento desses cancioneiros no que se refere à atribuição das composições. Na verdade, nenhuma das obras destes autores sai incólume das divergências por vezes verificadas na atribuição das composições entre BeVou mesmo, no caso de Rui Gomes de Briteiros, entre B e o *Cancioneiro da Ajudei.* Apesar de os investigadores terem vindo a resolver de maneira satisfatória a maioria dessas divergências, a subsistência de algumas dúvidas obriga-nos a regressar aos cancioneiros de modo a podermos justificar mais uma vez algumas das opções tomadas[7].

1. Mediante a análise da estrutura interna de B e de V foi já possível detectar dois grandes momentos na produção dos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses. Um primeiro, situado no último quartel do século XIII, onde se assistiu à confecção de cancioneiros colectivos quer de jograis, quer de trovadores, organizados em secções que consagraram os três principais géneros poético-musicais, isto é, as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e de maldizer. E um segundo momento, correspondente ao segundo quartel do século XIV, altura em que a tradição aristocrática anterior recebeu novos acrescentos, sobretudo na sequência de cada uma das três secções, mas já sem respeitar o género das composições de cada secção nem, tão pouco, o carácter nobiliárquico desse cancioneiro. Por outras palavras, a compilação concluída por volta de meados do século XIV juntava num único cancioneiro as tradições trovadoresca e jogralesca anteriores, até então autónomas do ponto de vista da produção dos cancioneiros, esquecendo, ao mesmo tempo, a organização que tinha presidido à feitura dos cancioneiros do século XIII.

Observando a colocação da obra dos Briteiros nos cancioneiros quinhentistas, isto é, em B e V, ambos copiados a partir da compilação de meados do século XIV, verifica-se que ela deu entrada nos cancioneiros nos dois momentos assinalados. No primeiro, por intermédio de Rui Gomes de Briteiros, autor cujas composições se situam na zona aristocrática obedecendo, por outro lado, à sua organização por secções; no segundo momento, através da integração de Mem

---

[4] Na linhagem régia portuguesa, onde se conta o número mais elevado de trovadores, as bastardias imperam. São os casos de Gil Sanches, um dos primeiros trovadores, e do conde D. Pedro e de Afonso Sanches, dois dos últi mos. De fora fica apenas D. Dinis e a sua imponente obra.

[5] Ambos foram objecto de edições fac-similadas: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991,* Lisboa, 1982; *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803),* Lisboa, 1973- Serão indicados pelas siglas B e V, respectivamente, seguidas, quando tal se justifique, pelo número da composição citada. O conjunto da obra dos trovadores galego-portugueses foi recentemente publicado em Mercedes Brea (dir.), *Lírica Profana Galego--Portuguesa, 2* vols., Santiago de Compostela, 1996. De mais fácil acesso, as composições serão citadas sobretudo a partir desta edição, com a sigla LP seguida da numeração correspondente. Esta edição remete, por sua vez, para a numeração original de que dispõem nos diferentes cancioneiros.

[6] Cf. *Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda,* Lisboa, 1994. Será citado pela sigla A.

[7] Cf. A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV,* Lisboa, 1994. No Apêndice I, as fichas biográficas dos autores em estudo fornecem indicações, quando necessário, para os subcapítulos em que são equacionadas as divergências assinaladas. As pági nas que se seguem, relativas à integração da obra dos Briteiros nos cancioneiros, resultam, parcialmente, das con clusões da obra acabada de citar.

Rodrigues e de João Mendes de Briteiros, situados no início e no fim do acrescento feito à secção das cantigas de amigo. Mem Rodrigues aparece em ambas as colocações, na primeira com uma cantiga de amor e na última com duas cantigas de escárnio e de maldizer, enquanto João Mendes surge apenas na parte inicial desse acrescento com seis cantigas de amor e três cantigas de amigo.

Se a colocação de Rui Gomes na zona tripartida não sofre contestação, o mesmo não podemos dizer quanto à sua produção cultural. Na verdade, se nos ativermos às rubricas atributivas de B, o único cancioneiro que nos transmitiu a sua colocação na secção das cantigas de escárnio, apenas lhe podemos associar as duas composições do mesmo género poético--musical que lhe são aí atribuídas, visando ambas um João Fernandes satirizado igualmente por Afonso Anes do Coton, por Martim Soares e por João Soares Coelho. A dimensão da sua obra foi, no entanto, alterada quando, nos inícios do século passado, Carolina Michaélis, confrontada com as divergências entre A e B na parte final da produção que o segundo atribuía a Martim Soares na secção das cantigas de amor, admitiu que as duas últimas cantigas poderiam ter sido compostas por este Briteiros[8]. Se o acrescento de um novo autor nessa zona era exigido por A - um cancioneiro mais antigo que, embora não contendo rubricas atributivas, sinalizava o início da obra de um novo autor por intermédio de uma iluminura -, a sua identificação com Rui Gomes apoiou-se tão somente no facto de a primeira das composições em causa ser dirigida a uma D. Elvira, na qual Carolina Michaélis pretendeu ver a Elvira Anes da Maia que acabaria por ser raptada por este trovador. A hipótese desta investigadora, ao contrário de outras seguramente mais precárias, não seduziu a crítica, embora a admissão da existência de um novo autor fosse sendo aceite. Mais recentemente, a análise da colocação de Rui Gomes na secção das cantigas de escárnio permitiu o regresso à hipótese de Carolina Michaélis, após verificação de que, apesar de integrado numa zona já terminal dessa secção, Rui Gomes se encontrava rodeado por alguns autores situados próximo do autor anónimo da secção das cantigas de amor^.

A identificação deste autor anónimo com Rui Gomes poderá ser reforçada se se admitir a intencionalidade que terá presidido ao aparecimento na secção das cantigas de amor de B de algumas composições satíricas de Martim Soares das quais não há qualquer rasto na zona correspondente de A. Para uma mais fácil percepção do nosso raciocínio atente-se na sequência dos autores e composições na zona de B em análise:

B141	Nuno Anes Cerzeo (última cantiga de amor)
B142	Pêro Velho de Taveirós e Paio Soares (tenção de temática amorosa)
B143	*Martim Soares (c. escárnio a Soeiro Anes)*
B144	*M. Soares e Paio Soares (tenção satírica contra um jogral)*
B145-150	Paio Soares (cantigas de amor)
B151-171	Martim Soares (cantigas de amor)
BI 72	*Martim Soares (c. escárnio sobre rapto de D. Elvira por Rui Gomes)*
B173-174	Anónimo (cantigas de amor, a primeira das quais sobre D. Elvira)
B175-179	Airas Carpancho (cantigas de amor)

De acordo com a sequência de B, duas das cantigas de escárnio de Martim Soares surgem antes das cantigas de amor de Paio Soares, enquanto a última foi colocada antes das cantigas de amor do Anónimo já identificado com Rui Gomes de Briteiros. A que antecede a obra amorosa de Paio Soares é precisamente uma tenção entre Martim Soares e este autor, o que

---

[8] Carolina Michaélis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, 1990 (reimpressão da edição de Halle, 1904), II, p. 336.

