

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Guarecer

Revista Electrónica
de Estudos Medievais



N.º 1, 2016

Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais

Informação Editorial

ISSN: 2183-9301

Volume 1, 2016

DOI Vol. 1, 2016: 10.21747/21839301/gua1

Direcção

José Carlos Ribeiro Miranda

(Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Edição e Revisão Editorial

Eduarda Rabaçal

Maria Joana Gomes

Mariana Leite

Rafaela Silva

Capa

Eduarda Rabaçal

Editora

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

PUBLICAÇÃO ANUAL ONLINE

DOI: 10.21747/21839301/gua

OS ARTIGOS SÃO DA EXCLUSIVA RESPONSABILIDADE DOS SEUS AUTORES.

SMELPS
Seminário Medieval de
Literatura, Pensamento e
Sociedade

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

I Instituto
de
Filosofia
UNIVERSIDADE
DO PORTO

U. PORTO
Faculdade de Letras
Universidade do Porto

ÍNDICE

ARTIGOS

Carla Sofia dos Santos Correia <i>A recepção da Razón de amor con los denuestos del agua y el vino</i>	1
Maria do Rosário Ferreira <i>Pedro de Barcelos e Fibonacci: da forma como mediação (sobre a estrutura original da Crónica de 1344)</i>	17
Ana Sofia Laranjinha <i>Em torno do encontro amoroso: forma simbólica e expressão do tempo em Fernão Rodrigues de Calheiros</i>	33
José Carlos Ribeiro Miranda <i>Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de amigo</i>	47
Pedro Monteiro <i>O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda. Contributo para o estudo do Livro de Cavalarias quinhentista português</i>	63
Eduarda Rabaçal <i>A rainha Genevra no Pentecostes do Graal do ms. 2594 da Oesterreichische Nationalbibliothek</i>	93

RECENSÕES & INFORMAÇÕES

RECENSÃO CRÍTICA

Isabel Sofia Calvário Correia, <i>Do Lancelot ao Lançarote de Lago: tradição textual e difusão ibérica do Romance Arturiano contido no ms. 9611 da Biblioteca Nacional de Espanha</i> , Porto, Estratégias Criativas, 2015 (458 p.; ISBN: 13-978-972-8257-58-3). Eduarda Rabaçal	143
---	-----

APRESENTAÇÃO DE DISSERTAÇÃO

<i>A Difusão Ibérica da Linguagem dos Trovadores Galego-Portugueses.</i> Carla Correia	149
---	-----

APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS DE PROJECTO

Projecto «Pedro de Barcelos e a Monarquia Castelhana-Leonesa:
estudo e edição da secção final inédita da *Crónica Geral de Espanha de 1344.*»
(EXPC/CPC-ELT/1300/2013)

Maria do Rosário Ferreira, Maria Joana Gomes 157

APRESENTAÇÃO DE LIVRO

José Carlos Ribeiro Miranda, Ana Sofia Laranjinha, Isabel Correia, Simona Ailenii e
Eduarda Rabaçal, *Estória do Santo Graal (Livro Português de José de Arimateia).*
Edição do texto contido no ms. 643 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Porto,
Estratégias Criativas, 2016 (XXVI+391 p.; ISBN: 978-989-8459-28-2)

Rafaela Silva 165

APRESENTAÇÃO DE LIVRO

Maria do Rosário Ferreira, José Carlos Ribeiro Miranda (orgs.)
Natura e Natureza no tempo de Afonso X, o Sábio, Porto, Editorial Húmus, 2015,
(240 p.; ISBN: 978-989-755-137-6)

Rafaela Silva 171

Normas para apresentação e publicação 179

ARTIGOS

Autora:

Carla Sofia dos Santos Correia

carlasofia.04@gmail.com

Título:

A recepção da Razón de amor con los denuestos del agua y el vino

Resumo:

Redigido antes de meados do séc. XIII, o poema *Razón de amor con los denuestos del agua ey el vino*, manifesta conhecimento não apenas de aspectos localizados da poesia galego-portuguesa – os cantares de amigo – mas também do conjunto da estrutura genérica desta manifestação poético-musical. Interessante é verificar que, pelo seu lado, este poema aragonês acabou por ser conhecido no meio alfonsino da poesia galego-portuguesa na segunda metade do séc. XIII, deixando marcas bem visíveis em vários poetas, entre os quais João Baveca e João Airas de Santiago. A possibilidade de este poema ter circulado na periferia de meios galego-portugueses é ainda validada pelas relações históricas tecidas entre membros da aristocracia aragonesa e galego-portuguesa ao longo deste período.

Palavras-chave:

Razón de amor; poesia galego-portuguesa, cantar/cantiga de amor, cantar/cantiga de amigo, Pedro Amigo de Sevilha, João Baveca

Abstract:

Written before the middle of the 13th century, the poem *Razón de amor con los denuestos del agua ey el vino* shows knowledge not only of very specific aspects of Galician-Portuguese poetry – “os cantares de amigo” – but also of the general structure of this poetic-musical manifestation. It is interesting to note that, for its part, this Aragonese poem ended up being known in the *Alfonsino* medium of the Galician-Portuguese poetry in the second half of the 13th century, leaving very visible influences in several poets, such as João Baveca and João Airas de Santiago. The possibility of this poem having circulated in the periphery of the Galician-Portuguese environment is still validated by the historical relations woven between members of the Aragonese and Galician-Portuguese aristocracy throughout this period.

Keywords:

Razón de amor; Galician-Portuguese Poetry, cantar/cantiga de amor, cantar/cantiga de amigo, Pedro Amigo de Sevilha, João Baveca

Plano:

A *Razón de amor* e Pedr'Amigo de Sevilha

A *Razón de amor* e João Baveca

As duas mulheres

Macieiras e romanzeiras

Outros motivos

Conclusões

Como citar este artigo:

Carla Sofia dos Santos Correia, “A recepção da *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*”, in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 1-15.
DOI: 10.21747/21839301/gua1a1

**A RECEPÇÃO DA
RAZÓN DE AMOR CON LOS DENUESTOS DEL AGUA Y EL VINO
NA CORTE ALFONSINA**

Carla Sofia dos Santos Correia
SMELPS/IF/FCT

Muitas são as páginas já escritas sobre a *Razón de Amor con los denuestos del agua y el vino* desde que Morel-Fatio deu a conhecer o poema em 1887¹. Muitas e diversas. Há estudiosos que tentaram desvendar a língua em que foi escrito², outros procuraram enraizá-lo em determinada tradição literária³, e houve ainda quem tentasse determinar o género de tão inusitado texto (Grande Queijigo, 2002b: 77-109). Comum a quase todos foi, contudo, a argumentação ou a favor (Menéndez Pidal, 1976: 105-117; Spitzer, 1980: 81-102; London, 1965: 28-47; Impey, 1979: 1-24; Franchini, 1993), ou contra (Morel-Fatio, 1887: 364-73; Vasconcelos, 1902: 1-32) a estrutura unitária do poema. Também nós (Correia, 2011: 95-105) demos um contributo para esta já vasta lista de estudos que tiveram como objectivo último a tentativa de compreensão de um texto que terá surgido numa cronologia – por volta de 1240, como se poderá deduzir da argumentação adiante apresentada – em que, no âmbito da literatura em língua castelhana, pouco se conheceria ainda de poesia lírica; um texto que parece uma amálgama de várias tradições literárias, tanto ibéricas como transpirenaicas. Pela nossa parte, procurámos ler o poema à luz da poesia galego-portuguesa, tendo visto na substituição do canto da *fin'amors* pelo canto da donzela uma encenação da evolução do discurso da poesia de amor na área galego-portuguesa nas primeiras décadas do século XIII, e tendo encarando a articulação com a segunda parte do poema, os *Denuestos del agua y el vino*, como a reprodução total da arquitectura interna da lírica galego-portuguesa (cantares de amor, de amigo e de escárnio e maldizer), já que os «denuestos» correspondem, no fundamental, ao género

¹ O texto, que terá surgido em Aragão em meados do século XIII (Franchini 1993, 11 e seg.), foi objecto de várias edições mais ou menos conseguidas. Apresento as mais sonantes, por ordem cronológica: Morel-Fatio (1887: 364-73); Vasconcelos (1902: 1-32); Menéndez Pidal (1976: 105-17); London (1965: 28-47); Barra Jover (1989, 123-53); Franchini (1993).

² Os mesmos estudiosos que editaram o poema, conforme nota anterior, teceram considerações no que diz respeito à língua em que se encontra escrito.

³ Van Antwerp (1978: 1-179) relaciona-o com a tradição popular; Montero Reguera (1996: 161-82) associa-o à literatura provençal; Morel-Fatio (1887: 364-73), e no seu seguimento, Simo (1991: 267-77), aproximam a segunda parte da *Razón* de um poema latino medieval intitulado *Denudata Veritate*; Grande Queijigo (2002^a: 139-54) encontrou semelhanças com o *Libro de buen amor*; e Nepaulsingh (1986: 41-62) viu nele influências do *Cântico dos Cânticos*.

escarninho da poesia do ocidente ibérico. Neste trabalho, contudo, não pudemos deixar de observar que não só o autor da *Razón de Amor* conheceria os textos dos trovadores galego-portugueses pertencentes à segunda geração (1220-1240)⁴, como também este poema terá sido conhecido por alguns trovadores posteriores, nomeadamente por aqueles que frequentavam a corte alfonsina. É sob esta nova perspectiva que voltamos, então, a reflectir sobre este texto, agora com o objectivo de tentar apurar de que forma foi feita a sua recepção nos meios castelhanos que se exprimiam em galego-português na segunda metade do século XIII.

A parte que nos interessa no âmbito deste trabalho é a primeira, que relata o encontro amoroso, e cujo argumento resumo em seguida. O texto abre com um clérigo-poeta dirige-se ao auditório apresentando-se como homem letrado e versado em cortesia. Faz a descrição do ambiente que o rodeia, um *locus amoenus* que o leva a querer cantar de *fin' amor*, desejo que se dissipa quando avista uma donzela que, colhendo flores, entoava cantos pelo seu amigo. O canto cortês do sujeito poético dá, portanto, lugar ao *cantar de amigo* da figura feminina. O encontro é, assim, a consequência óbvia do reconhecimento dos amantes, cuja relação havia tido início com doas que haviam previamente enviado um ao outro. O idílio termina com a chegada da alba e a partida brusca da donzela. A esta primeira parte segue-se uma segunda em forma de debate ou *tenção* de maldizer, como aparece referido no texto: “si comygo tuuieres entençon”. O conjunto reproduz, como acima referimos, a arquitetura por géneros da poesia galego-portuguesa.

A Razón de amor e Pedr'Amigo de Sevilha

De entre os trovadores que desenvolveram a sua actividade em torno de Afonso X, aquele que de forma mais evidente aparenta ter conhecido a *Razón de Amor* é Pedr'Amigo de Sevilha⁵. Em questão está a pastorela⁶ “Quand'eu hun dia fuy en Compostela” (B1098/V689)⁷. É sabido, desde o estudo de Anna Ferrari (Ferrari 1999, 107-30), que na base desta composição está uma outra de Marcabru intitulada “L'autrier jost una sebissa”⁸. Nesta, que é a primeira pastorela de que há registo, assistimos ao confronto entre um cavaleiro sedutor, que representa o mundo cortês, e uma jovem⁹ pastora, que encarna o ambiente rústico e resiste às investidas amorosas do cavaleiro,

⁴ Sobre a contextualização desta época de produção trovadoresca, os seus autores e os temas aflorados ver Miranda e Oliveira (1995: 499-512).

⁵ Jogral que esteve activo na corte de Afonso X, identificado como o “Pedr'Amigo, jogral”, que surge na repartição de Jerez de la Frontera (1268), beneficiando de uma doação de casas por parte de Afonso X. Cf. Beltrán (2000: 519-520).

⁶ Para um estudo da pastorela galego-portuguesa ver Picchio (1975); Lorenzo Gradín (1990: 117-146).

⁷ Para os textos da poesia galego-portuguesa, usámos a edição presente na *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*, versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/>.

⁸ Utilizámos a edição de Riquer (2011: 180-84).

⁹ A designação “toza” atesta a juventude da figura feminina.

desconstruindo habilmente todos os argumentos que este apresenta. O embate dialógico termina com a resignação do cavaleiro perante a resistência da figura feminina, que se defende referindo que enquanto este vive das aparências, ela espera pelo maná¹⁰. Segundo Martin de Riquer (2011), o maná é considerado, entre os trovadores, um manjar que representa a felicidade do amor satisfeito, mas será, certamente, um motivo adaptado a partir dos textos bíblicos, nos quais simboliza o alimento espiritual. A pastorela de Marcabré assume, assim, um pendor alegórico e moralizante, pelo que a oposição cavaleiro/pastora não representa apenas uma oposição entre o mundo cortês e o mundo rural, mas também entre a aparência e a essência, o pecado e a virtude.

É certo que encontramos algumas semelhanças entre este texto e aquele de Pedr'Amigo de Sevilha que referimos anteriormente, nomeadamente no aspecto formal (ambas as composições utilizam o esquema das *coblas doblas*¹¹); na sequência de narrativa e diálogo; em algum vocabulário utilizado; e também no que diz respeito ao discurso da figura feminina que, apesar de denominada *pastora*¹² em ambos os casos, apresenta uma habilidade retórica improvável em alguém oriundo de um meio rústico.

Além disso, o texto do jogral galego apresenta uma terminologia que tem origem na lírica em língua d'Oc: a designação “poncela”, a proposição que o trovador faz à *pastor*, pedindo que esta o aceite como *entendedor* e ainda referência a Rocamador, povoação do Sul de França na qual se situava o santuário de Santa Maria de Rocamador, uma das etapas do caminho francês de Santiago. Contudo, outros tantos aspectos separam esta composição da de Marcabré. Em primeiro lugar, a referência a Santiago de Compostela e à romaria, aspecto que é característico da lírica trovadoresca ibérica; depois, a figura feminina rende-se às investidas amorosas do sujeito poético, ainda que inicialmente as rejeite; e, por fim, ao contrário do que acontece no texto de Marcabré, a composição de Pedr'Amigo de Sevilha não parece apresentar qualquer significação alegórica: a ideologia assente na religiosidade patente no primeiro é substituída por uma outra assente na fidelidade entre os amantes, no segundo.

Contudo, o texto do trovador ibérico não se confina às suas raízes occitânicas, apontando também noutras direcções. Uma delas leva-nos até à *Razón de amor*, que poderá ter circulado nos meios ibéricos de meados do século XIII cuja língua de expressão literária era o galego-português. A semelhança entre este poema e a pastorela de Pedr'Amigo é visível logo nos primeiros versos desta última: “Quand' eu hun dia fuy en Compostela/ en romaria, vi hunha pastor/ que, poys fuy nado, nunca vi tan bela”, versos que parecem reproduzir os seguintes da *Razón de amor*: “Mas ui uenir una doncela/ pues naçi non ui tan bela” (vv. 56-57)¹³. No texto do trovador galego é a visão da figura feminina, portadora de uma beleza incomparável, que o leva a perder-se de amores e a compor uma pastorela: “e demandey-lhe logo seu amor/ e fiz por ela esta pastorela”.

¹⁰ Para um estudo sobre a pastorela europeia, ver Zink (1972).

¹¹ Estrofes com séries de rimas que se repetem duas a duas.

¹² Na grande maioria das pastorelas galego-portuguesas, a designação “pastor” não reflecte a condição social da figura feminina, mas sim a sua juventude, o que não é o caso da composição de Pedr'Amigo de Sevilha.

¹³ Seguimos a edição de Barra Jover (1989).

Portanto, o amor que o sujeito poético sente pela “pastor” converte-se em princípio motor da sua poesia, serve-lhe de inspiração.

A Razón de amor e João Baveca

A mesma ideia surge na *Razón de amor*, quando o sujeito poético convoca todos aqueles que partilham do seu sentimento a ouvir a sua “razon (...) feyta d’amor” (vv. 3-4), e mais tarde, quando o cenário idílico e simbólico o leva a desejar “cantar de fin’amor”. Ora, esta é, também, a proposição que surge no cantar “Amigo sey que á muy gram sazón” (B 1125/V 830) de João Baveca, trovador que desenvolveu a sua actividade na proximidade de Afonso X, quer na corte de seu pai Fernando III, quer na sua corte régia (Lorenzo 2000, 343-44). De facto, a amiga insiste com o trovador para que este continue a trovar, apesar das críticas, prometendo oferecer-lhe “razon d’amor” como compensação por uma prévia ausência de recompensa amorosa: “que eu vus quero dar razon d’amor/ per que façades cantigas d’amigo”.

Esta composição retoma, aliás, a dinâmica da linguagem de amor da poesia galego-portuguesa, dinâmica essa que a *Razón de Amor* também incorpora, como já defendemos noutro lugar¹⁴. No texto de Baveca, a amiga refere que o seu amigo havia trocado “sempre d’amor” por ela, sem obter com isso qualquer recompensa pelo serviço prestado. Contudo, verifica-se no poema uma alteração na disponibilidade da figura feminina que tem equivalência na mudança do tipo de “cantar”¹⁵. De facto, da mesma maneira que a não correspondência amorosa dá lugar à receptividade por parte da amiga, também o canto de amor dá lugar à “cantiga(s) d’amigo”. O mesmo se passa no poema castelhano: o sujeito poético, um clérigo versado em cortesia, encontra-se num típico *locus amoenus* que o leva a desejar cantar de “fin’amor”, canto esse endereçado a uma dona, provavelmente a “senora del uerto”. Mas o surgimento da “doncela”, que aparece entoando cantigas pelo seu amigo, leva-o a abandonar esse desejo. Também aqui, então, o cantar de amor é substituído pelo cantar de amigo.

Verificamos então que, nos três textos em apreço, o amor funciona como um catalisador da criação poética: é através dele, na pastorela de Pedr’Amigo, dos sentimentos que dele emanam, na *Razón de amor*, e da perspectiva de recompensa amorosa por parte da amiga, no texto de Baveca, que o sujeito poético/ trovador ganha inspiração para compor.

As duas mulheres

Um outro aspecto que aproxima a composição de Pedr’Amigo da *Razón de Amor* é a referência à outra dona. No primeiro caso, a “pastor” teme que as ricas doas que o sujeito poético lhe quer oferecer não sejam para ela, mas sim para outra mulher, a qual não deseja prejudicar na eventualidade de existir um compromisso entre ela e o amigo: “Eu non vos quera/ por entendedor, ca nunca vos vi/ se non agora, nen vus filharia/ doas

¹⁴ Cf. Correia (2011)

¹⁵ Sobre a questão da designação das composições galego-portuguesas, ver Miranda (2010, 161-80).

que sey que non som pera min”. Do mesmo modo, também a donzela da *Razón de amor* tem receio de ser enganada, já que “Que dizen que outra duena, cortesa e bela e bona,/ Te quiere tan gran ben, por ti pierde su sen” (vv. 90-94). O vocabulário utilizado é também idêntico: em Pedr’Amigo há a referência ao temor – “se non foss'esto de que me tem'i” – , e no texto castelhano ao medo e ao pavor – “e miedo de seder enganada” e “E por eso e pavor”. Mas, mais importante ainda é o facto de a donzela do poema castelhano, apesar desse receio, afirmar que, se o amigo a visse, cairia de amores por ela: “Mas, s’io te uies una uegada,/ a plan me querryes por amada” (vv. 96-97).

No texto de Pedr’Amigo, a suspeita da “pastor” de que as doas que o trovador lhe oferece estivessem destinadas a outra mulher dissipam-se quando este argumenta que não há outra no mundo que ele ame, rogando-lhe que “seja voss’ome esta vegada”. E, depois de persuadida a amiga, refere: “E diss’ela, come bem ensinada”. Ora, esta afirmação parece aqui roçar a ironia, o que confirma as suspeitas da “pastor”: as ofertas que o sujeito poético levava seriam, na verdade, para outra mulher. Contudo aquele, com habilidade retórica, conseguiu seduzir a amiga, por quem se enamorou assim que a viu, como está patente na primeira estrofe:

“Quand' eu hun dia fuy en Compostela
en romaria, vi hunha pastor
que, poys fuy nado, nunca vi tan bela,
nen vi outra que falasse melhor,
e demandey-lhe logo seu amor
e fiz por ela esta pastorela”

Portanto, tanto na *Razón de amor* como na pastorela galego-portuguesa há a referência a outra mulher que estaria enamorada do sujeito poético, mas está também patente a ideia de que este cairia de amores pela “amiga”/“pastor” a partir do momento em que a visse. Estamos aqui perante o motivo do amor que entra pelos olhos, motivo este que foi amplamente usado e glosado na literatura medieval em geral¹⁶. De notar, também, a utilização do substantivo “vegada” em ambos os textos, substantivo esse que apresenta apenas 15 ocorrências no *corpus* da lírica profana galego-portuguesa e 6 ocorrências no portal de pesquisa *Corpus do Português* (Davies, 2002), apesar de ser bastante utilizado na literatura em língua castelhana¹⁷. Um outro autor que o utiliza é Airas Nunes, clérigo galego cuja actividade se situará entre os finais do reinado de Afonso X e o início do reinado de Sancho IV (Tavani, 2000: 27-28). Em questão está o cantar “– Bailade hoje, ai filha, que prazer vejades” (B 881, V 464), no qual, na terceira estrofe, a amiga refere “– Bailarei eu, madre, daquesta vegada”. A ocorrência do substantivo nesta composição apenas se torna relevante porque há também nela a referência à “milgranada”, isto é, à romãzeira, elemento que surge também na nossa *Razón de Amor*

¹⁶ Sobre o assunto ver Meneses (2000: 491-506).

¹⁷ O *Corpus del Español* apresenta 567 ocorrências em textos dos séculos XIII e XIV e o TMILG atesta 105 ocorrências, sendo que 15 são as já referidas do *corpus* da lírica profana galego-portuguesa e 39 nas *Cantigas de Santa Maria*.

no final da primeira parte: “En la fuent quiso entra[r]/ quando a mi uido estar entros en el malgranar” (vv. 150-151).

Macieiras e romanzeiras

No estudo que dedica ao poema, Enzo Franchini refere que o “malgranar” seria a mesma árvore que o “mançanar”, que surge logo no início do texto com o vaso da água em cima: “No se trata de un descuido por parte del poeta como se há llegado a suponer, puesto que *mançano/mançanar* era el hiperónimo que servía para designar cualquier tipo de árbol com frutas de la familia de las manzanas, incluso el granado” (Franchini, 1993: 114). A comprová-lo está o facto de, na tradução castelhana do *Cantar de los Cantares*, presente na *General Estoria* de Afonso X, que terá sido feita posteriormente a 1270, surgir uma mistura dessas mesmas designações: “Tos enviamientos son parayso de milgranadas com fruta de mançanas maduras” (Sanchez-Prieto Borja, 2009: 372)¹⁸. Como refere Franchini, de facto a escolha do *malgranar* não parece obra do acaso. Se no início do poema o *manzanar* se revela enquanto árvore que simboliza o desejo, no final da primeira parte a sua transformação em *malgranar* parece enquadrar-se numa lógica de consumação sexual, uma vez que as romãs possuem uma simbologia de fertilidade (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 574-575). É essa mesma simbologia que parece transparecer na *milgranda* de Airas Nunes.

E a corroborá-la está o motivo do *bailar*, que surge já em Martim Codax no cantar “Eno sagrado en Vigo” (B 1283/N 6/ V 889), inequivocamente ligado a uma simbologia de consumação sexual¹⁹:

Eno sagrado en Vigo,
bailava corpo velido.
Amor ei!
(...)
Bailava corpo velido.
que nunc' ouver' amigo.
Amor ei!
(...)
Que nunc' ouver amigo,
ergas no sagrad' en Vigo.
Amor ei!

Ora, o motivo volta a aparecer também descodificado em Pero Meogo, no cantar “Fostes filha eno bailar” (B 1191, V 796), composição que se enquadra numa sequência narrativa de nove cantigas que utilizam de forma sistemática um conjunto de símbolos

¹⁸ Na Vulgata: “emissiones tuae paradus malorum punicorum cum pomorum fructibus”, Cf. *Canticum Canticorum*, 4, 13, disponível em:

<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Canticum+Canticorum+4&version=VULGATE>.

Em Latim, “pomorum fructibus” é a designação genérica para “frutos”.

¹⁹ Sobre as potencialidades simbólicas do motivo da dança, cf. Durand (1992: 385-90).

eróticos que parecem remeter para a consumação sexual²⁰. Dentro desses motivos encontra-se o do cervo que vai beber água à fonte; o da namorada que lava os seus cabelos nessa mesma fonte, esperando encontrar-se com o seu amigo; a imagem do cervo ferido que vai morrer no mar e, na última composição, a do bailar:

Fostes, filha, eno bailar
e rompestes í o brial.
*Pois o namorado í ven
esta fonte seguídea ben,
Pois o namorado í ven.*
(...)
E rompestes í o brial
que fezestes ao meu pesar.

Nesta composição, segundo argumenta Maria do Rosário Ferreira (1999: 117), Meogo faz uso do “tópico popular do vestido rasgado, crua analogia da virgindade perdida”, o que decifra a funcionalidade simbólica do motivo do “bailar”. Quando chegamos a Airas Nunes, parece-nos que o código estaria já bem estabelecido, levando o público a interpretá-lo sem grande dificuldade. Na composição “Bailemos nós ja todas tres, ai amigas” (B 879/ V 462), as amigas dançam “so aquestas avelaneiras froldidas”. O motivo do bailar volta a surgir na composição já anteriormente referida “Bailade, oje, ai filla, que prazer vejades” (B 881/ V 464), mas agora a figura feminina dança não debaixo da avelaneira, mas “de so a milgranada”, e, tal como na composição de Meogo, sob o incitamento da mãe²¹. Esta sequência temporal dos cantares de Airas Nunes afigurasse-nos lógica, na medida em que a avelaneira florida parece simbolizar a virgindade feminina, e o desejo que esta desperta no amigo; e a milgranada, com as suas romãs repletas de grãos, simboliza a fertilidade e a consumação sexual.

Esta dinâmica das duas árvores ligadas a momentos diferentes da relação entre os amigos parece ser a mesma que surge na *Razón de amor*, muito embora, neste caso, a descodificação da simbologia dessas árvores seja mais complexa, uma vez que existem duas lições no mesmo manuscrito para o momento em que surge o “malgranar”. Aquela que tem sido aceite como correcta – “en la fuent quiso entra/ quiando a mi vido estar,/ en el malgranar” – parece-nos indicar a presença de duas árvores diferentes. Mas a lição que se encontra na *marginalia* do manuscrito – “en la fuent quiso entra/ mas quando a mi vido estar/ etros en la del malgranar”, que Franchini tem em conta como acima referimos, parece indicar que se trata da mesma árvore. Ou seja, se aceitarmos esta segunda lição, parece-nos que o poema apresenta apenas uma árvore, uma macieira que a certa altura se transforma numa romãzeira, veiculando assim dois momentos e valores simbólicos diferentes: o do desejo e o da consumação sexual. Algo de semelhante

²⁰ Sobre o tema, ver Lorenzo (2000: 549-550); Méndez Ferrín (1966); Filho (1974); Reckert e Macedo (1976).

²¹ Este incitamento ao encontro amoroso por parte da figura materna parece ser feito com o objectivo de reter o amigo, uma vez que a presença do motivo do “bailar” leva a crer que os namorados já terão consumado a relação.

acontece no último capítulo do *Cântico dos Cânticos*, quando se dá o encontro sob a macieira que, apesar de não mudar de nome, como acontece na *Razón de amor*, é associada sequencialmente a dois momentos diferentes da relação amorosa, concepção e nascimento: “Quién es ésta que sube al desierto manando todos delicios, arrimada sobre su amado? So el árbol maçano te esperté, e allí es corrompida la mi madre, allí es forçada la mía que me engendró” (Sanchez-Prieto, 2009: 375).

Esta passagem parece assemelhar-se ao episódio do *Alcorão* que alude ao nascimento de Jesus, no qual Maria sente as dores do parto junto ao tronco de uma palmeira, sendo incitada pelo anjo Gabriel a sacudi-lo e a comer as tâmaras que dele caíssem²². Ora, a configuração fálica do tronco da palmeira, e o facto de Maria comer dos seus frutos, parecem trazer a este episódio uma simbologia erótica que pode ser encarada, tal como no *Cântico dos Cânticos*, em dois momentos diferentes: mais uma vez, concepção e nascimento²³. Parece-nos, pois, que estamos perante um padrão imagético e simbólico bastante consistente que vai atravessando os textos ao longo do tempo.

Um outro dado curioso é o facto de a macieira estar ligada à água enquanto elemento simbólico e ao surgimento da figura da donzela na *Razón de amor*. É depois de o sujeito poético beber da água da “fuent perenal”, que brotava da macieira, que surge a donzela “en alta voz d’amor cantando”. Ora, o motivo da água nas cantigas de amigo foi extensamente estudado por Maria do Rosário Ferreira em *Águas Doces, Águas Salgadas*, referindo a autora que a água doce surge inserida num cenário complexo de *locus amoenus* que inclui também a figura feminina, simbolizando “todas as forças vitais de fecundidade e renovação” (Ferreira, 1999: 182)²⁴, simbologia essa que parece ser a mesma que surge na nossa *Razón de amor*. No cantar de Airas Nunes não está presente o motivo da água, mas é “so a milgranada” que a amiga dança para o seu amigo. Ora, tendo em conta que, na Idade Média, a simbologia da romãzeira completava a da macieira, como atrás demonstrámos, e sabendo nós que o motivo da água, que na *Razón de amor* brota da macieira, se encontra relacionado com a figura feminina e com a ideia de fecundidade que ela transmite, não nos parece desacertado supor que o clérigo galego, que sabemos ter sido um trovador culto, tivesse à sua disposição as mais diversas fontes para a composição desta bailada, desde o *Cântico dos Cânticos*, à *Razón de amor*.

E não esqueçamos, a este propósito, que o autor do poema castelhano é “clérigo e non cau[al]eiro”. Mas se o motivo da água não está presente nesta composição de Airas Nunes, comparece na pastorela de Pedr’Amigo de Sevilha de que temos vindo a falar. Depois de persuadida a figura feminina, é “nas margens do rio Saar” que o par marca um

²² “23. Chegaram-lhe as dores do parto, junto do tronco da palmeira. Exclamou: «Oxalá tivesse morrido antes disto e estivesse completamente esquecida!». 24. Mas Gabriel, de perto, gritou-lhe: «Não te entristeças! A teus pés o senhor fará correr um riacho. 25. Sacode para ti o tronco da palmeira; cair-te-ão tâmaras maduras. 26. Come, bebe e tranqüiliza-te (...)»”, *Alcorão*, Carvalho (1986, trad.). S 19.

²³ Segundo indicam Chevalier e Gheerbrant (1999: 212, 628), as palmeiras/tamareiras simbolizavam, no Antigo Egipto, a árvore da vida, daí as suas formas serem utilizadas na arquitectura das colunas.

²⁴ Sobre o assunto, ver também Ferreira (2009: 205-17).

encontro, o que poderá veicular alguma carga erótica²⁵. E aqui, a receptividade da figura feminina face às investidas amorosas do sujeito poético é mais um dos aspectos que aproximam este texto da *Razón de amor* e o afastam da pastorela de Marcabrú que referimos anteriormente.

Outros motivos...

É de notar também que o motivo das doas que surge na composição do jogral galego-português é também um motivo central na *Razón de amor*, uma vez que é através dele que se dá o reconhecimento dos amantes. Com origem na lírica em língua d'Oc, este motivo ganhou uma dimensão especial em âmbito galego-português no seio dos cantares de amigo, sendo abundantemente utilizado por João Garcia de Guilhade, trovador português que em 1229 terá provavelmente viajado para Aragão com a comitiva do infante Pedro Sanches, na qual estariam alguns membros da família dos Sousas, de quem era vassalo (Oliveira, 1994: 362-63)²⁶. Este trovador terá posteriormente frequentado a corte de Afonso X, e o referido motivo será retomado de forma sistemática por Gonçalo Anes do Vinhal (Viñez Sanchez: 2000, 299-300), trovador igualmente português e que também desenvolveu grande parte da sua actividade na corte do rei sábio.