9 A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo...*, pp. 50-52, 67-68 e 87-88. LP, sem ter em conta a reavaliação crítica da colocação do autor nos cancioneiros, mantém os dois cantares no núcleo das composições anónimas dos cancioneiros. Cf. LP157, 34bis e LP157, 43bis.

parece revelar que o seu deslocamento para este local não foi aleatório, mas ditado pela presença aí do trovador com quem Martim Soares manteve relações literárias. Neste contexto, a composição poderia funcionar como preâmbulo à obra de Paio Soares. Ora, poderá ter sido uma mesma lógica que presidiu ao deslocamento da terceira sátira de Martim Soares. Versando sobre o rapto perpetrado por Rui Gomes de Briteiros sobre Elvira Anes da Maia, anunciaria a obra amorosa do raptor, que se iniciava precisamente com a composição sobre D. Elvira. De acordo com esta leitura poderemos mesmo perguntar se a indicação colocciana "Roy Gonlez de breteyros", inserida em fim de página após ter sido iniciada a cópia de B173, corresponderá, como tem sido sugerido, a uma preocupação de Colocci no sentido de esclarecer a transcrição do mesmo nome na rubrica explicativa que acompanha a sátira de Martim Soares ou, pelo contrário, à necessidade de esclarecer a própria autoria de B173-174[10].

As obras de Mem Rodrigues e de João Mendes não oferecem problemas atributivos tão delicados. Eles resultam sobretudo das divergências entre B e V quanto à obra de Mem Rodrigues. Na realidade, este autor está ausente de V, cancioneiro que, contrariando as atribuições das composições correspondentes de B, atribui V444 ao filho João Mendes, colocado na sua sequência, e V935-936 a João Fernandes Ardeleiro, trovador que o antecede. Ou seja, esta duplicidade de atribuições parece dever-se a um menor cuidado, por parte de V, na transcrição das rubricas atributivas. Se, no último caso, o copista se terá esquecido de transcrever a rubrica que antecedia V935, esquecimento que associaria inevitavelmente as composições ao autor anterior, no primeiro caso a perturbação resultante do facto de ter recuado a rubrica atributiva de João Mendes à composição anterior poderia ter sido originada pela proximidade de dois trovadores com o mesmo apelido familiar. Deste modo, deve-se dar uma maior credibilidade às atribuições de B, mais completas, orientação que tem vindo a ser seguida, por estes ou por outros motivos, pela maioria dos investigadores.

De acordo com a indicação do conjunto das composições que, no estado actual da investigação, é possível atribuir aos membros da linhagem de Briteiros, os cancioneiros preservaram duas cantigas de amor e duas cantigas de escárnio de Rui Gomes[11], uma cantiga de amor e duas cantigas de escárnio de Mem Rodrigues[12], e seis cantigas de amor e três cantigas de amigo de João Mendes[1^]. Apesar de nenhum deles possuir uma obra numericamente consistente - somente João Mendes se aproxima da média geral de cerca de uma dezena de composições por autor -, Finazzi-Agró, investigador que editou e analisou a obra destes autores, chamou já a atenção para a originalidade temática e formal das obras de Mem Rodrigues e, sobretudo, de João Mendes, trovador este que situou "entre os poetas mais notáveis da sua geração"[1^]. Se em relação a Rui Gomes o mesmo investigador refere a sua "apagada e frágil personalidade poética", tenha-se presente que lhe atribui apenas a autoria das duas composições satíricas dirigidas contra João Fernandes, e não a das duas cantigas de amor que consideramos como obra sua e onde sobressai, pela antiguidade e originalidade temática e formal, *Pois non ei de D. Elvira*[1^].

---

[10] Na realidade, há outras partes da rubrica da composição de Martim Soares que necessitariam de ser esclare cidas e não foram. Transcrevemos, de seguida, a rubrica tal como surge em B172, assinalando entre parêntesis rectos a reconstituição de que foi alvo: "Esta cantiga de cima fez Martin Soarez a Roy Gomez de [Bri]teros, que era infançon [e tornou] ricomen, por que roussou Dona Elvira Anes, filha de don Joan Perez da Maya e de dona Guyomar Meendiz, filha dei conde Meendo". Cf. LP97,32.

[11] LP157, 34bis; 157, 43bis; 144,1-2.

[12] LP100,l-3.

!3 LP73,l-9.

[14] Vejam-se as entradas respectivas em Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (dir.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, 1993- Para as edições da obra de Rui Gomes e de João Mendes, Ettore Finazzi--Agró, "Le due cantigas di Roy Gomez de Briteyros", *Estudos Italianos em Portugal*, 38-39 (1975-76), pp. 183-206 e Id., // *Canzoniere dijohan Mendiz de Briteyros*, L' Aquila, 1979-

[15] Para o enquadramento e análise desta composição veja-se o esclarecedor estudo de José Carlos Ribeiro Miranda, "Os trovadores e a região do Porto I. En Doiro, antr' o Porto e Gaia...", *O Tripeiro, 1*- série, ano XIV, n^{s} 6-7 (Junho/Julho 1995), pp. 197-200.

Definida a obra destes autores, circunscreveremos mais demoradamente a nossa atenção sobre a interpretação e enquadramento de algumas das composições satíricas de Rui Gomes e de Mem Rodrigues.

2. Os dois escárnios de Rui Gomes dirigem-se, como referimos, contra um João Fernandes, tendo sido situados por Carolina Michaélis pelos anos de 124l-1244[1]^. No primeiro, apresenta-nos este João Fernandes pronto para a guerra, para uma acção de retaliação por danos que lhe tinham causado, mas sem que seja perceptível, dada a linguagem metafórica utilizada, quer os danos causados, quer o tipo de vingança pretendida:

Joham Fernandiz quer [ir] guerreyar,
e non quer vinhas alheas talhar,
mays quer queymar, ca lhi foron queimar,
en sa natura ja umha vegada;
e non quer vinhas alheas talhar,
pêro ten a mays da sua talhada.

Per tod' outra guerra os quer coitar,
e non quer vinhas alheas talhar,
mays quer-lhe-la malhada esnarigar,
pola sua que traj' esnarigada; e non
quer vinhas alheas talhar, [pêro ten a
mays da sua talhada][17].