Aliás, Vinhal é o único trovador galego-português que compôs um cantar no qual as doas são trocadas reciprocamente pelos amantes, tal como acontece na *Razón de Amor*. Os objectos que os amantes mais comumente trocam são a cinta ou a corda da camisa, objectos que têm a especificidade de serem de natureza íntima e de elevado valor simbólico, mas de baixo valor material. Porém, no caso da pastorela de Pedr'Amigo e da *Razón de amor*, trata-se de objectos ricos. No primeiro caso, o sujeito poético oferece “boas toucas d'Estela”, “boas cintas de Rrocamador” e “ffremoso pano pera gonela”; no segundo, umas “luuas” que “non ie las dio uilano”, um véu e um anel.

As semelhanças não ficam, contudo, por aqui. Um último aspecto a ter em conta diz respeito à figura feminina, cujo discurso revela desenvoltura no falar. Ora, esta é uma característica que a *pastora* de Marcabrú também incorpora, e a certo ponto torna-se difícil perceber qual a referência que Pedr'Amigo terá seguido numa ou noutra situação. No caso da *Razón de amor* a descrição da donzela, que surge enfeitada com ricos adornos, faz prever um tipo de discurso mais cuidado. Esta mulher, apesar de surgir em ambiente campestre, veste-se e comporta-se como uma dona nobre. O mesmo se passa com a mulher que surge na composição de Pedr'Amigo de Sevilha. Muito embora seja denominada “pastor”, o sujeito poético refere, logo na primeira estrofe, que “nen vi outra que falasse milhor”, elogiando também, mais à frente, a sabedoria e prudência que ela revela quando se opõe às suas investidas amorosas por desconfiar que os presentes que ele lhe traz são, na verdade, para outra mulher: “Pastor ssodes bem rrazõada”.

²⁵ M^a do Rosário Ferreira (1999: 34) é de opinião de que a menção ao rio terá apenas a “função de indicador geográfico”.

²⁶Esta viagem a Aragão foi confirmada por importantes documentos publicados em Domingo (2007: 183-85).

São, portanto, duas figuras, que, apesar de surgirem num ambiente que à partida as conotaria com uma caracterização mais rústica, apresentam particularidades que as ligam ao mundo cortês, quer no discurso e no comportamento, quer na descrição física. Parece-nos, então, possível estabelecer um triângulo entre a pastorela de Marcabré, a de Pedr'Amigo, e a *Razón de amor*. Porque a do jogral galego-português é a mais recente, é ele que encaramos enquanto receptor destes dois textos, o que não exclui que também o autor da *Razón de amor* conhecesse a poesia provençal, como, aliás, sabemos que muito provavelmente sucedia.

Conclusões

Como pudemos verificar, surgem na poesia de alguns trovadores que estiveram activos na corte régia de Afonso X certos temas, motivos e ocorrências de vocábulos que, em alguns casos, parecem ser transversais a toda a literatura amorosa em geral, mas que, noutros, remetem muito especificamente para a *Razón de amor*. A possibilidade de estes trovadores terem tido contacto com o poema castelhano-aragonês será mais facilmente aceite se tivermos em conta o percurso deste texto. No trabalho que dedica à *Razón de Amor*, Enzo Franchini (1993, 5 e segs), apoiado pelos estudos de Henri Barré (Barré, 1962: 27-29) sobre os homiliários latinos, refere que o manuscrito no qual o poema se insere²⁷ terá circulado por Espanha, Itália e regiões meridionais de França. Não será, por isso, descabido pensar que possa ter estado na corte castelhana, na qual vários autores galego-portugueses desenvolviam a sua actividade trovadoresca sob a protecção do rei sábio. Aliás, a proximidade literária e linguística que o nosso texto também revela ter com o chamado *mester de clerecia*, leva Franchini a postular que o seu autor também tenha andado por zonas da Península Ibérica onde os textos deste *mester* circulavam. Relevante também para este caso é o facto de João Garcia de Guilhade ter muito possivelmente viajado com a comitiva de Pedro Sanches e dos Sousões para Aragão e lá ter permanecido durante algum tempo, como acima mencionámos. Além disso, um outro trovador mencionado neste estudo, Gonçalo Anes do Vinhal, casou em segundas núpcias, perto do ano 1270, com D. Berengária de Cardona, filha do visconde de Cardona, Ramón Folch, chefe de uma das mais importantes famílias da nobreza aragonesa.

Concluindo, os elementos textuais destacados parecem ser suficientes para postular um possível contacto entre os trovadores galego-portugueses e o texto da *Razón de amor con los desnudos del agua y el vino*, o que leva a pensar que este poema teve uma dupla inserção no contexto da poesia galego-portuguesa: foi receptor dessa poesia, num primeiro momento, mas também veio a deixar marcas em trovadores posteriores. Embora isso raramente suceda, existem para este caso dados históricos concretos que tornam francamente provável o contacto entre os meios e os indivíduos que terão proporcionado tais relações textuais.

²⁷ Ms. 3576 da Bibliothèque Nationale de France intitulado *Homiliarium dictus Flos Evangeliarum in circulo anni-sermones de diversis*. O seu texto preenche os fólhos 124r a 126r, sendo o único testemunho conhecido do poema.

Bibliografia:

- Barra Jover, Mario (1989), «Razón de Amor: texto crítico y composición». *Revista de Literatura Medieval* I: 123-53.
- Barré, Henri (1962), *Les homélieires caroliens de lécole d'Auxerre*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Beltran, Vicenç (2000), «Pedr'Amigo de Sevilha». *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Edição de Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe. Lisboa: Caminho.
- Carvalho, Américo de (1986, tradutor), *Alcorão*, Int. e notas Dr. Suleiman Valy Mamede; Europa-América, Lisboa, 1986.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1994), *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Correia, Carla Sofia dos Santos (2011), «A Razón de Amor e a poesia galego-portuguesa», in *Seminário Medieval 2009-2011*. Porto: Estratégias criativas. URL: [http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/6%20Carla%20Correia%20Razon%20\(pp.%2095-155\)%20\(1\).pdf](http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/6%20Carla%20Correia%20Razon%20(pp.%2095-155)%20(1).pdf)
- Davies, Mark (2002), *Corpus del Español: 100 million words, 1200s-1900s*. Available online at <http://www.corpusdelespanol.org>.
- Domingo, D (2007), *A la recerca d'Aurembaix d'Urgell*. Leida: Universitat de Lleida.
- Durand, Gilbert (1992), *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod.
- Ferreira, Maria do Rosário (1999), *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*. Porto: Granito Editores.
- Ferreira, Maria do Rosário (2009), «Motivos naturalistas e configurações simbólicas das cantigas de amigo», in *Seminário Medieval 2007-2008*. Edição de Ferreira, Maria do Rosário, Laranjinha, Ana Sofia e Miranda José Carlos. Porto: Estratégias Criativas. URL: <http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/11.Rosario,%20Motivos%20 pp.%20205-217 .pdf>
- Ferrari, Anna (1999), «Marcabru, Pedr'Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese». *Romanica Vulgaria (Studi provenzali 98-99)* 16-17: 107-130.
- Filho, Leodegário A. De Azevedo (1974). *As cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa.
- Franchini, Enzo (1993), *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razon de Amor*. Madrid: Biblioteca de Filologia Hispanica, Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- Grande Queijigo, Javier (2002a), «Similitudes estructurales entre Razón de Amor y el Libro de buen amor». *Hesperia. Anuario de Filologia Hispánica* V: 139-54
- Grande Queijigo, Javier (2002b), «Carmen, unum sed diversum: sobre el género de la Razón de amor». *Revista de poética medieval* 8: 77-109.
- Impey, Olga Tudorica (1979), «La estructura unitaria de Razón de Amor». *Journal of Hispanic Philology* IV-1: 1-24

- London, G.H. (1965), «The Razón de Amor and the Denuestos del agua y el vino. New readings and interpretations». *Romance Philology* XIX, 1: 28-47
- Lorenzo Gradín, Pilar (1990), «La pastorela galego-portuguesa: entre tradición y adaptación». *Romanica Vulgaria, Quaderni* 13-14, 117-46.
- Lorenzo, Ramón (2000), «Johan Baveca». *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Edição de Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe. Lisboa: Caminho.
- Lorenzo, Ramón (2000), «Pero Meogo». *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Edição de Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe. Lisboa: Caminho.
- Marroni, Giovanna (1968), «Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romanza*, X, 1-339.
- Menéndez Pidal, Ramón (1976 ed.), «Razón de Amor con los denuestos del agua y el vino», in *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Méndez Ferrín, X.L. (1996), *O Cancioneiro de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.
- Meneses, Paulo (2000), «Fenomenologia da morte-por-amor: do influxo das teorias médicas antigo-medievais na actividade poética trovadoresca», in *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero: Literatura, miscelânea*. Edição de Rodríguez, J.L. Universidade de Santiago de Compostela.
- Miranda, José Carlos e Oliveira, António Resende de (1995), «A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades», in *Medioevo y literatura. Actas del V congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada. Entretanto incluído em Oliveira, António Resende de (2001), *O Trovador Galego-Português e o seu Mundo*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Miranda, José Carlos (2010), «Cantar ou Cantiga? Sobre a designação genérica da poesia galego-portuguesa», in *Aproximacións ao estudo do vocabulário trovadoresco*. Edição de Brea, Mercedes e Martínez-Morás S. L. Santiago de Compostela: Centro Ramón Pinheiro para a Investigación en Humanidades.
- Montero Reguera, Jose (1996), «Razón de amor y la literatura provenzal». *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 6: 161-82
- Morel-Fatio, Alfred (1887), «Textes castillans inédits du XIII^{ème} siècle». *Romania* 16: 364-73.
- Nepaulsingh, Colbert (1986), «The Song of Songs and the unity os the *Razón de amor*», in *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Oliveira, António Resende (1994), *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- Picchio, Luciana Stegagno (1975), *A Lição do Texto. Filologia e Literatura, Lisboa*, Edições 70.
- Reckert, Stephen e Macedo, Hélder (1976), *Do Cancioneiro de amigo*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Riquer, Martín (2011), *Los trovadores. Historia Literaria y textos*. Barcelona: Ariel.

- Sanchez-Prieto Borja, Pedro. (coord.2009), *Alfonso X el sabio. General Estoria*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, vol III, 1.
- Simo, Lurdes (1991), «Razón de Amor y la lírica latina medieval». *Filología Románica* 8: 267-77.
- Spitzer, Leo (1980), *Razón de amor. Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Tavani, Giuseppe (2000), «Airas Nunez». *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Edição de Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe. Lisboa: Caminho.
- Van Antwerp, Margaret (1978), «Razón de amor and the Popular Tradition». *Romance Philology* XXXII, 1: 1-17
- Varela Barreiro, Xavier (2004, dir.), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. [<http://ilg.usc.es/tmilg>].
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1902), «Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular, I: O Romance de Lope de Moros». *Revista Lusitana* 7: 1-32
- Viñez Sánchez, A (2000), «Gonçal'Eanes do Vinhal». *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Edição de Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe. Lisboa: Caminho.
- Zink, Michel (1972), *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*. París, Montréal: Bordas.

Autora:

Maria do Rosário Ferreira

rosarioferreira.fluc@gmail.com

Título:

Pedro de Barcelos e Fibonacci: sobre a estrutura original da Crónica de 1344.

Resumo:

Considerada caótica ou apenas desajeitada nas suas secas enumerações e sucessivas recorrências cronológicas, a parte inicial da redacção original da Crónica de 1344 contrasta com o texto correspondente da refundição que sofreu por volta de 1400, pautada por uma narrativa linear e previsível, bem na linha da Estoria de España alfonsina que lhe passou a estar na base. Uma observação mais atenta revela, no entanto, que essa parte inicial do texto original encadeia numa estrutura espiralada complexa sucessivas linhas temporais que vão encurtando a cronologia abrangida, aproximando-a do presente, à medida que a matéria narrada se vai tornando mais densa. A última grande sequência temporal acaba mesmo por englobar todo o remanescente do texto original, dependente já da matriz historiográfica alfonsina. Mais ainda, essas múltiplas espiras tendem a convergir, como um vórtice, num momento repetidamente evocado: a batalha do Salado. O esquema discursivo original da Crónica de 1344 parece assim desenvolver-se segundo o paradigma multidimensional e auto-replicativo de uma forma fractal, numa estrutura que poderá radicar na adaptação historiográfica de modelos conceptualmente mais ajustados à exposição de matéria genealógica.

Palavras-chave:

Crónica de 1344; Estoria de España; Pedro de Barcelos; batalha do Salado; Tarifa; genealogia; Fibonacci; fractal; representação do tempo.

Abstract:

The first section of the original version of Pedro de Barcelos's Crónica de 1344 consists mainly of a seemingly chaotic, or at best clumsy, succession of enumerative lists of historical or legendary characters. It contrasts deeply with the corresponding text of the anonymous reformulation of the chronicle, redacted circa 1400, which abides by an orderly narrative in conformity with the text of its source, Alfonso X's Estoria de España. However, under more attentive consideration, the original first section proves match a complex spiralled structure that concatenates a sequence of partly overlapping time lines. Each of them reaches the present of the chronicle, and, as their chronological span becomes progressively shorter, the narrative grows lengthier. The last and denser time line encompasses the remainder of the chronicle, which, already in the original version, followed alfonsine based sources. Evolving like a vortex, the successive or intertwined time lines converge in a single significant event, coeval with the original text and repeatedly evoked: the battle of Tarifa (or Salado). Thus, the original structure of Crónica de 1344 appears to develop according to a multidimensional and self-replicative paradigm similar to a fractal. This elaborate conception may reflect the adaptation to historiographic needs of models of thought used in genealogical writing.

Keywords:

Crónica de 1344; Estoria de España; Pedro de Barcelos; battle of Salado; Tarifa; genealogy; Fibonacci; fractal; time representation.

Como citar este artigo:

Maria do Rosário Ferreira, "Pedro de Barcelos e Fibonacci: sobre a estrutura original da Crónica de 1344", in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 17-32. DOI: 10.21747/21839301/gua1a2

PEDRO DE BARCELOS E FIBONACCI: DA FORMA COMO MEDIAÇÃO (SOBRE A ESTRUTURA ORIGINAL DA *CRÓNICA DE 1344*)¹

Maria do Rosário Ferreira
Universidade de Coimbra
SMELPS/IF (FCT)

A figura autoral de Pedro de Barcelos e a especificidade da sua obra vêm constituindo nos últimos anos um dos eixos da investigação com que tenho tentado contribuir para o avanço do conhecimento sobre a escrita medieval em Portugal, as suas ligações com as concepções do poder e o seu papel na representação de um determinado imaginário². No que toca à *Crónica de 1344*, as idiosincrasias da sua forma original e o percurso cheio de vicissitudes de transmissão e de equívocos de edição que esta obra veio a conhecer levaram a que o texto que a representa seja ainda insuficientemente conhecido, não estando mesmo inteiramente disponível fora dos manuscritos³. Aqui,

¹ Este texto aprofunda em alguns aspectos o estudo apresentado em Lisboa por ocasião do colóquio de homenagem ao Professor Helder Godinho, a 6 de Novembro de 2014, e publicado em versão espanhola como «Pedro de Barcelos y la escritura de la Historia: la estructura de la redacción original de la *Crónica de 1344*», in Constance Carta, Sarah Finci e Dora Mancheva (dir.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia / Magis deficit manus et calamusquam eius historia (Homenaje a Carlos Alvar). I: Edad Media*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 103-120.

² Ver os estudos de Maria do Rosário Ferreira, «O *Liber regum* e a representação aristocrática da Espanha na obra do Conde D. Pedro de Barcelos», *e-Spania* [En ligne], n.º9 (2010), <<http://e-spania.revues.org/19675>> [consultado a 6 de Julho de 2015]; «D. Pedro de Barcelos e a representação do passado Ibérico», in *id.*, *O Contexto Hispânico da Historiografia Portuguesa nos Séculos XIII e XIV. Em memória de Diego Catalán*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010, pp. 84-90; «A estratégia genealógica de D. Pedro, Conde de Barcelos, e as refundições do *Livro de Linhagens*», *e-Spania* [En ligne], n.º11 (2011), <<http://e-spania.revues.org/20273>> [consultado a 6 de Julho de 2015]; «As traduções de castelhano para galego-português e as políticas da língua nos séculos XIII-XIV», *e-Spania* [En ligne], n.º13 (2012), <<http://e-spania.revues.org/21021>> [consultado a 6 de Julho de 2015]; «“Amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha”. Apontamentos sobre o prólogo do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n.º35 (2012), pp. 93-122; *id.*, «Pedro de Barcelos e a salvação da Espanha», in Samuel Dimas, Renato Epifânio e Luís Lóia (dir.), *Redenção e escatologia: estudos de filosofia, religião, literatura e arte na cultura portuguesa* (Idade média; v. 1, t. 2), Paris, Nota de Rodapé, 2015, pp. 105-118; e ainda, da mesma autora em colaboração com José Carlos Ribeiro Miranda, «O projecto de escrita de Pedro de Barcelos», *População e Sociedade*, n.º23 (2015), pp. 25-43, podendo ser consultado em <http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/populacao-e-sociedade-n-o-23> [consultado a 16 de Julho de 2015].

³ A redacção primitiva da *Crónica* subsiste apenas em tradução castelhana incompleta (até ao reinado de Afonso VII). Diego Catalán editou, com a colaboração de María Soledad de Andrés, a respectiva secção

tentarei elucidar a problemática suscitada pela progressão cronológica aparentemente errática que se verifica no texto da redacção primitiva da *Crónica de 1344*⁴.

A *Crónica de 1344*, elaborada sob a orientação do Conde Pedro de Barcelos, mas cujo texto primitivo português se perdeu, é conhecida sobretudo através da sua reformulação anónima de *circa* 1400, cuja monumental edição, precedida por um grosso volume introdutório, foi dada ao prelo por Luís Filipe Lindley Cintra entre 1951 e 1990⁵. O que sobreviveu da redacção original, preservado em tradução castelhana no ms. *M* (2656 BUS), deixa claro que se tratava de uma compilação bem mais difícil de integrar numa tradição historiográfica definida do que a reformulação de *circa* 1400. É possível estabelecer no texto do ms. *M* duas secções tipologicamente bem distintas, das quais a primeira, comparativamente curta, ocupa os primeiros 55 fólios, tendo sido editada por Diego Catalán e publicada em 1971⁶. A segunda, muito mais longa, estende-se até ao fólio 338, onde o manuscrito termina truncado ainda longe do fim, permanece até hoje inédita⁷. Embora este último e extenso troço se filie numa tradição neo-isidoriana (baseada na sucessão cronológica de unidades narrativas correspondentes aos reinados), cuja reelaboração vernácula remonta ao *scriptorium* de rei Afonso X, o Sábio⁸, a secção

inicial (*Edición crítica del texto español de la Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, Madrid, Gredos, 1971), correspondendo aos primeiros 55 dos 338 fólios do testemunho que a preserva, *M*, ms. 2565 da Biblioteca Universitaria de Salamanca, cotejados com o fragmento *E*, foll. 104r-134v do ms. &-II-i da Biblioteca de El Escorial. Ressalvando a transcrições pontual de alguns trechos dispersos, o resto não saiu até hoje do manuscrito. Por sua vez, Luís Filipe Lindley Cintra (1954, 1961, 1990) editou o texto português da reformulação da *Crónica* levada a cabo *circa* 1400 (*Crónica Geral de Espanha de 1344. Edição crítica do texto português*, 4 voll., Lisboa, Academia Portuguesa de História/Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1951, 1954, 1961, 1990), que não preserva nem a matéria especificamente portuguesa (inserida na edição com base no texto de uma reformulação posterior, com características abreviantes, datada de *circa* 1460), nem os reinados castelhanos finais, de Afonso X a Afonso XI. O projecto «Pedro de Barcelos e a monarquia-castelhana leonesa: estudo e edição da secção final inédita da *Crónica de 1344*» (EXPL/CPC-ELT/1300/2013) tem como objectivo disponibilizar à comunidade científica o texto crítico dos capítulos de manuscritos castelhanos da *Crónica* que melhor preservam o relato desses últimos reinados. Os resultados estão a ser progressivamente divulgados no *website* dedicado <<http://pedrodebarcelos.wix.com/cronica1344>>, estando já também disponível, na colecção «Travaux en cours» da editora *online* «Les livres d'e-Spania», o volume *De Afonso X a Afonso XI. Edição e estudo do texto castelhana dos reinados finais da 2ª redacção da Crónica de 1344*, com direcção de Maria do Rosário Ferreira e participação de Maria Joana Gomes, Ana Sofia Laranjinha, José Carlos Ribeiro Miranda, Filipe Alves Moreira, António Resende de Oliveira e Ricardo Pichel Gotérrez, <<http://e-spanialivres.revues.org/698>> [consultado a 16 de Julho de 2015].

⁴ Como se depreende da descrição de Cintra, *Crónica Geral de Espanha...*, vol. 1, pp. XXXI-XXXIII, e afirma claramente Catalán, *Crónica de 1344...*, pp. XXX, LII.

⁵ Cintra, *Crónica Geral de Espanha...*, voll. 1, 2, 3, 4.

⁶ Catalán, *Crónica de 1344...*

⁷ Ver em Cintra, *Crónica Geral de Espanha...*, vol. 1, pp. XXXIII-XXXVI, a relação de conteúdos desta secção.

⁸ Sobre as fontes e técnicas compositivas desta longa secção da *Crónica de 1344*, ver, além das conclusões fundacionais de Cintra, *Crónica Geral de Espanha...*, vol. 1, pp. CCCXI-CCCXVI, em alguns pontos modalizadas por Diego Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 323-325, os estudos mais recentes deste último autor, *Crónica de 1344...*, pp. XLV-XLVIII, LI-LII e «La expansión al occidente de la

inicial do texto representado pelo ms. *M* revela certas singularidades de redacção, de estrutura e de escolha de fontes que a situam inequivocamente à margem dessa escola historiográfica castelhana⁹.

Os meios culturais onde a obra veio a difundir-se rejeitaram essas características particulares, como se deduz da reformulação de *circa* 1400, que se encarregou de as fazer desaparecer. De facto, se compararmos a *Crónica de 1344* com a dita reformulação, verificamos que a secção inicial foi substituída por um texto novo, construído de acordo com os preceitos alfonsinos¹⁰. Contudo, não foi apenas a recepção próxima da *Crónica de 1344* (que designarei por *Crónica do Conde* quando se prestar a confusões com o texto reformulado) que encarou com estranheza a pouco ortodoxa secção inicial da obra. É o que mostram alguns comentários de Diego Catalán no magnífico estudo com que introduz a edição dos 55 fólhos iniciais do ms. *M*, onde manifesta o desfavorável julgamento que lhe merecem as capacidades de Pedro de Barcelos enquanto historiógrafo:

Los materiales que la integran son caóticos [...] No hay duda de que toda esta primera parte de la Crónica de 1344 [...] es un esfuerzo muy personal por encuadrar la historia de España, heredada de la escuela historiográfica castellana, en un contexto más amplio; pero en ella don Pedro no sólo nos muestra su excepcional curiosidad histórica, sino también sus limitaciones como historiador. Las fuentes utilizadas [...] no fueron seleccionadas de un modo sistemático [...], sino que responden al acaso, y no hay el menor intento de someter los materiales acopiados a una estructura historiográfica preconcebida; es más, falta inclusive un mínimo de organización de los datos conforme a un plan expositivo¹¹.

É verdade que, tomando como ponto de comparação o modelo cronístico neo-isdoriano, a secção inicial da *Crónica do Conde* se mostra claramente discrepante no que toca à redacção e à estrutura. Por um lado, apresenta largos troços enumerativos, constituídos por sequências de listas de tipo genealógico; por outro, viola o critério de progressão cronológica linear convencionalizado no campo de escrita historiográfica. A divergência relativamente à escola castelhana manifesta-se, ainda, num outro plano, fundamental do ponto de vista compilatório: o da selecção e harmonização de fontes. Apesar de, na maior parte do texto, a *Crónica do Conde* trabalhar sobre materiais pós-alfonsinos, as fontes da dita secção inicial, identificadas por Cintra e Catalán¹²,

Península Ibérica del modelo historiográfico “Estoria de España”. Nuevas precisiones», in *La Estoria de España de Alfonso X*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal/Universidad Autónoma, 1992, pp. 185-196, e de Ferreira, «As traduções de castelhano para galego-português...», §20-29).

⁹ Ver a este respeito as considerações de Catalán, *Crónica de 1344...*, pp. LII.

¹⁰ A comparação de conteúdos entre a secção inicial da *Crónica* na redacção original e na reformulação *circa* 1400 é feita por Cintra, *Crónica Geral de Espanha...*, vol. 1, pp. XXXVI-XXXVIII. O novo texto rejeita maioritariamente os trechos não narrativos, usando como fontes supletivas para a matéria rejeitada as versões vulgar e crítica da *Estoria de España* (ver D. Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997, pp. 67 e 235).

¹¹ Catalán, *Crónica de 1344...*, p. XXX).

¹² Ver L. F. L. Cintra, «Uma tradução galego-portuguesa desconhecida do *Liber regum*», *Bulletin Hispanique*, nº52 (1950), pp. 27-40, e *id.*, *Crónica Geral de Espanha...*, vol. 1, pp. XXXI-XXXIII, CXII, XCVII-CV,

enquadram-se em universos textuais bem diferentes, onde a enumeração tende a ter precedência sobre a narração. A própria designação pela negativa que a crítica vem usando para identificar este bloco inicial da crónica, secção «não-cronística», é significativa da impotência dos estudiosos face a um objecto historiográfico que conceptualmente lhes escapa.

Mais uma vez, Diego Catalán não deixa de dar voz ao seu desconforto perante uma tal situação:

Es verdad que las fuentes de que [el Conde] disponía eran demasiado dispares para componer con ellas una narración equilibrada; pero aun teniendo en cuenta esta dificultad, su inhabilidad compilatoria resulta algo extraña; el desorden expositivo sólo tiene justificación si tenemos en cuenta su vocación de genealogista. Los libros de linajes le habían acostumbrado a desestimar la cronología como principio organizador y a considerar perfectamente natural un ir y venir a lo largo del eje del tiempo¹³.

Ao mesmo tempo que procura justificar as singularidades compilatórias da *Crónica do Conde*, o filólogo chama aqui a atenção para um aspecto primordial na personalidade autoral de Pedro de Barcelos, que relaciona com a patente violação da cronologia verificada na obra: a sua vocação de genealogista. A questão que se pode colocar é se a inquestionável afinidade de Pedro de Barcelos com a reiteração temporal própria do pensamento genealógico, ao afastar a sua escrita de uma representação linear e unívoca do tempo, leva necessariamente a postular a desorganização da sua obra historiográfica; ou se, pelo contrário, a ramificação própria do discurso genealógico poderá ser a base de um princípio estruturante distinto que esteja subjacente à sua *Crónica*. Perante a diversidade das concepções do tempo ao longo da história, nas diferentes culturas e religiões, e até mesmo segundo paradigmas científicos diversos sempre sujeitos a serem revolucionados pelos avanços da física¹⁴, não será de pôr a hipótese de Pedro de Barcelos ter idealizado e dado forma a uma representação idiosincrática da inserção do homem no tempo, em vez de lançar mão dos modelos hegemónicos?

A relação de conteúdos da secção «não-cronística» da *Crónica do Conde* proposta por Diego Catalán¹⁵ consiste numa lista de tópicos cronologicamente avulsos sem

CXXIV-CXXV, CCCXXX-CCCLI); e também Catalán, *De Afonso X...*, pp. 305-312, 357-408, e *id.*, *Crónica de 1344...*, pp. LII-LXVIII.

¹³ Catalán, *Crónica de 1344...*, pp. LII.

¹⁴ Convém, além disso, ter em conta as reservas epistemológicas que pode suscitar a reificação de um esquema dominante (na nossa cultura ocidental, o da cronologia linear) como única representação autorizada da inserção do homem no tempo. Ver em torno deste assunto, Hervé Barreau, «Modèles circulaires, linéaires et ramifiés de la représentation du temps», in D. Tiffenau (dir.), *Mythes et représentations du temps*, Paris, CNRS, 1985, pp. 135-155; Norbert ELIAS, *Du temps*, Paris, Fayard, 1996; Stephen W. Hawking e Leonard Mlodinw, *A Briefer History of Time*, New York, Bantam Books, 2005, Robin Le Poidevin, *The Images of Time: An Essay on Temporal Representation*, Oxford, OUP, 2007.

¹⁵ Catalán, *Crónica de 1344...*, pp. XXX, segue as divisões internas propostas por CINTRA, *Crónica Geral de Espanha...*, vol. 1, pp. XXXI-XXXIII.

qualquer esboço de ordenação ou hierarquização interna. Contudo, um olhar menos condicionado pela busca de uma progressão cronológica linear permite encontrar regularidades e identificar uma recorrência de padrões que é tudo menos aleatória, já que estes não se verificam apenas na dita secção «não-cronística», antes abrangem a totalidade do que terá sido a *Crónica do Conde*. O reconhecimento de tais características permite afirmar que, longe do caos expositivo que lhe tem sido assacado, a *Crónica de 1344*, tal como foi originalmente concebida, obedecia a uma lógica prévia e espelhava uma ordem própria decorrente de uma vontade autoral, consciente do objecto que tinha em mãos e da forma que lhe ia imprimindo. A descrição da *Crónica de 1344* que apresentarei de seguida tem precisamente o propósito de tornar inteligível o método compilatório que presidiu à construção do discurso historiográfico de Pedro de Barcelos. Vejamos então.

A análise estrutural efectuada por Lindley Cintra¹⁶ torna claro que o âmbito da obra se estendia, *grosso modu*, desde a Criação até ao presente da escrita; o que falta é entender de que forma está ordenado esse lapso temporal. A observação do ms. *M*, único testemunho extenso da redacção primitiva da *Crónica de 1344*, e a ponderação da sequência de matérias nele contidas levam a deduzir que o plano do conde de Barcelos não contemplava apenas uma, mas várias ordenações cronológicas, sucessivas ou encaixadas, parcialmente sobrepostas. De facto, o autor traça, num primeiro momento, uma linha do tempo absolutamente unívoca que começaria em Adão, continuaria pelos patriarcas, e que o manuscrito *M*, truncado no início, apenas permite seguir a partir dos juizes de Israel, passando pelos reis de Jerusalém de Saúl até Jeconias, apartando-se aí da história bíblica para continuar pelo império Persa, de Ciro até Dario, depois pelo Macedónio, começando com Alexandre e seguindo pelos Ptolomeus até Cleópatra, prolongando a sequência com os imperadores Romanos, de Júlio César a Teodósio, continuando pelo império do Oriente e entroncando depois, sem qualquer solução de continuidade, no Sacro Império, que acompanha de Carlos Magno até a Luís IV da Baviera, imperador entre 1314 e 1347, contemporâneo da escrita.

A enumeração apresentada pela *Crónica*, absolutamente esquemática se ressalvamos algumas breves explicações no momento da alteração de impérios, a referência explícita ao nascimento de Jesus Cristo, sob Octávio, e à cristianização do Império Romano, sob Constantino, é essencialmente baseada em Eusébio-Jerónimo¹⁷. O reconhecimento da fonte principal, porém, não basta para esclarecer o processo de compilação que está na base deste texto, nem para identificar os conceitos que o regem. Com efeito, embora a maioria das listas recolhidas na *Crónica* dependa de forma mais ou menos próxima da obra de Eusébio de Cesareia, a sequência em que surgem não reproduz a ordenação matricial. Além disso, uma observação superficial leva desde logo a

¹⁶ Cintra, *Crónica Geral de Espanha...*, vol. 1, pp. XXXI-XXXVII.