Na segunda composição, da qual os cancioneiros nos transmitiram apenas a primeira estrofe, Rui Gomes, transformado em aliado de João Fernandes, avisa-o da chegada de um frade que procura um mouro que ele terá aparentemente à sua guarda:

Joham Fernandiz, aqui é chegado
un freyr' e anda un mouro buscando,
e anda dele os sinaes dando:
e diz que é crespto] e mal tal[h]ado;
e ide-vus deste preyto [escapando],
ca atai era o voss' anazado,
que vos eu achei [nunca] babtizado[18].

Este trovador não foi o único a interessar-se por João Fernandes. Na verdade, as suas composições fazem parte de um ciclo mais alargado de cantares que tomaram como alvo esta personagem, e cuja análise poderá ajudar a definir melhor o perfil do satirizado e, consequentemente, o alcance das invectivas que lhe são dirigidas. Acompanharam Rui Gomes dois outros trovadores portugueses, Martim Soares e João Soares Coelho, igualmente com duas composições cada. Martim Soares apresenta-se, numa composição com evidentes ressonâncias da anterior de Rui Gomes, aconselhando João Fernandes sobre o que há-de fazer com o mouro fugido que ele terá acolhido[19]. Num segundo cantar os conselhos são direccionados para o vestuário

---

16 C. Michaélis de Vasconcelos, *Cancioneiro...*, II, p. 323. Voltaremos, mais à frente, à cronologia da composição.
17 LP144,2.
18 LP144,1.
!9 LP97,12.

do satirizado, que traria uma saia acima do joelho, muito curta para quem era "cortês e casado", e com o inconveniente de revelar o seu corpo desproporcionado[20]. Já João Soares, mantendo o tom paternalista adoptado pelos autores anteriores mas entrando num registo confidencial propício a uma maior abertura ao obsceno, aparece como amigo íntimo do visado a quem revela as nefastas consequências da protecção que ele tinha dado ao mouro fugitivo: "dizen que fode quanto mais foder/pode o vosso mouro a vossa mulher"[21]. Na outra composição emerge uma nova faceta de João Fernandes. Vêmo-lo a angariar dinheiro para se dirigir a Jerusalém como cruzado, desconcerto que, dada a condição de "mouro cruzado" que Coelho lhe atribui, era um dos sinais da aproximação do fim do mundo[22].

O retrato desta figura construído pelos três trovadores resulta algo nebuloso e contraditório. Sabemos que teria na sua dependência um mouro, tema iniciado provavelmente por Martim Soares e glosado pelos restantes trovadores, que era mal conformado fisicamente e pretenderia, também, dirigir-se como cruzado a Jerusalém. Mas nesta última composição, de João Soares, a referência ao "mouro cruzado", introduz um elemento de perturbação, parecendo insinuar que João Fernandes era mouro. Ora, para além destas cantigas, os cancioneiros preservaram outras indicações que nos permitem resolver esta aparente contradição. Com efeito, João Fernandes é ainda mencionado numa sátira de Afonso Anes do Coton ao seu colega e amigo Pêro da Ponte, e uma das composições de Martim Soares é antecedida por uma rubrica explicativa que não poderá ser esquecida numa pesquisa orientada para a identificação da personagem e para a percepção do alcance das sátiras que lhe são dirigidas.

Na sátira de Coton, da qual os cancioneiros conservaram, mais uma vez, apenas a primeira estrofe, ecoam ainda os defeitos físicos já salientados por Martim Soares, o que afasta quaisquer dúvidas que pudessem existir sobre a identificação deste João Fernandes com o anterior:

> A min dan preç', e non é desguisado, dos
> mal talhados, e non erran i; Joan
> Fernández, o mour', outrossi nos mal
> talhados o vejo contado; e, pêro mal
> talhados somos nós, s' omen visse Pêro
> da Ponte en cós, semelhar-lh'-ia moi peor
> talhado[2^].

Apesar de fazer apenas uma breve referência a João Fernandes, esta composição traz, no entanto, um esclarecimento suplementar sobre esta figura ao identificá-la como "o mouro", seguramente a alcunha com que era conhecido. E a rubrica que acompanha a composição de Martim Soares justifica a razão de ser da alcunha e, em última análise, a das próprias composições: "Esta outra cantiga fez d' escarnho a hun que dizian Johan Fernandiz, e semelhava mouro e jogavan-lh' ende e diss' assy" [2^]. Ou seja, o motivo da chacota eram as feições mouriscas de João Fernandes e era isso que lhe era atirado à cara.

Analisados todos os elementos disponíveis, que podemos concluir sobre João Fernandes? Satirizado por três cavaleiros portugueses e colocado no rol dos mal talhados com Coton e Ponte, seria provavelmente de origem vilã ou, quando muito, um escudeiro como os anteriores. Já casado, de acordo com uma das sátiras de Martim Soares, frequentava o meio cortesão onde se encontravam os autores anteriores, quer ocupando um cargo menor na corte, quer estadiando

---

[20] LP97,11.
[21] LP79,27.
[22] LP79,26.
[23] LP2,4.
[24] LP97,12.

nela na dependência de algum magnate. Para além de corporalmente desproporcionado, teria uma tez morena e cabelo encrespado[2^] características que o individualizavam e estiveram na origem da sua alcunha, bem como da maior parte das sátiras que lhe foram dirigidas.

Construído o perfil social e físico disponibilizado pelos cancioneiros, deve dizer-se que a interpretação dada a algumas composições lhe associou novos dados biográficos que contribuíram para lhe acrescentar um perfil religioso e moral menos edificante. A consideração do mouro que João Fernandes teria acolhido como personagem dotada com autonomia própria, isto é, como um segundo indivíduo a ter em conta na interpretação das atitudes de João Fernandes, questão a que voltaremos de seguida, fez com que os investigadores vislumbrassem comportamentos homossexuais em João Fernandes, tal a proximidade que parece manter com o "mouro". A hipótese foi claramente admitida por Lapa, a partir de uma das composições de Martim Soares[26], e foi apoiado nela que Finazzi-Agrò procurou reler a obscura composição de Rui Gomes *Johan Fernandiz quer [ir] guerreyat*[27]. Ao mesmo tempo, a referência ao mesmo mouro, numa das composições de Rui Gomes, como "anazado", palavra interpretada no sentido de trânsfuga, ou seja, indivíduo que terá transitado de uma religião para outra, parece ter-se transferido para João Fernandes, visto também como alguém de possível origem muçulmana e que terá renegado a sua religião. Como se isto não bastasse, a autonomização do mouro acolhido por João Fernandes permitir-nos-ia, ainda, vislumbrar uma última faceta desta personagem: a de um marido enganado pela mulher, precisamente com o mouro que ele mantinha à sua guarda[28].