¹⁷ A edição de Diego Catalán anota as fontes conhecidas à margem do texto, no início de cada capítulo ou no ponto em que o filólogo identifica alterações.

questionar que a compilação dos materiais se fundamente num princípio genealógico; trata-se, sim, de uma sucessão de soberanias estritamente uninominais¹⁸ que se revela independente de questões de filiação. Uma consideração mais atenta do texto deixa perceber que a passagem da soberania de uma sequência identificável de detentores do poder/território para aqueles que dele se apoderam corresponde à apropriação de um espaço que vai sendo sucessivamente alargado e simbolicamente sacralizado pela possibilidade da assimilação retrospectiva ao primitivo território judaico, subsequente à Criação e à expulsão do Paraíso. Não estamos aqui perante uma forma *sui generis* da *translatio imperii* (o que se torna patente dada a inusitada ausência do império mais antigo, o da Babilónia), mas de algo muito diferente nas suas implicações ideológicas: um processo simbólico de cosmogonização, baseado na dominação/domesticação totalizadora do Mundo à sombra de um espaço sacralizado/civilizado cujo eixo desliza de oriente para ocidente, do Paraíso terreal para Jerusalém, vindo finalmente fixar-se em Roma, sede ancestral do império cristão.

Tal perspectiva revela-se heurística uma vez que permite dar sentido às várias listas de reis da antiguidade, igualmente devedoras da obra de Eusébio-Jerónimo, que, na *Crónica do Conde*, se seguem a esta linha temporal principal e desempenham relativamente a ela uma função subsidiária. Significativamente, a primeira destas listas (cap. VIII, na numeração de Diego Catalán) acolhe os rejeitados imperadores da Babilónia (Assírios e depois Medos), registando-os até Astriages e à invasão persa de Ciro. Este não figura na lista, estando integrado na linha temporal principal onde a sua ascensão ao império coincide com o fim do cativeiro babilónico (final do cap. IV e início do cap. V). Ciro é, aliás, o primeiro não hebreu a ter lugar na linha temporal principal, onde se sucedem os detentores do poder no espaço cosmogonizado, seguindo-se aí a Jeconias, último rei de Jerusalém livre¹⁹.

A última destas listas de reis antigos, muito longa (cap. XVII a cap. XXIV), regista as dinastias faraónicas pré-plotomaicas. A enumeração é interrompida a meio da 26ª dinastia por uma lacuna textual; mas a função desempenhada na *Crónica* pelos egípcios fica esclarecida se tivermos em conta que, na linha principal, após a morte de Dario e a

¹⁸ A recusa da partilha de soberania entre vários dignitários torna-se particularmente evidente na sequência de imperadores romanos (Catalán, *Crónica de 1344...*, cap. 7), que em Eusébio-Jerónimo apresenta frequentes casos de associação simultânea ao trono de dois ou três indivíduos, dos quais a *Crónica de 1344* regista apenas um em cada momento, omitindo ou reescalando os restantes.

¹⁹ É interessante notar que, corroborando o princípio de soberania única posto em destaque acima, não são mencionados nem o conquistador Nabucodonosor, representante do império neo-babilónico (que, em Eusébio-Jerónimo, coexistia com os Medos), nem Zedequias, sucessor de Jeconias no cativeiro (que faz parte da lista de reis de Judá segundo Eusébio-Jerónimo). Esta exclusão compreende-se se se tiver em conta que estes reis representam poderes paralelos, cujo reconhecimento implicaria uma divisão da soberania. Somando à data da morte de Jeconias, 1426 da era de Abraão (após onze anos de reinado, contrariando os três meses que lhe eram atribuídos em Eusébio-Jerónimo), os setenta anos do cativeiro na Babilónia, obtém-se 1496, ano do início do reinado de Ciro. O facto de situações análogas se repetirem em outros momentos de transição de dinastias, leva a considerar que a alteração do tempo de reinado de Jeconias não corresponde a um erro, mas a uma manipulação deliberada da cronologia, de modo a obter uma sequência de poderes desprovida de sobreposições.

submissão a Alexandre de todo o mundo salvo Roma (final do cap. V e início do cap. VI), são os Ptolomeus, que em Eusébio-Jerónimo se seguem à 31ª dinastia egípcia e à conquista por Alexandre, a assegurar a sucessão do Império, até serem, por sua vez, depostos por Júlio César, primeiro imperador romano, em tempos de «don Cleopetra» (final do cap. VI e início do cap. VII)²⁰. A totalidade do orbe encontra-se finalmente sob a égide Romana, faltando apenas a cristianização do Império para se completar o processo de cosmogonização sacralizante. Entre babilónios e egípcios, desfilam os reis da Macedónia até Filipe, os reis de Troia²¹, os das várias cidades-estado gregas que irão ser subsumidas no império persa ou macedónio, e os reis do Lácio desde Janus, prévio à fundação de Roma, até Tarquínio, marcando o fim da monarquia latina²². Ou seja, o Conde coloca-nos perante a enumeração de personagens detentoras do poder soberano nos vários territórios que vão sendo paulatinamente absorvidos no âmbito de uma soberania maior sobre o Mundo, construída ao longo da linha temporal sacralizada previamente posta em destaque e que se desenrola desde o início dos tempos até à contemporaneidade cristã e imperial da obra (final do cap. VII). Um dos indícios mais claros dessa incorporação territorial está na tendência para transferir o último nome das listas subsidiárias de reis, tal como aparecem em Eusébio-Jerónimo, para a sequência principal de senhores do Mundo.

Como o esquema anexo a este estudo permite comprovar, não é esta a única vez que a *Cónica do Conde* constrói uma linha temporal que vem desembocar no presente de narração. Tal acontece mais duas vezes na secção inicial dita «não-cronística», e volta a verificar-se repetidamente na secção cronística. Vejamos. Após a brusca interrupção das dinastias faraónicas acima assinalada, o texto é retomado a meio de uma enumeração dos reis Godos peninsulares que se prolonga com a sequência dos monarcas Asturianos, Leoneses e Castelhanos até Afonso XI. Diego Catalán considera que esta descontinuidade textual reflecte uma lacuna material de vários fólhos num exemplar a montante do manuscrito *M*²³. A falta de texto correspondente a essa lacuna tem sido negligenciada, certamente por, na falta de reconhecimento de uma lógica de construção da *Crónica*, não ser viável fazer qualquer dedução sobre o seu conteúdo. Contudo, tendo em conta a organização da matéria historiográfica aqui delineada e uma curiosa remissão interna do

²⁰ Mais uma vez, na transição da dinastia dos Ptolomeus para a dos Césares, a *Crónica* considera que o império dos Gregos teve fim com Júlio César, primeiro imperador de Roma, contrariando a fonte, onde está bem explícita a transição de soberania para Augusto após a morte de Cleópatra. A manutenção desta versão implicaria que Cleópatra (aliás, «don Cleopetra») e Júlio César teriam partilhado o império, o que parece ser uma impossibilidade conceptual para Pedro de Barcelos. De acordo, uma vez mais, com os dados fornecidos pela *Crónica*, somando ao ano da morte de «don Cleopetra», 2002 da era de Abraão, os cinco anos de império de Júlio César, obtemos 2007, que a *Crónica* indica precisamente como ano da morte deste.

²¹ Estes, de fonte desconhecida.

²² É de notar que, não reconhecendo uma vez mais os poderes não soberanos e as soberanias partilhadas, o Conde exclui liminarmente o período da república e dos consulados, e não volta a referir Roma até ao advento do império com Júlio César (final do cap. XVI).

²³ Ver Catalán, *Crónica de 1344...*, p. 26, aparato crítico.

próprio texto, é de crer que, uma vez terminadas as dinastias faraónicas, a *Crónica* apresentasse uma versão da pré-história mítica da Península onde avultariam os feitos de Hércules.

Com efeito, rompendo com a enumeração régia baseada em Eusébio-Jerónimo, a *Crónica* interpola no reinado do ateniense Teseu (cap. XIII) um excuro narrativo sobre a figura do herói grego onde avultam elementos que, surpreendentemente, são específicos da *General Estoria* de Afonso X²⁴; e anuncia, ainda, que irá adiante contar a vida do herói: «E este Ercules vivio cinquenta e dos años anssi commo adelante oyredes». O texto da *Crónica do Conde*, porém, não guarda qualquer relato sobre Hércules, limitando-se a referir pontualmente, na matéria proveniente da *Crónica do Mouro Rasis* e no relato do reinado de Rodrigo nela integrado²⁵, a acção construtora do herói grego, nomeadamente no que toca ao palácio dos cadeados de Toledo, cujo segredo o rei viola com trágicas consequências²⁶. O episódio da abertura do palácio por Rodrigo está relatado pelo Toledano, sendo retomado na *Estoria de España*; porém a ligação entre o palácio de Toledo e Hércules não é referida pela historiografia peninsular em vulgar antes da versão da perda da Espanha que se pode ler *Crónica do Conde*²⁷.

Sabemos, por outro lado, que a pré-história mítica da Península segundo a reformulação de *circa* 1400 da *Crónica de 1344* segue os capítulos correspondentes da *Estoria de España*, mas integra nos capítulos VII e VIII²⁸ um conjunto de elementos alheios a essa tradição textual, nomeadamente a construção por Hércules do palácio cerrado no local onde haveria de surgir a cidade de Toledo e uma prolepse que relata a aposição de cadeados pelos reis seguintes, Espam e Pirus, instituindo uma prática respeitada por todos os reis até Rodrigo. Desconhece-se completamente a fonte desta matéria. É

²⁴ Catalán, *Crónica de 1344...*, p. 17 (margem), sugere interrogativamente esta filiação, que a comparação com a *Historia de Hércules* contada na segunda parte da *General Estoria*, entre as dos juízes de Israel Jepte e Esebón, vem confirmar para além de quaisquer dúvidas. O recente estudo de José Carlos Ribeiro Miranda, «A *Crónica de 1344* e a *General Estoria*: Hércules e a fundação da Espanha», in Marta Haro (dir.), *Literatura y ficción: «estórias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia, PUV, vol. 1, pp. 209-224, traz mais esclarecimentos e novas perspectivas sobre esta questão.

²⁵ Sobre a relação entre a *Crónica de 1344* e a *Crónica do Mouro Rasis*, ver CATALÁN, *Crónica de 1344...*, pp. LXII-LXVIII; e *id.*, *Crónica del Moro Rasis*, Madrid, Gredos.1975, pp. XVII-XIX.

²⁶ Sobre a complementaridade entre Hércules e Rodrigo nos relatos derivados da *Crónica do Mouro Rasis*, ver Madeleine Pardo, «Le Roi Rodrigue ou Rodrigue Roi», *Imprévue*, nº1 (1983), pp. 61-105, e Helder Godinho, «O poder e o amor na lenda do rei Rodrigo», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, s/n (1994/1995), pp. 303-310.

²⁷ Esta ligação não consta também dos relatos árabes dos séculos IX e X sobre a conquista da Espanha, escritos pelos historiógrafos Ibn 'Abd al-Ḥakam e Ibn al-Qūṭiyya, que apresentam as mais antigas versões conhecidas da lenda do Rei Rodrigo onde já aparece a casa de Toledo cerrada com cadeados (a tradução dos excertos correspondentes pode ler-se em Ramón Menéndez Pidal, *Reliquias de la Poesía Épica Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, pp. 6-11).

²⁸ Na edição de Cintra, vol. 2, pp. 22-30. Isabel Barros Dias, «Le Duel des Géants», in Brusegan, R. *et alii*, *L'Antichità nella Cultura Europea del Medioevo*, Greifswald, Reineke Verlag, 1998, pp. 195-205, compara a figura de Hércules neste texto e na *Estória de España*, centrando-se sobretudo no episódio do gigante Gerion.

evidente, contudo, a dependência funcional entre os dois episódios em causa (a construção do palácio dos cadeados por Hércules e a sua violação por Rodrigo), mais concretamente, o valor explicativo do primeiro relativamente ao segundo. Tal não pode deixar de sugerir que a introdução da referência a Hércules no relato da perda da Espanha é correlativa da continuação retrospectiva dessa problemática que a história da construção do palácio fornece. Será, pois, de admitir que se trate de elementos narrativos com uma génese textual comum.

A junção destes indícios à luz da lógica interna do texto leva a propor que a redacção original da *Crónica* incluísse uma pré-história mítica da Península onde matéria alfonsina sobre Hércules, colhida não da *Estoria de España* (que o Conde aparentemente não conhecia) mas da *General Estoria*, se combinasse com elementos próprios, de fonte desconhecida, fornecendo um enquadramento prévio para a culpa do rei Rodrigo na perda de Espanha. E leva ainda a formular a hipótese de que esses elementos, presentes na *Crónica* de Pedro de Barcelos, mas desconhecidos das *Estorias* alfonsinas, aflorem nos ditos capítulos VII e VIII da reformulação de *circa* 1400, onde terão sido interpolados no texto da *Estoria de España*. O estudo desta lacuna requer ainda muita investigação e ponderação; porém, qualquer que tenha sido a amplitude do seu conteúdo, os dados já apurados indicam que nela tinha início uma história peninsular cujo final nos chegou na esquemática sucessão de reis godos, asturianos, leoneses e castelhanos até Afonso XI preservada no capítulo XXV do ms. *M*, segundo a numeração de Diego Catalán.

A linha temporal seguinte, fundamentalmente baseada na chamada *Crónica do Mouro Rasis*, tem o seu ponto de chegada no final da secção «não-cronística», onde coroa com uma referência à batalha do Salado, em 1340, a descrição geográfica da Espanha e a memória dos senhores que a governaram, pagãos, cristãos ou mouros (a história dos emires do Al-Andalus, prolonga-se até 988 e configura um excuro temporal inserido entre a perda da terra pelo rei Rodrigo e a eleição de Pelágio em Covadonga), abarcando desde a chegada dos Godos até ao mesmo Afonso XI.

A derradeira grande linha temporal narra detalhadamente, ao longo de toda a secção cronística e tendo já como fontes estruturais textos da tradição historiográfica alfonsina, a história da reorganização territorial da Espanha cristã a partir de Ramiro I das Astúrias, detendo-se de novo em Afonso XI com a descrição da batalha do Salado. Linhas subsidiárias desenham, neste âmbito, novos excursos temporais, remetendo pontualmente para geografias externas à península. É o caso das histórias dos reis de Navarra, Aragão, Sicília, Inglaterra e França que se inscrevem no reinado de Vermudo III de Leão²⁹, ponto de confluência dos territórios de Leão e Castela numa única coroa, e se

²⁹ A *Estoria de España* inseria também neste reinado a história dos reis de Navarra e Aragão; contudo, Pedro de Barcelos não reproduz esta inserção, pois procede ao deslocamento de capítulos da sua fonte de forma a inserir estes excursos entre a morte do Infante Garcia de Castela (Cintra, *Crónica Geral de Espanha...*, vol. 2, cap. CDXX) e do rei Vermudo III de Leão (*id.*, *ibid.*, cap. CDXLIII), na sequência da qual se irá dar a reunião dos dois territórios sob Fernando Magno. Pedro de Barcelos usa fontes alheias ao universo alfonsino, algumas ainda por identificar, para a matéria nova que introduz nestes pontos da sua *Crónica*.

prolongam tendencialmente até ao presente da narração³⁰. Também a história dos reis portugueses de Afonso Henriques a Afonso IV, inserida no reinado de Afonso VII, se configura como um excuro temporal autónomo cujo valor fundamental na economia interna da *Crónica* se espelha no facto de terminar, uma vez mais, com uma referência ao Salado. Como tive em outros estudos oportunidade de mostrar, verifica-se ainda que, à medida que a cronologia se restringe a épocas mais recentes e que a geografia se concentra na Península Ibérica, o texto da *Crónica de 1344* se adensa, apresentando um desenvolvimento narrativo crescente³¹.

Recapitulando: após a primeira linha temporal universalizante, o fio condutor da obra continua a desenrolar-se, girando sobre si mesmo numa progressão espiralada que produz uma sequência de unidades espaço-temporais de âmbito parcialmente sobreposto, multiplicando-se de acordo com uma estrutura de reprodução auto-similar e convergindo obsessivamente num ponto correspondente a um momento histórico bem determinado, que assim adquire uma visibilidade e significância excepcionais: a batalha do Salado ou, como o Conde consistentemente a refere, de Tarifa³².