A rubrica da cantiga de Martim Soares e a própria menção que lhe é feita por Afonso Anes, os elementos mais objectivos que temos para uma avaliação desta personagem, não parecem caucionar estas interpretações, independentemente de as composições poderem conter indicações equívocas que, conscientemente, extravazam esse quadro de referência. Na verdade, se, como é dito, ele era satirizado por Martim Soares e pelos outros trovadores pelo facto de se assemelhar a um mouro, elemento confirmado pela alcunha que possuía, será este o terreno mais adequado para o trabalho interpretativo do investigador, que o deverá levar até às suas últimas consequências. Não parece ter sido este o caminho seguido até agora[2^].

---

[25] Como "crespo e mal talhado" é caracterizado o mouro de João Fernandes por Rui Gomes em LP144,1. Na sequência deste estudo identificamos este "mouro" com o próprio João Fernandes, razão pela qual esta característi ca física lhe é, desde já, endossada.

[26] Referimo-nos a LP97,12. O comentário de Rodrigues Lapa é elucidativo: "O escarnho, contudo, incide sobre práticas homossexuais que João Fernandes manteria com outro mouro que tinha fugido para sua casa, e que ele mantinha contra o direito e a moral". Cf. Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d' Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, 3ª ed., Lisboa, 1995, nº 297. A partir de agora esta obra será citada através da sigla CEM seguida do número da composição em causa.

[27] Cf. Ettore Finazzi-Agrò, "Le due cantigas...", pp. 189-197.

[28] Vejam-se as interpretações de Lapa nos seus comentários às composições do ciclo em CEM, interpretações que não foram completamente abandonadas posteriormente.

[29] A questão tem sido abordada nas edições críticas dos trovadores que participaram nestas sátiras e em alguns estudos literários mais recentes. Retenham-se, para além da edição da obra de Rui Gomes já citada, Valeria Bertolucci Pizzorusso, As *Poesias de Martin Soares*, Vigo, 1992 (versão galega da ed. de 1963), p. 146, onde a autora, atenta à composição de Coton e à rubrica da composição de Martim Soares, identifica já o "mouro" com João Fernandes, afastando-se, portanto, das interpretações avançadas pouco depois em CEM por Rodrigues Lapa, e as entradas de ambos os trovadores em Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *Dicionário da Literatura...*, nas pp. 443 e 584. Vejam-se ainda Graça Videira Lopes, *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, 1994, pp. 284-286, e Américo António Lindeza Diogo, *Leitura e Leituras do Escarnh' e Mal Dizer*, s/l, 1998, pp. 43-46, 457-459. Para uma análise mais recente da figura de João Fernandes, que dá bem conta das interpretações que têm sido privilegiadas, Mário Barbieri, "Joan Fernández, o mouro anazado: uma figura de 'renegado' no Cancioneiro satírico galego-português", in António Branco (coord.), *Figura. Actas do LI Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Faro, 2001, pp. 311-324.

Ora, de acordo com os dados facultados por Coton e pela rubrica de Martim Soares, terá sido o carácter compósito da figura de João Fernandes, isto é, a mistura do cristão (perfil religioso) com o mouro (perfil físico) num mesmo indivíduo, aliada a uma qualquer desconformidade física, que desencadeou o ciclo satírico que sobre ele se abateu.

A partir daí, os trovadores desenvolveram dois processos de aproximação escarninha ao visado.

O primeiro, mais habitual em âmbito trovadoresco, é sancionado pela *Arte de Trovar,* na sua definição da cantiga de escárnio, quando se refere à utilização de "palavras cubertas que ajan dous entendimentos, pêra lhe-lo non entenderen...ligeiramente"[30]. É manejado pelo trio português que deu corpo ao ciclo quer para se deter na má conformação física de João Fernandes - como Martim Soares, que parte da saia mal talhada para chegar ao corpo mal talhado[31] -, quer para alargar a antítese mouro/cristão à de mouro/cruzado, imaginando o "mouro" João Fernandes em peregrinação cruzadística a Jerusalém e dando, assim, dimensão universal ao seu corpo "mizcrado"[32]. Mais sibilina é, neste contexto, a composição do nosso Rui Gomes "Johan Fernandiz quer [ir] guerreyar". Se o *incipit* parece anunciar, com a referência à guerra, uma continuação do filão já explorado por João Soares Coelho, a composição rapidamente se desvia para "outra guerra", numa linguagem metafórica de alcance dúbio que permitiu já interpretações relacionadas com um hipotético comportamento homossexual do visado, mas que poderá não ser mais do que uma explicitação, para nós impossível de concretizar enquanto não se conhecerem elementos biográficos mais substanciais sobre João Fernandes, da sua própria desconformidade física[33]. Caso se confirme esta junção, na mesma composição, do tratamento dos temas abordados pelos autores anteriores, o Briteiros apareceria como o último dos autores destas diatribes, apesar de todas elas terem sido construídas num mesmo período e contexto[34].

O meio trovadoresco não se ficou, no entanto, por esta abordagem satírica mais tradicional. Transcendeu-a por intermédio de uma poderosa encenação literária que, partindo, é certo, da polissemia da palavra mouro, a transformou também num alter-ego do próprio João Fernandes, criando, portanto, uma nova personagem, um "mouro", que com ele convive nas restantes composições. A nova construção escarninha foi acolhida por todos os elementos do trio português, tendo sido iniciada talvez por Martim Soares, não só atendendo à situação explorada na composição, mas também porque é o autor cuja obra revelará uma maior variedade de recursos satíricos[3]^. Os dois primeiros versos do seu cantar - "Joan Fernandiz, un mour' est' aqui/fugid', e dizen que vó-lo avedes" - montam o cenário da autonomização do João Fernandes

---

3° Giuseppe Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica efac-símile,* Lisboa, 1999, p. 42.

3[1] Se este cantar de Martim Soares remeter para a composição arturiana *Le mantel rnautaillié,* como pretende Carlos Alvar, a sua leitura tornar-se-ia ainda mais complexa, incluindo igualmente o tema do marido enganado, presente na composição referida. Neste contexto, poderia ter funcionado como resposta ao cantar de João Soares Coelho em que este desvenda o relacionamento sexual da mulher de João Fernandes com o "mouro" (LP79,27), independentemente de se atribuir qualquer veracidade à situação exposta por este trovador. Cf. Carlos Alvar, "Poesia gallego-portuguesa y Matéria de Bretana: algunas hipótesis", in O *Cantar dos Trobadores* [Actas do Congreso], Santiago de Compostela, 1993, pp. 47-51.