Esta análise leva-nos de novo à relação entre a estrutura da *Crónica do Conde* e o pensamento genealógico. Apesar de a genealogia se caracterizar por uma progressiva divergência das linhas de descendência familiar e a *Crónica* obedecer a um princípio de convergência das distintas linhas de poder, é inegável que, do ponto de vista formal, os dois modelos se ajustam ao mesmo princípio básico de fragmentação sucessiva que, no limite, reproduz indefinidamente a mesma forma, qualquer que seja a escala. Em termos geométricos, e ressalvadas as diferenças entre a matemática e a literatura enquanto sistemas de modelização do mundo³³, ambos os padrões apresentam afinidades com as

³⁰ Reis de Navarra até Filipe de Valois (IV de França e I de Navarra, onde reinou de 1305-1314, sucedendo a sua mulher, Joana I de Navarra); de Aragão até Jaime II (1291-1327); da Sicília até inícios de Pedro II (1336-1342). No âmbito de soberanias estritamente não peninsulares, chega aos primeiros feitos de Eduardo III de Inglaterra (1327-1377) de Inglaterra e França alcança Filipe VI (1328-1350) de França. Os reis de Sicília, Inglaterra e França são específicos da *Crónica do Conde*, mas a reformulação de *circa* 1400 suprime os capítulos da redacção primitiva correspondentes a essa matéria.

³¹ Este processo é mais detalhadamente descrito em Ferreira, «Pedro de Barcelos e a salvação da Espanha».

³² A importância primordial da batalha do Salado/Tarifa no imaginário pessoal do conde D. Pedro e na construção do significado da sua obra torna-se ainda mais evidente se tomarmos em linha de conta que a preponderância simbólica de que goza não se confina à *Crónica*. Basta ver o magnífico relato dessa batalha, que surge no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* – ver o texto na edição de José Mattoso, *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Lisboa, Academia de Ciências, 1980, vol. 1, pp. 242-257; o debate sobre a autoria é retomado e actualizado em Ferreira, «A estratégia genealógica de D. Pedro, §1, 40-48 – e recordar a inusitada menção que lhe é feita na epígrafe atributiva da única cantiga em castelhano que foi recolhida nos cancionários galego-portugueses, remontando certamente ao *Livro das Cantigas* de Pedro de Barcelos: «El rei dom Alfonso de Castela e de Leon, que venceu el rei de Belamarim com o poder d’aalem-mar a par de Tarifa».

³³ Mas ver Marcia Birken e Anne Christine Coon, *Discovering Patterns in Mathematics and Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 2008, para o encontro destes dois universos.

formas fractais teorizadas por Benoît Mandelbrot³⁴, ao mesmo título que as sinapses cerebrais, os flocos de neve, as ondas do mar, as poeiras do cosmos e tantas outras figuras complexas recorrentes na natureza³⁵. No caso dos esquemas genealógicos, o padrão foi reconhecido há já muitos séculos, se não para as linhagens humanas para as das abelhas e dos coelhos, pelo matemático Leonardo de Pisa, dito Fibonacci, que viveu aproximadamente entre 1170 e 1240³⁶. De facto, a reprodução destes animais foi estudada e modelizada por Fibonacci num esquema baseado na sequência numérica que tem o seu nome e que está implicada na geração de figuras fractais³⁷.

A mesma série está também subjacente à forma que, por excelência, tem sido associada ao matemático de Pisa: a espiral que tem na concha do molusco *Nautilus*, (figura 1) o seu mais perfeito representante na natureza. Ora é precisamente uma imagem tridimensional com esta tipologia (figura 2) que a *Crónica do Conde* parece projectar, fazendo convergir as suas circunvoluções – espiras temporais mais ou menos fragmentadas, mais ou menos compósitas, mais ou menos densas – no centro do vórtice: a batalha de Tarifa.

³⁴ A obra fundacional desta interessante geometria, *Les objets fractals: forme, hasard, et dimension*, Paris, Flammarion, foi publicada por Benoît Mandelbrot em 1975.

³⁵ O estudo de Robert L. Devaney, «The Mandelbrot Set, the Farey Tree, and the Fibonacci Sequence», *The American Mathematical Monthly*, nº106, 4 (1999), pp. 289-302, interrelaciona várias destas formas e as sequências numéricas que as geram.

³⁶ Fibonacci, autor do *Liber Abaci* e considerado o introdutor da numeração árabe no ocidente após a sua estadia no norte de Africa, foi objecto de uma biografia científica onde a recepção posterior da sua obra matemática é tratada com particular atenção (ver Keith Devlin, *The Man of Numbers: Fibonacci's Arithmetic Revolution*, New York, Walker and Company, 2011).

³⁷ Um muito recente e interessantíssimo estudo sobre as origens da sequência de Fibonacci (T.C. Scott e P. Marketos, «On the origin of the Fibonacci sequence», MacTutor History of Mathematics, 2014, <<http://www.history.mcs.st-and.ac.uk/Publications/fibonacci.pdf>> [consultado a 16 de Julho de 2015]), mostra que ela era já conhecida na Índia, no Egipto e na Grécia antigos, e também, por volta do ano 1200, entre os apicultores da região norte africana de Bejaia, com quem Leonardo de Pisa terá tido contactos; aponta também para a possível ligação de Fibonacci aos meios intelectuais toledanos, através da sua colaboração com tradutor Michael Scotus, a quem o matemático dedicou o *Liber abaci* e cuja obra foca vários aspectos relacionados com a apicultura entre os árabes.

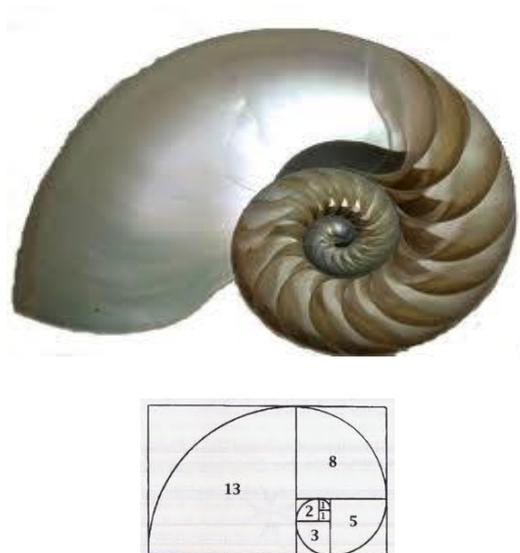


Figura 1: *Nautilus Pompilius* e sequência de Fibonacci.

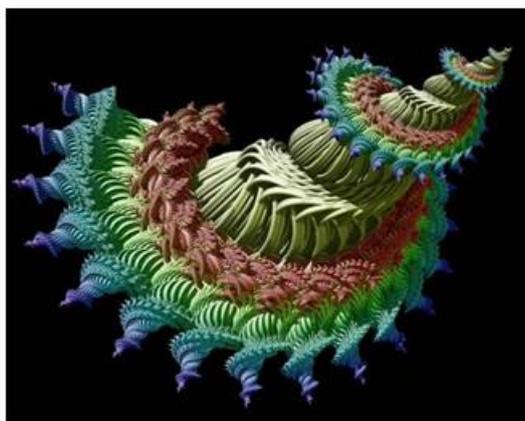


Figura 2: Imaginário do tempo histórico em Pedro de Barcelos (arte fractal).

A coalescência entre a linha temporal universalista e as três espiras correspondentes à história peninsular deixa entrever a homologia macrocosmos/microcosmos que a estratégia discursiva construída sobre esta imagem estabelece entre o Mundo e a Península. Indicia assim o significado intimamente imbricado dos percursos temporais representados, de tal modo que à absorção e cristianização do Mundo à sombra do Sacro Império corresponde o processo de soberania/dominação e de sacralização/civilização do território Hispânico. Iniciada por Hércules nas suas aventuras peninsulares, com o assentamento das colunas de Cádiz (porta simbólica de uma espaço assimilado cujo fechamento e protecção são magicamente propiciados pela construção em Toledo da casa onde cada rei deverá depositar um novo cadeado), a integração da Península na esfera da ordem é quebrada pelas múltiplas violações de Rodrigo, dando entrada aos mouros conquistadores e pondo

em marcha um período penitencial³⁸, marcado pela alternância de poderes e pela disputa da terra de Espanha, que irá culminar na batalha que tem lugar a 30 de Outubro de 1340 nas margens do rio Salado, que desagua, precisamente na baía de Cádiz, em Tarifa.

E é neste momento da análise que se torna imprescindível tomar em linha de conta a falsa etimologia deste recorrente topónimo que surge no cap. LXXXV, onde o autor indica ter sido esse o primeiro lugar onde aportaram as galés mouras na longínqua invasão da península, tendo aí desembarcado o exército cujo comandante, numa nova singularidade deste texto, não se chama Tarique, mas Tarifee. A vitória cristã que sete séculos mais tarde ocorre nesse mesmo local, Tarifa, vórtice narrativo da *Crónica do Conde*, surge, assim, envolvida numa aura providencial, vindo simbolicamente selar de novo o espaço matricial destinado por Hércules e reinstaurar a ideia da ordem e da soberania plena da Cristandade sobre o território hispânico.

Na *Crónica de 1344*, Pedro de Barcelos combina, pois, a representação multívoca da linha do tempo, que a escrita genealógica tão bem conhece, com as virtualidades significativas do vórtice enquanto figuração de um destino pré-determinado e inescapável. Manobrando habilmente as fronteiras entre a preservação da memória e a reconfiguração do passado, produz uma forma historiográfica idiossincrática que vai mediar a sua particular teoria do poder e revelar o sentido da surpreendente escatologia laica (o que não é o mesmo que profana), com que investe a história e o devir da Espanha³⁹. Apenas a compreensão da primeira, a forma, pode ser a chave para a apreensão do segundo, o sentido.

Desfeita a opacidade que envolvia a sua estrutura, é todo o olhar que incide sobre a *Crónica de 1344* que se altera: de justaposição aleatória de fontes avulsas, é reconduzida à sua dimensão ignorada de construção ideológica deliberada e coerente. Inaugura-se, assim, uma nova perspectiva crítica que poderá propiciar importantes avanços no conhecimento desta obra enigmática, tão emblemática da escrita medieval em Portugal. Do estudo de fontes à edição de texto mal conhecido, da análise de episódios à elucidação de pressupostos ideológicos e de desideratos políticos, há muito trabalho a fazer.

³⁸ Ver M. Pardo, «Le Roi Rodrigue...» e M. R. Ferreira, «“Terra de Espanha”: A Medieval Iberian Utopia», *Portuguese Studies*, nº 25 (2009), pp. 182-198 (pp. 190-192).

³⁹ Ver Ferreira, «Pedro de Barcelos e a salvação da Espanha».

Anexo

Estrutura cronológica da Crónica de 1344 (seqüências de detentores de poder soberano)

1 [Adão---Juí]zes-----Luís IV da Baviera
[Patriarcas, juí]zes e reis de Israel, imperadores e reis da Pérsia, Ptolomeus, imperadores de Roma, Sacro Império.
Convergência para esta "linha imperial" das linhas de poder externas
(Babilónios, Macedónios, cidades Gregas, Troianos, Latinos, Faraós). 10 fls.

2 [... reis míticos da P.I.-----Go]dos-----Afonso XI
[... Gerion, Hércules, Espam, Pirro ...; poderes peninsulares e sua origem
(Romanos?, Godos das origens a Roma e daí à Península?); reis godos
peninsulares desde Alarico...]... até Rodrigo; reis asturianos, leoneses e castelhanos. [...] 2 fls.

3 Godos na P.I.-----Rodrigo/Pelágio -----Afonso XI/Salado
I
(Tarifa)
Reis do Al-Andalus
Descrição da Península, entrada dos Godos/Maomé, soberanias de ambos os lados. 32 fls.

4 RAMIRO I-----*-----AFONSO VII-----AFONSO XI/Salado
I
(Tarifa)
AFONSO H.-----AFONSO IV/Salado
(Tarifa)

*Inserer reis de Navarra, Aragão, Sicília, Inglaterra e França no reinado de Bermudo III. Restam em M 285 fls.

Autora:

Ana Sofia Laranjinha

alaranj@gmail.com

Título:

Em torno do encontro amoroso: forma simbólica e expressão do tempo em Fernão Rodrigues de Calheiros

Resumo:

O cancioneiro de amigo de Fernão Rodrigues de Calheiros desenvolve-se em torno do tema do encontro amoroso. Tal como em alguns autores mais tardios, podemos identificar na obra deste autor um macrotexto em que a organização linear e narrativa é apenas a dimensão mais evidente. A sua rigorosa simetria, particularmente impressionante no que diz respeito à expressão do tempo, põe em destaque o momento efémero do encontro.

Palavras-chave:

poesia galego-portuguesa, cantigas de amigo, tempo, cancioneiro, encontro amoroso

Abstract:

Fernão Rodrigues de Calheiros's cantigas de amigo focus on the lovers' tryst. As in some later authors, this theme is developed in a «cancioneiro» where the narrative organization is but the most evident dimension. Its rigorous symmetry, particularly impressive in what concerns the expression of time, enhances the ephemeral moment of their meeting.

Keywords:

galician-portuguese poetry, "cantigas de amigo", time, "cancioneiro", encontro amoroso

Como citar este artigo:

Ana Sofia Laranjinha, "Em torno do encontro amoroso: forma simbólica e expressão do tempo em Fernão Rodrigues de Calheiros", in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 33-45. DOI: 10.21747/21839301/gua1a3

EM TORNO DO ENCONTRO AMOROSO: FORMA SIMBÓLICA E EXPRESSÃO DO TEMPO EM FERNÃO RODRIGUES DE CALHEIROS¹

Ana Sofia Laranjinha
SMELPS/IF(FCT)

Fernão Rodrigues de Calheiros, o inaugurador da secção de cantares de amigo dos apógrafos italianos, onde é identificado como «cavaleiro»², tem sido considerado pela crítica como um dos primeiros cultores deste género poético³. Partindo do código já bem definido do género de amor, onde a mulher goza de uma supremacia evidente, inverte a relação de poder e transforma a dona inacessível em vulnerável amiga sempre disponível face a um amado esquivo e enigmático⁴. Ao contrário de alguns autores mais tardios, Calheiros estabelece com muito rigor as fronteiras entre os géneros líricos. Os seus cantares em voz feminina, além de uma quase sistemática fidelidade a determinados traços que os distinguem dos cantares de amor, apresentam uma coerência formal e temática que convida a que sejam vistos como uma unidade.

Atentemos, então, no cancionero de amigo de Fernão Rodrigues de Calheiros, procurando compreendê-lo na sua globalidade e seguindo a metodologia daqueles que

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no VIII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2010).

² Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V), fol 33r; Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B), fol 137v. Reproduzimos o texto deste último cancionero «*Esta ffolha adeante se começã as cantigas d'amigo que ffezeron os cavalleiros, e o premero he Ffernan Rodriguic de Calheyros*».

³ A sua colocação nos cancioneros levou António Resende de Oliveira (1994: 344) a situar a sua actividade poética «entre fins do séc. XII e meados do séc. XIII» e a identificá-lo como «irmão de Paio e Pero Rodrigues de Calheiros, nobres portugueses documentados entre os anos vinte e os anos cinquenta do séc. XIII». Acrescente-se que «o facto de Paio Rodrigues ter frequentado o círculo dos Sousas nos inícios da segunda década do séc. XIII coloca-nos perante a hipótese de Fernão Rodrigues ter desenvolvido as suas aptidões poético-musicais igualmente em ligação com os Sousas». Também Maria do Rosário Ferreira (2001: 293-309), apoiando-se embora em argumentos de natureza diversa, defende o carácter precursor da obra de Calheiros. Mais recentemente, Henrique Monteagudo (2008: 388) defendeu que este autor é já referido num «documento dado en Burgos en 1195 (CDOs, nº88)».

⁴ Sobre a dependência do cantar de amigo, enquanto género poético documentado, relativamente ao cantar de amor, veja-se Oliveira e Miranda (1995: 499-512). Para um estudo mais desenvolvido do carácter idealizante e compensatório do cantar de amigo, nomeadamente nos primeiros autores que cultivam este género, veja-se Miranda (1994-2016), um texto que remonta a 1994, agora reeditado.

defendem a interpretação conjunta de cancioneros individuais, processo que deu origem a interessantes estudos sobre Martin Codax⁵, Pero Meogo⁶ e D. Dinis⁷, entre outros, e se revelou também fecundo no estudo da obra do autor aqui em estudo. José Carlos Miranda, nomeadamente, utilizou este tipo de abordagem para mostrar como Calheiros, sublinhando a disponibilidade da amiga, sempre ansiosa com a expectativa do encontro ou temerosa face à possibilidade da partida do amigo, «expõe todo um programa poético que assenta que nem uma luva nos horizontes, anseios e frustrações da geração de jovens cavaleiros de Entre-Douro-e-Minho e Galiza a que pertence»⁸. Ao inverter a relação que o cantar de amor codificara, Calheiros subverte a situação de dependência e a atitude de resignação do homem que aquele género não apenas representava, mas propunha como modelo. Ora, como veremos, este programa ideológico é posto em prática graças a uma estrutura textual cuja dimensão narrativa e linear é importante, mas não exclusiva, e que assenta nos princípios do paralelismo e da simetria, organizando-se em torno do encontro amoroso, condensação do efémero relacionamento entre a amiga e o amado.

As duas únicas cantigas em que a mãe é confidente e interlocutora do sujeito poético são aquelas que dão conta do início e do fim da relação amorosa: «Madre, passou per aqui un cavaleiro»⁹ e «Perdud’ei, madre, cuid’eu, meu amigo»¹⁰. Em ambas, o amigo está ausente e por isso a amiga se refugia na confiança, mas cada uma delas

⁵ Manuel Pedro Ferreira (1986), partindo da análise do Pergaminho Vindel, defende que o cancionero de Codax teria sido, num primeiro momento, constituído por seis composições que corresponderiam a seis partes do discurso definidas nos tratados de retórica coevos. Explorando as potencialidades do mar neste cancionero, Maria do Rosário Ferreira (1999: 49-50) sugere uma organização simétrica em torno do cantar central, o cantar das lágrimas, onde se concentra o sofrimento da amiga. Já numa comunicação ao V Congresso da AHLM, realizado em Granada no ano de 1993, que não chegou a ser publicada, esta autora apresentara uma interessantíssima interpretação do cancionero de Pero Meogo, em que detectava uma estrutura simétrica em função de alguns critérios que terão norteados a organização dos textos (relação com a mãe; presença / ausência do amigo; paralelismo da forma vs. variação do estado de espírito da amiga). Todas essas formas de abordagem e respectivas conclusões inspiraram o presente trabalho.

⁶ Para Filgueira Valverde (1992: 81-85) e Azevedo Filho (1974), as cantigas que constituem o ciclo de Pero Meogo são cenas de uma história de amor; a coerência do conjunto é apenas narrativa. Bem mais interessante, na medida em que privilegia os nexos simbólicos que percorrem o cancionero de Meogo, é a interpretação proposta por Stephen Reckert e Helder Macedo (1996: 108-131) ou a de Maria do Rosário Ferreira (1999).

⁷ Rip Cohen (1987) isola as primeiras trinta e duas cantigas de amigo do rei poeta e interpreta-as como um macrotexto organizado em oito séries de quatro composições. Para uma apresentação muito completa (embora já antiga) dos estudos que propõem interpretações de sequências de cantares de amigo de um mesmo autor, quer integrem cancioneros completos, quer se limitem a relacionar duas ou três composições; quer sigam o princípio da organização narrativa, quer defendam princípios organizativos de outra ordem, veja-se Weiss (1988: 21-37). Pena (2016), num artigo mais recente, rastreia as interpretações globalizantes do cancionero de Martim Codax.

⁸ Miranda (1994-2016: 20).

⁹ B 632 / V 233. A edição utilizada é a de Rip Cohen (2003). Já Miranda (1994-2016: 12-13) defendia o carácter exordial desta composição.

¹⁰ B 626 / V 227

refere o encontro que caucionou o início e o fim do amor, respectivamente a troca de amores que o refrão deixa clara e o momento em que os amantes se viram sem que o amigo tomasse a iniciativa de falar com a amada («Macar m' el viu, sol non quis falar migo»). A evidência do carácter respectivamente introdutório e conclusivo destes dois cantares justifica, a meu ver, a alteração da ordem que as composições apresentam nos apógrafos italianos, num procedimento, aliás, que está longe de ser inédito¹¹ e que a acidentada tradição manuscrita da lírica profana galego-portuguesa autoriza¹².

Um segundo par de composições, que se encaixa dentro do primeiro, é constituído por «Estava meu amig'atenden<d>'e chegou¹³» e por «Disse mh a mi meu amigo, quando s'ora foi sa via¹⁴», que partilham com as anteriormente referidas a ausência do amigo, mas implicam ambas a pré-existência de um relacionamento amoroso que o termo «amigo» indicia e que os vocábulos «cavaleiro» e «filho d'algo», os únicos usados para designar o objecto do amor na composição inicial, não pressupunham. Ainda assim, o que aproxima decisivamente estes dois cantares é o facto de ambos referirem a perspectiva do encontro (a amiga esperando a vinda do amigo), e os obstáculos que entre os amantes se interpõem, causando o pesar da amiga¹⁵. No primeiro, é a mãe que impede a união («chegou / mha madr' e fez m' end' ir tal que mal me pesou»), mas a mãe é obstáculo de pouca monta para quem afirma, com desenvoltura, «Nunca madr<e> a filha bon conselho deu» e se mostra decidida a desobedecer e a ir ao encontro do amigo, como os verbos «ir» e «atender» no futuro, em destaque no refrão, bem expressam¹⁶. Em «Disse-me a mi meu amigo», o obstáculo é já mais importante, pois a inexistência de qualquer justificação externa para o atraso do amigo («e soo maravilhada / por que foi esta tardada») faz nascer a suspeita de que este não vem porque não quer, suspeita que o verso final recusa com resultados paradoxais: recusando-a, explicita-a sem lograr afastá-la, o que fica patente com a última ocorrência

¹¹ Miranda (1994-2016) altera a ordem das composições de Calheiros, atribuindo a «Madre passou per aqui un cavaleiro» a função de exórdio. Giuseppe Tavani (1960), na sua proposta de interpretação conjunta dos cantares de amor e amigo de João Nunez Camanez, que segundo ele se organizam numa «progressão lógica de bem determinadas situações e estados de alma», não se limita a associar os cantares dos dois géneros, mas também lhes altera a ordem.

¹² Mais discutível seria, a meu ver, propor a alteração da ordem das cantigas de Martin Codax, que apresentam a mesma organização nos apógrafos quinhentistas e no Pergaminho Vindel, a única folha volante sobrevivente da lírica galego-portuguesa.

¹³ B 631 / V 232

¹⁴ B 632 bis / V 234

¹⁵ Embora o sofrimento do sujeito poético esteja presente em todos os cantares de amigo de Calheiros com excepção da composição atípica da sanha, estes são os dois únicos poemas em que o verbo «pesar» ocorre para designar o sentimento experimentado pela amiga (B 631 / V 232: «fez m'end'ir tal que mal me pesou» e B 632bis / V 234: «pesa mi do que tarda»). Em «Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo» o «pesar» é o sofrimento infligido pela amiga ao amado: «e fiz pesar a quen mho non faria».

¹⁶ Note-se que, apesar de decidida a desobedecer à mãe, a amiga não mostra aqui verdadeira autonomia; vai escapar à esfera de influência da mãe, para se colocar sob a alçada do amigo (Ferreira 1999: 21-22).

do refrão, que volta a referir a angustiada surpresa da amiga perante a demora do amado. As semelhanças que unem estas duas composições põem em destaque a evolução do estado de espírito da amiga, que o passar do tempo e a experiência amorosa desencadearam. Em «Estava meu amigo atende e chegou», tudo é novidade e pura expectativa, nada faz prever a desilusão que já se sente em «Disse mh a mi meu amigo...». Acrescente-se que o primeiro texto deste par está mais próximo da cantiga exordial, na medida em que a amiga se encontra ainda sob a influência da mãe e, para retomar as palavras de Maria do Rosário Ferreira (2010: 216), no «espaço socializado comum à filha e à mãe e dominado por esta, mas ao qual o amigo é exterior», como bem revelava o verso «Madre, passou per aqui un cavaleiro». O segundo cantar do conjunto que agora nos interessa, por sua vez, prepara o desfecho desta relação amorosa. A amiga já se libertou da prisão materna, está só esperando o amigo, mas a ausência dele, que se afigura muito provavelmente definitiva, anuncia o regresso ao espaço de origem, o espaço da mãe e dos constrangimentos sócio-familiares. Agora que o amigo está definitivamente afastado, a mãe pode voltar a funcionar como confidente, o que acontece efectivamente na última composição do cancionero.

Assim, os quatro textos referidos acima relacionam-se em dois planos: linearmente, sucedem-se no tempo e podem representar quatro fases de uma história de amor, figurando o primeiro de cada par um amor nascente em que prevalece a euforia¹⁷ e os dois restantes o ocaso do relacionamento, marcado pela disforia. Por outro lado, num plano, digamos, vertical, as composições organizam-se, como mostrámos, duas a duas. O resultado é uma estrutura complexa e simétrica em que as composições que abrem e fecham o cancionero enquadram as outras duas¹⁸. Se as restantes cantigas obedecerem aos mesmos princípios de organização, espera-se que formem um terceiro (e eventualmente um quarto) conjunto(s), encaixado(s) no interior dos já referidos.

Com efeito, no centro do ciclo, ocupando o lugar de maior destaque e a posição medial no desenvolvimento cronológico da acção, estão as três composições do encontro, aquelas em que os amantes estão efectivamente em presença. Em todas elas, o advérbio «agora», no *incipit*, sublinha a importância do momento presente, mas o desenvolvimento do discurso da amiga está todo ele ao serviço da ideia de que esse momento, que deveria ser de euforia e união, está na verdade irremediavelmente contaminado pela recordação da ausência do amigo e pela perspectiva da separação. O

¹⁷ O martírio e as penas evocados pela amiga no primeiro cantar deixam-se anular pela vivacidade do refrão, que canta o amor correspondido. De qualquer forma, trata-se de um «sofrimento» desejado, em que a amiga se compraz, como é visível na última cōbla, onde a sua perturbação face a esta nova experiência se expressa através de um discurso contraditório: «passou per aqui que non passasse, / e leixou m'assi penada, mais leixasse».

¹⁸ No cancionero de amor de João Soares, Somesso, identifiquei já uma estrutura encaixada semelhante (Laranjinha 2011).

cantar «Direi vos agor', amigo¹⁹» é de uma limpidez e de uma coerência extraordinárias e marca o tom do núcleo central do cancionero com a sua organização ternária. Ainda que o sujeito se situe no presente do encontro, a maior parte do cantar diz respeito ao passado traumático: o segundo verso de cada cōbla e o refrão referem-se a esse longo período que mediou entre a última separação («des que vos de mi partistes») e o reencontro («tães ora que me vistes»). Na verdade, o encontro é visto à luz desse passado de sofrimento, e por isso apenas o primeiro verso da cōbla central expressa a alegria da união: «des oi mais andarei leda, meu amigo, pois vos vejo», a contrastar com a memória do passado («camanho temp'á passado») na primeira cōbla e, em simétrica correspondência, com a antecipação do futuro, na última («des oimais non vos vaades»). Tudo se conjuga para sugerir a extensão desmesurada do tempo da separação contrastando com a efemeridade do encontro, que já não pode ser visto como simples e objectiva co-presença dos amantes, antes representando a harmonia ansiada, mas apenas fugazmente entrevista.

Ora, esta organização do texto central do cancionero de amigo de Calheiros em torno do verso medial é completada, na sua rigorosa simetria, pela disposição, antes e depois, das composições «Que farei agor' amigo?²⁰» e «Agora veo o meu amigo²¹», dois textos paralelos na medida em que ambos funcionam como amplificações do primeiro verso da terceira cōbla do cantar anteriormente analisado, aquele verso que se projecta para o futuro («Des oi mais non vos vaades...»): ambos se desenvolvem em torno da tentativa da amiga de prolongar o encontro, convencendo o amado a ficar. A semelhança formal evidente entre estas duas cantigas – patente no refrão cujo primeiro verso se condensa num único verbo (respectivamente «viver» e «estar», de sentido muito próximo ou mesmo idêntico) – acompanha e sublinha a semelhança do conteúdo. Note-se, porém, que entre o primeiro e o segundo destes textos ocorreu um deslizamento muito semelhante ao já notado relativamente ao segundo par de composições referido neste trabalho. Assim, embora ambos se situem no momento do encontro, parece haver uma evolução temporal detectável através da transformação do estado de espírito da amiga, no sentido de uma gradual perda de esperança, bem visível na diferença entre o último verso do refrão de cada uma das composições: «ca non poss'eu al ben querer» expressava a constância do amor da amiga; «ave-l'ei ja sempr'a desejar» é uma constatação do carácter irremediavelmente pretérito deste amor. Ainda assim, a diferença mais significativa entre estes dois cantares é de carácter enunciativo. No primeiro, a amiga tudo faz para convencer o amigo a ficar; no segundo, embora o amigo ainda esteja presente («agora veo» / «quer se log'ir»), o sujeito poético já não se lhe dirige porque perdeu a esperança de o reter, como afirma repetidamente nas duas

¹⁹ B 629 / V 230.

²⁰ B 627 / V 228

²¹ B 628 / V 229

últimas coblas. Há, aliás, uma certa pacificação interior do sujeito poético, que desistiu de lutar.

Pelo contrário, em «Que farei agor', amigo?» o mesmo tipo de gradação expressa uma evolução em sentido contrário: há uma diferença sensível entre este primeiro verso e o da segunda cobla, «en gran coita me leixades», passando o sujeito poético da ansiedade à depressão. Se compararmos as duas primeiras coblas e as duas últimas, veremos como a ideia da morte por amor se anuncia já na terceira cobla antes de se tornar explícita na quarta («matar mh ei»), pois nesta segunda parte da composição, «viver» deixa de significar simplesmente «estar» para ser antes sinónimo de «existir». A intensidade deste cantar funciona assim como um último sobressalto da vontade da amiga face ao amado que ela ainda pretende influenciar.

A excepcional coerência do conjunto de cantares de Calheiros que se desenvolvem em torno do encontro amoroso e a sua estruturação simétrica a partir de um eixo central levou-me a excluir a única composição onde o encontro não é referido, aquela que parece contradizer o programa poético apresentado pelo novo género. Em «Assanhei m'eu muito a meu amigo²²», a habitual submissão dá lugar a uma violência que não se pode explicar como uma temporária variação de humor, insistindo-se, pelo contrário, na constância desta atitude, cuja injustiça está patente no refrão («por que entendo ca mi quer ben / assanho me lhi por en») e que se explica pela maldade da mulher, que parece destilar uma sanha palpável como veneno («E ja m'el sabe mui ben mha manha, / ca sobr'el deit'eu toda mha sanha»). Na verdade, a amiga exhibe aqui uma crueldade que nos habituámos a ver atribuída à senhora do cantar de amor, a quem o trovador encobria os seus sentimentos por medo de lhe provocar a hostilidade. Para explicar esta dissonância, Miranda defende que a presente composição constituiria, com «Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo», o chamado «núcleo didáctico», que este investigador justapõe ao exórdio e ao ciclo dinâmico ou narrativo, constituídos pelas restantes composições. Vista a perda do amigo como consequência da rebeldia da amiga, que assume a culpa e se arrepende²³, a supremacia do homem é restaurada e o programa de Calheiros não é posto em causa.