[32] A palavra miscrado, com o sentido de misturado, confuso ou revolto, é utilizada na composição para caracterizar um mundo perturbado por lutas políticas e invasões, mas também pela situação inaudita de o mouro (João Fernandes) se ter tornado peregrino.

33 Tudo dependendo do significado a atribuir a "ca lhi foron queimar,/en sa natura, ja unha vegada", ou à "sua [malhada! que traj' esnarigada". O motivo das vinhas, que estrutura toda a cantiga, foi igualmente utilizado por Estêvão da Guarda numa das suas sátiras ao monteiro-mor Álvaro Rodrigues (LP30,l4), composição que deverá ter-se presente no trabalho interpretativo desta.

3[4] Da mesma altura será ainda a composição de Coton em que menciona o mal talhado João Fernandes. Ao contexto da produção do ciclo nos reportaremos na sequência deste estudo.

35 Veja-se a entrada do autor em Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *Dicionário da Literatura...,* pp. 441-443.

parecido-com-um-mouro em relação ao João Fernandes ele-próprio, cenário que irá ser retomado com poucas variações, como vimos, por Rodrigo Gomes. E foi da inevitável sobreposição dos dois, mais visível na última estrofe do mesmo cantar, que saiu a homossexualidade de João Fernandes:

"Si quer meaçan-vos agor' aqui
por este mouro que vosco tragedes,
e juran que, se vos achan assi
mour' ascondudo, com' est' ascondedes,
se o quiserdes un pouqu' emparar,
ca vo-lo iran sô o manto cortar,
de guisa que vos sempr' en doeredes"[36].

Pobre do João Fernandes. Já não lhe bastava ser "mouro"!

Coube, enfim, a João Soares Coelho o enriquecimento desta subtil farsa literária com a entrada em cena da mulher de João Fernandes e o seu envolvimento sexual com o putativo mouro. A última estrofe é elucidativa acerca do grau de proximidade entre as duas personagens masculinas:

"E direi-vos eu quant' en vimos nós:
vimos ao vosso mouro filhar
a vossa molher e foi-a deitar
no vosso leit'; e [mais] vos en direi
quant [o] eu do mour' aprendi e sei:
fode-a [tal] como a fodedes vós. "37

A levar a sério a brincadeira, facilmente cairíamos na armadilha da homossexualidade de João Fernandes ou da infidelidade da sua mulher, ambas sintomaticamente desencadeadas pelo atarefado "mouro".

Já quanto à pretensa origem muçulmana de João Fernandes e ao abandono da sua religião, a indicação foi retirada por Rodrigues Lapa da composição de Rui Gomes, a partir da referência aí feita ao "voss' anazado/que vus eu achei [nunca] babtizado"[38], abrindo a indecisão quanto à caracterização de João Fernandes^. A leitura de Lapa, no entanto, parece ater-se a uma visão restritiva do uso do termo nos séculos XIII e XIV. Na verdade, de acordo com algumas fontes narrativas do mesmo período, *anaçado* aplicava-se também àqueles que, mouros ou cristãos, tinham um bom conhecimento da língua e costumes do lado contrário, permitindo-lhes serem utilizados em missões de observação ou como mensageiros de uma das partes[40]. A diferença é significativa. Não se tratava apenas dos que alteravam o seu estatuto religioso, dos transfugas ou renegados de uma religião, como refere Rodrigues Lapa, mas também daqueles que, numa sociedade marcada por conflitos em que a religião adquiria um papel cada vez mais relevante, se situavam na posição mais incómoda de convívio com as duas realidades religiosas. Não admira, portanto, que fossem mal vistos, sobretudo aqueles que *ameaçavam* o lado cristão: "Mas unos ornes maios, á los que agora dizen enaziados, que van descobrir á los moros Io que los cristianos cuydan fezer..."[41].

---

36 LP97,12.

37 LP79,27.

38 LP144,1 (v. 6-7). Veja-se o comentário de Lapa em CEM409.

39 Cf. Graça Videira Lopes, *A Sátira...*, pp. 284-286.

40 Vejam-se os excertos da *Crónica General* e da *Crónica de Alfonso XI* citados por R. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara,* 1971, p. 440.

41 Citação da *Crónica General em* R. Menéndez Pidal, *La Leyenda...*, p. 440.

Tendo presente o conjunto das sátiras a João Fernandes, pensámos que é esta situação ambígua do anaçado, a sua capacidade de disfarce, ou seja, a possibilidade da associação no mesmo indivíduo do mouro e do cristão, com toda a perturbação por ela causada na separação religiosa vigente, que nos permite uma leitura mais adequada da composição de Rui Gomes. Mas com uma alteração importante: o trovador português como que laiciza o tema introduzindo o aspecto físico como um dos termos de comparação e sobrepondo-o, na sua importância, às determinantes de carácter religioso. Neste sentido, a palavra aproximar-se-ia talvez, pelo seu significado, do termo "mizcrado", exprimindo a mistura contranatura presente em João Fernandes, termo este utilizado quer por Martim Soares, quer por João Soares Coelho[42]. Deste modo, "atai era o voss' anazado" poderia traduzir-se por "assim era o vosso homem com aparência de mouro", ou seja, "assim éreis vós"43. Esta proposta interpretativa não põe em causa, porém, a reconstituição feita por Finazzi-Agrò do verso seguinte da composição: "que vus eu achei <nunca> babtizado"[44]. Na verdade, a personificação do aspecto mourisco de João Fernandes parece exigir a negação do baptismo a este alterego do visado, caminho que Rodrigues Lapa havia já seguido na sua edição da cantiga[45].

Da referência, na composição de João Soares Coelho, às lutas entre o Império e o Papado e às invasões dos Tártaros, Cesare de Lollis avançou, já em 1887, com uma proposta de datação deste ciclo para um dos anos subsequentes a 124l[4(^], cronologia que Carolina Michaélis fixou, corno vimos, entre 1241 e 1244. Os dados biográficos dos autores envolvidos confirmam, de algum modo, as balizas cronológicas fixadas por esta investigadora, permitindo igualmente uma maior clarificação quanto ao local da sua produção.

Na verdade, embora Carolina Michaélis, baseada certamente na naturalidade portuguesa da maior parte dos autores, tivesse admitido a produção do ciclo em Portugal[47], o conhecimento da trajectória de Afonso Anes do Coton, de João Soares Coelho, de Martim Soares e de Rui Gomes de Briteiros no período proposto parece inviabilizar tal hipótese. Se todos eles se mostram culturalmente activos na década de quarenta do século XIII, os elementos disponíveis parecem apontar, não para a presença de Coton em Portugal, mas, pelo contrário, para estadas mais ou menos prolongadas dos trovadores portugueses em Castela. Sabemos, com efeito, que Martim Soares aí terá estado na maior parte da década, dada a sua condição de vassalo de Martim Garcia de Parada, um dos apoiantes de D. Sancho II, o mesmo tendo acontecido a João Soares Coelho, que se ausentou do território em 1239 com o infante Fernando de Serpa e se manteve na corte castelhana após uma curta viagem a Roma. Quanto a Rui Gomes, documentado em Leão já em 1226, a sua presença em Portugal somente se torna mais sistemática a partir de 1245, ano em que o encontramos igualmente em França, primeiro no concílio de Lião e depois em Paris, junto do conde de Bolonha. Ora, estas andanças e o papel diplomático que o Briteiros terá desempenhado por estes anos, aliados à sua participação neste ciclo trovadoresco,

---

[42] LP97,32 (v. 24) e 79,26 (v. 9), respectivamente, a última das quais integrada no ciclo satírico em análise.

[43] No seu longo estudo "Mestre Giraldo e os seus tratados de Alveitaria e Cetraria", *Revista Lusitana,* 13 (1910), pp. 149-432, Carolina Michaélis, a propósito de "anaçar" (pp. 250-257), parece aproximar-se da interpretação pro posta ao considerar o anaçado, a partir da composição de Rui Gomes, que transcreve, como o "batizado que se tor nara Mouro".

[44] Ettore Finazzi-Agrò, "Le due cantigas...", p. 201.

[45] CEM409, optando por "que vos eu achei [sen ser] bautizado". Em sentido contrário se pronunciou Carolina Michaélis, no seu estudo citado anteriormente, com a reconstituição "que vus eu achei [mouro] babtizado". Se é certo que, de acordo com o conhecimento que podemos ter da figura de João Fernandes — um cristão com aspecto de mouro — a ausência de baptismo não estivesse em causa, podendo também admitir-se uma lição do tipo "que vus eu achei <mais ben> babtizado", a autonomização do "mouro" de João Fernandes torna mais credível a hipótese avançada pelos mais recentes editores do texto.

[46] Cf. Valeria Bertolucci Pizzorusso, *As Poesias...*, p. 13-

[47] C. Michaélis de Vasconcelos, *Cancioneiro...*, II, p. 323.

indicam-nos que terá igualmente passado por terras castelhanas, onde se encontrariam os restantes trovadores. De acordo com documentação inglesa, o próprio conde de Bolonha teria obtido um salvo-conduto, em Junho de 1243, para se dirigir em peregrinação a Santiago de Compostela^[48]. Apesar de não sabermos se foi neste contexto que Rui Gomes se encontrou com os restantes trovadores, esse relacionamento ter-se-á verificado por esta altura, dado o posterior apoio, em Portugal, ao conde de Bolonha, que culminou com a entrega do cargo de mordomo-mor ao mesmo Briteiros em 1248. Por outras palavras, confirma-se, assim, o período de 1241-1244 como o mais provável para a produção das sátiras a João Fernandes, e a corte castelhana como o local onde elas terão ecoado pela primeira vez em território peninsular.

Apesar de satirizado sobretudo por trovadores portugueses, a pesquisa sobre João Fernandes, de acordo com a geografia de produção das cantigas, deve privilegiar a documentação castelhano-leonesa. Mas a cronologia do ciclo bem como a condição social admitida para a personagem não nos encaminham para a sua identificação com o meirinho-mor D. João Fernandes, hipótese acolhida por Carolina Michaélis^. Uma proposta de identificação mais tentadora seria, sem dúvida, a do João Fernandes, o Mouro, documentado no sul da Galiza em 1288, altura em que testemunha um convénio celebrado no mosteiro de Santa Marinha de Asadur, não fora o caso de esta cronologia se afastar já significativamente do período em que as composições terão sido compostas^[0]. Não sendo impossível estarmos perante a mesma personagem, teríamos de admitir, no entanto, que João Fernandes teria já uma idade avançada nesta altura, e que as sátiras que lhe foram dirigidas o apanharam ainda em idade relativamente jovem. Não podendo comprovar, de momento, esta possibilidade, teremos de aguardar novos documentos que nos esclareçam definitivamente sobre a personalidade do visado.

Se as composições de Rui Gomes contra João Fernandes anunciavam a importância da corte régia castelhana no acolhimento da canção trovadoresca galego-portuguesa, a obra de seu filho Mem Rodrigues beneficiou já deste novo contexto e do idêntico papel que a corte régia portuguesa passou a desempenhar a partir de meados do século XIII com D. Afonso III[51]. Satirizado enquanto membro de uma das linhagens que ascenderam à mais alta nobreza na sequência da guerra civil de 1245-1247, D. Mem Rodrigues ocupará importantes funções junto de D. Afonso III e de D. Dinis, e nesse meio cortesão produzirá a sua reduzida obra poético--musical. Das duas composições satíricas que foram preservadas pelos cancioneiros quinhentistas interessa-nos a que visa Pêro Coelho, pela possibilidade do seu enquadramento histórico, viabilizado pela documentação sobre este nobre entretanto dada a conhecer. Atentemos, antes de mais na composição:

"Pêro Coelho é deitado da terra
pelos meirinhos, por que britou os
caminhos; mais de seu padr' ei
gran doo: non á mais dun filho
soo e ficou dele lançado.

---

[48] Patrícia Anne Odber de Baubeta, "Some early english sources of portuguese history", *Estudos Medievais,* 9 (1988), pp. 207-209- Para os restantes dados biográficos vejam-se as fichas dos respectivos autores em A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo...,* Apêndice II.

[49] Cf. comentário de Rodrigues Lapa a CEM409.

[50] Emilio Duro Pena, "El monasterio de Santa Marina de Asadur", *Archivos Leoneses,* 54 (1973), doe. 14.

[51] Para uma síntese da trajectória da canção trovadoresca galego-portuguesa veja-se Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, *Nova História de Portugal,* vol. III, Lisboa, 1996, pp. 675-681 e, mais recentemente, A. Resende de Oliveira, *O Trovador Galego-Português e o seu Mundo,* Lisboa, 2001, pp. 175-180. Em *Trobadores e Xograres. Contexto histórico,* Vigo, 1995, pp. 62-86, demorámo-nos um pouco mais na caracterização de cada um dos perío dos propostos.

E foi-s' el morar a França e
desemparou sa terra, ca non
quis con el-Rei guerra; mais á
coita de sa madre, por que
ficou a seu padre d' el no
coraçon a lança.

E foi-s' el morar a Coira, que é
terra muit' esquiva, u
coidamos que non viva; e seu
padre e seu linhage da lança
que del[e] trage todos
cuidamos que moira.

E el se foi certamente,
por que [de pran] non podia
na terra guarir un dia;
ca eu a seu padre ouvi-lho:
que a lança de seu filho
eno coraçon a sente[52].

Para Rodrigues Lapa o escárnio incide não apenas no facto de Pêro Coelho destruir ou utilizar ilegalmente caminhos, isto é, se ter transformado num "salteador de estradas", mas também no relacionamento incestuoso que teria mantido com a mãe, de acordo com a leitura que o mesmo investigador faz dos w. 10-1253. Perseguido pelo meirinho régio, fugira para França e Coira, na Galiza, onde passou a viver.

Sobre quem seja este Pêro Coelho, as hipóteses de identificação não são excessivas. Aparecendo no cantar como filho único, dos três membros da conhecida linhagem com o mesmo nome somente poderá preencher esse quesito Pêro Anes Coelho, filho do trovador João Soares e contemporâneo de D. Mem Rodrigues[54]. Embora tivesse um irmão, nada sabemos sobre ele, a não ser que terá seguido a carreira eclesiástica[55]. Além disso, conhecem-se as tropelias deste Coelho que terão estado na origem da sátira do Briteiros. Na verdade, por um documento de 1279, sabemos que Pêro Anes, depois de ter pousado na igreja de Santiago de Vila Cova de Ul (Santiago de Riba Ul, próximo de Oliveira de Azeméis) e de aí ter provocado roubos e danos vários, não compareceu perante o clérigo designado pelo rei para a resolução do conflito, tendo sido dado como rebelde e procurado pelo meirinho-mor, na altura Vasco Martins Pimentel, para reparar os danos que causara[56]. Terá sido neste contexto que se ausentou durante algum tempo para a Galiza, de onde eram naturais quer a mãe, quer a avó. Não sabemos que tempo aí se demorou, mas talvez a estada não tenha sido muito prolongada. O certo é que, cerca de nove anos depois, se encontra novamente documentado em Portugal e continua a ser importunado pelo meirinho-mor, desta vez por usurpação de rendas do cabido de Braga[57].

---

52 LP 100,1.

53 Veja-se o comentário da composição em CEM201. Sobre a fragmentária e incompreensível rubrica que acompanha a composição e em nada contribui para a sua compreensão cf. A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo...*, p. 363-364.

54 Sobre a linhagem veja-se José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *Linhagens Medievais...*, I, pp. 480-491.

55 LC 36A9.

56 Bernardo Vasconcelos e Sousa, *Os Pimentéis. Percursos de uma linhagem da nobreza medieval portuguesa (séculos XIII-XIV)*, Lisboa, 2000, p. 118.

57 José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *Linhagens Medievais...*, I, p. 485.

Ironia das ironias, aparece ele próprio pouco depois, em 1296-1297, como meirinho-mor do reino, cargo passageiro para quem viria a falecer apenas na segunda década do século seguinte.

É provável que os acontecimentos narrados no documento de 1279 tenham ocorrido um ou dois anos antes. Como o pai de Pêro Anes terá falecido nesse mesmo ano e a sátira de D. Mem Rodrigues o dá ainda como vivo, teremos de situar a composição em 1278 ou nos inícios do ano seguinte. A não ser que este comportamento agressivo de Pêro Anes não fosse na altura uma novidade, podendo a composição reportar-se a acontecimentos anteriores. Para esta hipótese poderia apontar a concretização desse comportamento através da expressão "britar caminhos", não muito condizente, à partida, com os "danos" e "roubos" perpretados próximo de 1279 na igreja de Santiago de Riba Ul. No entanto, a interpretação que Rodrigues Lapa faz da expressão não é a única admissível, podendo, de acordo com Viterbo, reportar-se igualmente a "quebrar, arrombar ou entrar, por violência, na casa de alguém"^[8], o que nos faz regressar novamente aos acontecimentos descritos em 1279.

3. Importa, finalmente, interrogar a continuidade da produção trovadoresca dos Briteiros, sem paralelo, como vimos, no meio trovadoresco galego-português, e que acompanhou boa parte do trajecto desta linhagem portuguesa dos séculos XIII-XIV, bem como do próprio movimento cultural em que participaram. A sua progressão socio-política e as consequentes mutações quanto aos meios cortesãos que acolheram os seus membros poderão justificar, pelo menos parcialmente, essa continuidade, tanto mais quanto a dimensão da obra dos Briteiros parece indicar que a sua adesão à canção trovadoresca não terá desempenhado um papel central nas actividades de qualquer deles, pese o facto de ela ter de ser vista como um sinal de identificação com os círculos culturais que frequentaram. Por outras palavras, se a canção trovadoresca encontrou cultores em três gerações dos Briteiros foi também porque eles beneficiaram de um enquadramento social e cultural propício ao desenvolvimento das suas capacidades como compositores, apesar, tanto quanto o podemos avaliar pela produção preservada, da sua prática algo episódica. Ora, conhecidas as flutuações do interesse, por parte dos meios nobiliárquicos, em relação a esta manifestação cultural, somente numa linhagem que tivesse acompanhado essas flutuações - como foi o caso dos Briteiros - poderíamos assistir ao prolongamento no tempo de uma adesão inequívoca ao legado trovadoresco.

Quando Rui Gomes compôs, em 1223[59], *Pois non ei de D. Elvira*, a linhagem dos infanções de Briteiros fazia a sua primeira aparição na corte, por intermédio de seu pai Gomes Mendes. A nova visibilidade da linhagem ocorria no contexto do acordo celebrado entre D. Sancho II e suas irmãs, e selava, de algum modo, a ligação vassálica dos Briteiros aos Sousas, principais paladinos do poder senhorial das infantas. Será neste quadro senhorial, ao serviço dos Sousas, do infante D. Pedro Sanches e, mais tarde, do infante D. Afonso, conde de Bolonha, que Rui Gomes prosseguirá não só uma actividade política que verá recompensada no final da sua vida com a elevação da linhagem à rico-homia e a sua presença junto da mais alta elite nobiliárquica que rodeará D. Afonso III, mas também a produção cultural posteriormente acolhida nos cancioneiros.

A contestação prática - com o seu casamento com D. Elvira Anes da Maia, apoiado pelos Sousas - das dificuldades sentidas pela nobreza dos inícios do século XIII no acesso à mulher nobre^[0], terá

---

[58] Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram*, ed. crítica de Mário Fiúza, Porto, 1965-1966, vol. II, pp. 43-44.

59 Para esta cronologia veja-se o enquadramento proposto em A. Resende de Oliveira, *O Trovador Galego--Português...*, pp. 54-55.

6° O "rapto" de Rui Gomes foi contextualizado por José Carlos Ribeiro Miranda, "Os trovadores e a região do Porto II. Pois boas donas som desemparadas", O *Tripeiro*, 7ª série, ano XIV, *nº* 12 (Dez. 1995), pp. 375-381.

inibido muito provavelmente, a nível trovadoresco, uma produção cultural que o colocasse ao lado dos autores mais representativos da sua geração. Mas a sua ligação aos Sousas, principais responsáveis pela implantação em Portugal do canto trovadoresco, fez com que surgisse como um dos primeiros trovadores activos no território português, numa altura em que não poderia ainda prever o importante papel que desempenharia na ascensão da linhagem. Datarão desse período inicial as suas cantigas de amor, a que o casamento com D. Elvira e a subsequente actividade política em que se envolveu imporiam um interregno bastante alargado. Somente nos inícios da década de quarenta, numa altura em que se encontrava em Castela, a sua participação no ciclo satírico contra João Fernandes o devolveu aos círculos trovadorescos peninsulares, com as duas composições com que interveio na contenda poético-musical. Daí que, na sua reduzida obra e ao contrário dos trovadores da sua geração, as cantigas de escárnio apareçam já em pé de igualdade com a cantiga de amor, género responsável pela imposição inequívoca da canção trovadoresca no ocidente peninsular.

As suas cantigas de escárnio, dissémo-lo já, anunciavam de algum modo os novos desenvolvimentos da canção trovadoresca galego-portuguesa no seu contacto mais consistente com as cortes régias do ocidente peninsular. É neste contexto que iremos encontrar D. Mem Rodrigues de Briteiros, cuja presença assídua na corte de D. Afonso III, como tenente da Maia, confirma a nova posição da linhagem no concerto nobiliárquico português. Tal como a corte castelhana, a corte régia portuguesa irá prosseguir um mecenato trovadoresco, circunscrito até então exclusivamente aos meios senhoriais, nela aparecendo com cargos palatinos ou como conselheiros ou vassalos régios, para além de D. Mem Rodrigues, D. Gonçalo Garcia de Sousa e seu irmão D. Fernão Garcia, D. Afonso Lopes de Baião, João Peres de Aboim, Fernão Fernandes Cogominho, João Soares Coelho e alguns outros trovadores, cuja presença reflecte o papel central da corte na produção e divulgação do canto trovadoresco. Por outras palavras, o novo quadro de dependências políticas da linhagem era precisamente aquele em que iria evoluir a própria canção trovadoresca, mantendo, assim, os Briteiros no centro dos seus círculos mais dinâmicos.

Este enquadramento não propiciou, no entanto, a D. Mem Rodrigues uma participação mais activa que a de seu pai no âmbito trovadoresco, apesar das reconhecidas qualidades das composições que nos legou. Se da cantiga de amor foi já salientada a originalidade temática e formal, não menos original é *Un sangrador de Leirea,* cantar que Rodrigues Lapa definiu como "uma cantiga d' amigo chula, em que vem à baila um sangrador de Leiria, que abusava das mulheres a quem ia tirar o sangue, apalpando-as onde não devia"^[1]. A estrofe inicial resume o teor da cantiga:

"Un sangrador de Leirea
me sangrou estoutro dia, e
vedes que me fazia:
andand' a buscar a vea,
foi-me no cuu apalpar: ai
fodido irá sangrar
sangrador en tal logar!"[62]

A referência à amiga, no início da segunda estrofe, não deixa dúvidas sobre o género poético-musical em presença e, consequentemente, sobre a perspectiva irónica com que D. Mem Rodrigues o abordou. Podendo ser lido como um sinal da importância crescente da

---

Para uma perspectiva mais geral sobre a restrição do casamento nos meios nobiliárquicos, José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *Linhagens Medievais...*, II, pp. 565-592.

[61] Vejam-se os comentários deste investigador a CEM202.

[62] LP100,2.

cantiga de amigo no novo meio cortesão, a sua transferência para o campo satírico diz bem do distanciamento deste Briteiros em relação à projecção do género na corte. Seja como for, a obra de D. Dinis assegura-nos que essa projecção foi real, tendo sido neste novo contexto de finais do século XIII e primeiro quartel do seguinte que D. João Mendes, filho de D. Mem Rodrigues, compôs a sua obra. Mantendo-se activo numa corte que deu sequência ao mecenato de D. Afonso III, com o novo rei a evidenciar especiais dotes poético-musicais, D. João Mendes reflecte, na sua produção cultural, a continuidade dos Briteiros junto da corte que, na passagem do século XIII para o seguinte, adquiria, finalmente, um estatuto maior no âmbito trovadoresco, depois do colapso da ligação desta manifestação cultural à corte castelhana^. Uma continuidade que, no caso de D. João Mendes, tinha sido selada com o seu casamento com Urraca Afonso, filha bastarda de D. Afonso III, integrando-o, portanto, no seio da família régia. Detentor de uma obra numericamente mais consistente do que a dos seus ascendentes, nela se afirma, comparando-a com a do seu cunhado, o rei D. Dinis, uma idêntica propensão pelos géneros amorosos, paridade que se mantém inclusivamente no privilegiar da cantiga de amor, apesar das diferenças significativas entre ambos quanto aos valores da produção dos dois géneros em causa. Mas a influência de D. Dinis terá atingido patamares mais profundos, como parece revelar a utilização de termos raros igualmente presentes na obra deste rei, como "poridade". Indicadores que a associam inequivocamente ao ambiente cortesão do último quartel do século XIII e primeiro do seguinte, apesar de ainda viver em 1334, ou seja, cerca de 10 anos após a morte de D. Dinis. A ausência, no seu legado poético, de composições satíricas, um género bem acolhido junto de alguns dos trovadores mais tardios, como Estêvão da Guarda ou o conde D. Pedro, poderá ser utilizada no mesmo sentido, indicando-nos talvez que terá abdicado da sua actividade trovadoresca na fase final da sua vida, após a morte de D. Dinis, apesar da reconhecida qualidade dos textos que nos deixou[64]. De qualquer modo, poucos anos após a sua morte, a sua obra e a de seu pai, bem como as composições de outros trovadores e jograis, eram reunidas pelo conde D. Pedro numa compilação geral do legado trovadoresco que fechava definitivamente um período de grande criatividade cultural da nobreza galega e portuguesa, no qual os Briteiros deixaram indubitavelmente a sua marca.

6$ Sobre o período terminal da presença dos trovadores na corte castelhana remetemos para os estudos de Valeria Bertolucci Pizzorusso e de Vicenç Beltrán em Carlos Alvar e José Manuel Lucía Megías (ed.), *La Literatura en Ia Época de Sancho LV*, Universidad de Alcalá, 1996.

64 Cf. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *Dicionário da Literatura...*, pp. 352-353.