Efectivamente, a relação entre estas duas composições é inequívoca: no cantar da perda, apesar da ausência de qualquer referência à sanha, a amiga confessa a sua soberba e admite que foi a sua segurança relativamente ao amor do amigo que a levou a causar-lhe sofrimento. Do ponto de vista lógico e ideológico, portanto, o cantar da sanha está bem integrado no cancionero e revela uma visão da mulher que acaba por

²² B 630 / V 231

²³ Note-se, porém, que o cantar da sanha não é absolutamente necessário para determinar a responsabilidade da amiga pelo fim da relação, vindo apenas torná-la mais evidente, posto que o cantar da perda inclui a causa (a rebeldia da amiga) e a assunção, pela mesma amiga, da culpa. Por essa razão, a utilização, neste texto, de um motivo habitualmente associado à senhora do cantar de amor (a soberba) não autoriza, a meu ver, a leitura irónica que dele faz Paulo Meneses (1996: 165).

se enquadrar na perspectiva masculina que é assumida em todos estes textos. Porém, se a compararmos com as restantes, facilmente constataremos que esta composição não é apenas psicologicamente inesperada, mas enfraquece a identidade do género que se afirma com muita consistência no cancionero de amigo de Calheiros. A docilidade da amiga fazia parte de um conjunto de estratégias que visavam definir os cantares em voz feminina por oposição aos de amor, e que iam da ausência quase completa da terminologia feudo-vassálica (Miranda 1994-2016: 17), à ocorrência do termo «amigo» nos *incipites*²⁴, ao ensaio de formas paralelísticas (Ferreira 2001) e à utilização sistemática de refrão²⁵. Também as referências obsessivas ao encontro amoroso rompiam com a tradição de amor, nomeadamente na obra do próprio Calheiros²⁶. Ora, «Assanhei m'eu muit'a meu amigo» é o único destes textos que não faz referência nem ao encontro amoroso, nem ao maior ou menor grau de aproximação ou afastamento do amigo – temas centrais de todas as outras composições –, quebrando assim uma homogeneidade certamente significativa.

Curiosamente, na obra de Vasco Praga de Sandin, autor cujos cantares de amigo seguem os de Calheiros nos apógrafos italianos e que com ele partilha o estatuto de cavaleiro²⁷, a amiga manifesta também, numa única composição, uma tendência para se enfurecer que contrasta com a sua total disponibilidade nas três restantes composições, cuja unidade é aliás reforçada pela presença, em todas elas, dos motivos da visão do amigo e dos olhos da amiga. Este cantar, onde o verbo «assanhar» surge em todas as coblas e no refrão, foi já apontado como indício do parentesco poético entre os dois trovadores (Jensen: 1993)²⁸. Em Calheiros (como em Sandin, aliás), a amiga sanhuda poderá representar um modelo que este autor rejeita na elaboração da nova tipologia de cantar: o do cantar de amigo como reverso apenas formal ou enunciativo do cantar de amor, em que a mulher, embora tomando a palavra, mantém a hostilidade característica da *senhor*. O absurdo da argumentação e o tom malevolente deste texto aproximam-no, aliás, do cantar de escárnio e maldizer: outra particularidade que o afasta das restantes composições. Acrescente-se que, sem os cantares da sanha, o

²⁴ Com excepção de um único cantar, «Madre passou per aqui un cavaleiro», onde a ausência do termo «amigo» revela a inexistência de uma relação amorosa anterior ao encontro referido, que se afigura, assim, inequivocamente, como o primeiro encontro.

²⁵ Das vinte e uma composições de amor de Calheiros, onze são de refrão e dez de mestria; nenhuma das suas três cantigas de escárnio e maldizer tem refrão, contra todas as de amigo.

²⁶ Os cantares de amor de Calheiros, embora admitindo a possibilidade de aproximação e afastamento do sujeito poético em relação à amada e a coexistência de ambos num mesmo espaço, fazem-no em termos muito diferentes dos que encontramos nos cantares de amigo. Nunca há referências a um encontro combinado entre os dois protagonistas, o que poria naturalmente em causa o carácter inalcançável da amada, mas apenas evocações muito vagas da visão da senhora, ou a encenação / recordação de um diálogo entre os dois.

²⁷ Na secção dos cantares de amigo dos apógrafos quinhentistas, Calheiros e Sandin iniciam o «cancionero de cavaleiros» identificado por António Resende de Oliveira (1994: 179).

²⁸ Monteagudo (2008: 389) nota algumas conexões linguísticas significativas entre estes dois autores.

cancioneiro de Calheiros perfaz sete composições e o de Sandin, três, como se os seus autores quisessem destacar a excentricidade destes textos, cuja inclusão no conjunto quebraria a perfeição numerológica que encontramos, por exemplo, nas obras de Martin Codax, e de Pero Meogo, cuja unidade é por todos reconhecida²⁹.

Os mais cépticos defenderão que esta proposta está demasiado dependente de uma interpretação (subjectiva) do sentido dos cantares, que apesar dos argumentos de carácter enunciativo como a presença / ausência da mãe e do amigo ou dos paralelismos evidentes como a ocorrência de «estar» e «viver» nas cantigas que enquadram a composição central, falta uma corroboração estritamente formal, uma corroboração que assente no número de coblas ou de sílabas ou nas rimas utilizadas, já que a dimensão musical do cancionero está para sempre perdida. Na verdade, não foi possível identificar traços formais que apoiassem globalmente a estrutura que propomos. Atentemos, no entanto, no refrão do cantar exordial:

ai madre, os seus amores ei;
se me los ei,
ca mhos busquei,
outros me lhe dei;
ai madre, <os> seus amores ei

Esta estrutura simétrica com um elemento central tripartido parece funcionar como uma pista, uma chave que permite a reconstituição da estrutura de conjunto. Por outro lado, a cantiga central é a única em que a rima é sempre grave, o que a distingue entre todas.

Num estudo já antigo, mas fundamental, Peter Haidu (1977: 879-90) defende o carácter ontológico da repetição na poesia medieval:

Repetition is referred not to the chain of history but to the chain of being. It is referred to the abstract Form that gives meaning and validity to each of the particular concretizations; each repetition therefore constitutes a further revelation of value, since it brings before our eyes again that aspect of the abstract Form that can be concretized and visualized.

Esta ideia de que cada produção artística seria a concretização de um modelo abstracto e pré-existente, ideia de raiz obviamente platónica, não habitava apenas os trovadores; é um dos aspectos fundamentais da Arte Medieval e explica o seu carácter marcadamente convencional, mas também a valorização da forma, que não é vista como simples veículo de um significado, mas é significativa em si mesma. A valorização da proporção e da harmonia, do seu valor estético e da sua dimensão ética, remontam

²⁹ Com excepção de M. P. Ferreira (1986).

à Antiguidade e são transmitidas à Idade Média nomeadamente através de Boécio. Ainda assim, não era necessário ter lido as obras que, na Alta Idade Média, transmitem a sua herança, para compreender e aplicar a estética da proporção. Como afirma Umberto Eco (1989: 53), «o princípio de simetria, também nas suas expressões mais elementares, era um critério instintivo (...) radicado no espírito medieval».

É certamente o respeito por esse princípio ordenador do mundo que levará Afonso X, no Prólogo à sua *Quarta Partida*, dedicada ao casamento, a referir a posição central que esta ocupa no Setenário como forma de confirmar a sua importância e a sua dignidade, numa argumentação que equipara o casamento, sacramento instituído por Deus no Éden, ao sol, centro do universo, e ao coração, centro do corpo humano:

(...) et por eso lo posimos en medio de las siete Partidas deste libro, asi como el corazon es puesto en medio del cuerpo do es el espíritu del home, onde va la vida á todos los otros miembros: et otrosi como el sol que alumbra á todas las cosas et es puesto en medio de los siete cielos, do son las sietes estrellas que son llamadas planetas. Et segunt aquesto posimos esta quarta Partida que fabla del casamiento en medio de las otras seis Partidas deste libro (...). (1807: T. III, p. 1)

E, do mesmo modo que a divisão do *Libro de la Leyes* em sete partes não é aleatória, mas obedece à convicção do Rei Sábio de que «Septenario es un cuento muy noble que loaron mucho los sabios antiguos» (1807: T.I, p. 6), creio poder afirmar que os sete cantares de Calheiros que se desenvolvem em torno do encontro amoroso não são sete por acaso, mas porque sete é o número da perfeição e da totalidade, que reúne o número quatro, número terreno – as quatro composições que glosam a ausência do amigo – e o três, número do tempo mas também número espiritual – as três composições da presença do amado, efémera e quase intangível como o espírito divino³⁰.

Bibliografia

- Azevedo Filho, Leodegário A. de (1974), *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro, Edições Gernasa.
- Cohen, Rip (1987), *Thirty-two Cantigas d'amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*, Madison (Wis.), The Hispanic Seminary of Medieval Studies,.
- Cohen, Rip (ed., 2003), *500 cantigas d'amigo: a critical edition*, Porto, Campo das Letras.
- Eco, Umberto (1989), *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Presença.
- Ferreira, Manuel Pedro (1986), *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (sécs. XII-XIV)*, Lisboa, INCM.

³⁰ Também Meendinho, por via de um complexo jogo intertextual com os modelos bíblico e hagiográfico, sugere o carácter sobre-humano do amigo (Ferreira e Miranda, 2004).

- Ferreira, Maria do Rosário (1999), *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na “Cantiga de Amigo”*, Porto, Granito.
- Ferreira, Maria do Rosário (2010), «Aqui, alá, alhur. Reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na cantiga de amigo», in *Aproximacións ao estudo do vocabulário trovadoresco*, ed. Mercedes Brea e Santiago López Martínez-Morás, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, p. 209-225.
[URL]:http://www.cirp.es/pub/docs/argamed/estudo_vocabulario_trovadoresco.pdf.]
- Ferreira, Maria do Rosário (2001), «Paralelismo perfeito: uma sobrevivência pré-trovadoresca?», in A. Branco (ed.), *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Faro, 1998), Faro, Universidade do Algarve, p. 293-309.
- Ferreira, Maria do Rosário e Miranda, José Carlos (2004) «Meendinho ou as ondas em águas paradas», in *O Cancioneiro da Ajuda cien anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado em Santiago de Compostela e na ilha de S. Simón em Maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 293-312.
- Filgueira Valverde, Xosé (1992), «A paisaxe no cancionero da Vaticana», in *Estudios sobre lírica medieval: trabalhos dispersos*, Vigo, Galaxia, p. 81-85.
- Haidu, Peter (1977), «Repetition: modern reflections on medieval aesthetics», *Modern language notes*, 92, p. 875-887.
- Jensen, Frede (1993), «Vasco Fernandez Praga de Sandin», *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- Laranjinha, Ana Sofia (2011), «Variações sobre o segredo em João Soares de Valadares», in *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: homenagem a Arnaldo Saraiva*. Dir. Isabel Morujão e Zulmira Santos, Porto, CITCEM, p. 350-360.
- Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta Real, 1807. [URL] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-1-partida-primer--0/html/01f29d9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.htm
- Meneses, Paulo (1996), *Trovadorismo galaico-português. Vozes e afectos*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- Monteagudo, Henrique (2008), *Letras Primeiras. O foral do Burgo de Caldelas, os primórdios da lírica trovadoresca e a emergência do galego escrito*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Miranda, José Carlos (1994-2016), «Calheiros, Sandin e Bonaval: uma rapsódia de amigo», *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*. URL: http://docs.wixstatic.com/ugd/0e9128_eca15170f141485f92d535894f5bd175.pdf
- Pena, Xosé Ramón (2016), «As cantigas de Martin Codax: fragmentarismo ou obra pechada?», in *Do canto à escrita: novas questões em torno da lírica galego-*

- portuguesa nos cem anos do Pergaminho Vindel* (ed. Graça Videira Lopes e Manuel Pedro Ferreira), Lisboa, IEM-CESEM, p. 13-18. [URL] [https://run.unl.pt/bitstream/10362/22781/1/Do_canto_escrita_RUN.pdf]
- Reckert, Stephen e Macedo, Helder (1996), *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed. corrigida e aumentada, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Oliveira, António Resende de (1994), *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- Oliveira, António Resende e Miranda, José Carlos (1995), «A segunda geração de trovadores galego-portugueses. Temas, formas e realidades», in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada.
- Tavani, Giuseppe (1960), «Spunti narrativi e drammatici nel canzoniere di Johan Nunez Camanez», *AION*, 2, p. 47-70.
- Weiss, Julien (1988), «Lyric sequences in the *Cantigas d'Amigo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV/1, Jan., p. 21-37.

Autor:

José Carlos Ribeiro Miranda

mirandajcr@gmail.com

Título:

Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia «de amigo».

Resumo:

Identificando os três autores mencionados como os mais antigos compositores de «cantares de amigo» registados nos cancioneiros, sobressai na obra que deixaram algumas características fortemente distintivas, nomeadamente a flagrante oposição do monopólio feminino da palavra a uma evidente atitude de supremacia da parte masculina na sua relação com a jovem mulher que se assume como enunciativa exclusiva. A total ausência da linguagem do serviço de amor, corrente nos contemporâneos cantares de amor, torna claro o propósito programático do género que se impõe nos finais de 1220 e vem mais tarde a ser designado «cantar de amigo».

Palavras-chave:

Fernán Rodrigues de Calheiros, Bernal de Bonaval, Vasco Praga de Sandim, cantar de amigo, serviço de amor.

Abstract:

After having identified the mentioned authors as the oldest ones among those who wrote «cantigas de amigo» compiled in the galician-portuguese «cancioneiros», it becomes clear that their poetic compositions show some quite relevant features, such as the apparent contradiction between the fact that the poems are enunciated by the voice of a young woman and the clear supremacy of the man in the love game that is taking place. The total absence of the expressions that were used to codify the love service in the «cantares de amor» leads us to think that there is a clear programmatic purpose behind the imposing of this genre within galician-portuguese lyric poetry in the last years of the decade of 1220.

Keywords:

Fernán Rodrigues de Calheiros, Bernal de Bonaval, Vasco Praga de Sandim, cantar de amigo, serviço de amor.

Plano do artigo:

Os autores

Os textos

Sentido de um novo programa poético

Como citar este artigo:

José Carlos Ribeiro Miranda, “Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia «de amigo»”, in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 47-62. DOI: 10.21747/21839301/gua1a4

CALHEIROS, SANDIM e BONAIVAL: UMA RAPSÓDIA DE AMIGO*

José Carlos Ribeiro Miranda
Universidade do Porto
SMELPS/IF/FCT

A poesia galego-portuguesa é um dos principais fenómenos culturais do Ocidente ibérico entre os séc. XII e XIV, assumindo particular realce, no seu seio, os *cantares de amigo*. A conservação de cerca de quinhentos destes textos, atribuíveis a algumas dezenas de trovadores e jograis, traduz uma notável permanência, ao longo de todo este período, do interesse e importância que o género suscitou e justifica a destacada atenção de que tem sido objecto por parte dos estudiosos de ontem e de hoje¹.

Conquanto não surja isolado no contexto trovadoresco europeu², a especificidade do *cantar de amigo* galego-português acompanha a sua importância numérica, tornando-o num género poético-musical cujo significado cumpre aprofundar e precisar, até porque a problemática das origens, que tem constituído o grande modo de perspectivar o seu estudo, fez frequentemente resvalar as atenções não propriamente

* O presente artigo resulta de uma comunicação apresentada ao V Colóquio Galico-Minhoto, realizado em Braga no mês de Setembro de 1994. Não tendo as actas respectivas alguma vez sido publicadas, foi feito um pequeno opúsculo da responsabilidade do autor cujo destino haveria de ser mais sorridente do que o esperado. Foi depois disponibilizado *online* no já extinto endereço www.seminariomedieval.com, donde transitou para alguns repositórios de publicações electrónicas, onde ainda se mantém. A presente edição pretende atribuir-lhe alguma tranquilidade editorial. O texto conserva, no fundamental, a configuração que adquiriu há mais de vinte anos.

¹ O *corpus* dos *cantares de amigo* galego-portugueses conheceu edição integral em José Joaquim Nunes, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926-28, reimpresso em Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1972-73. É desta última edição que faremos uso, sem prejuízo do recurso ao *fac-simile* dos manuscritos sempre que tal se justifique.

² De facto, trata-se de uma variedade da chamada *canção de mulher*, conjunto de composições que se caracterizam por possuírem um enunciador ou actor principal feminino, presentes particularmente em conexão com o trovadorismo do norte da França, da Alemanha e, em menor grau, na área cultural do occitânico e até em Itália – para além dos exemplares exteriores e, em muitos casos, anteriores à cultura trovadoresca, como sejam os célebres trechos moçárabes das *muaxahas* árábigo-andaluzas, editados por J. M. Solá-Solé, *Corpus de poesia mozarabe*, Barcelona, Ediciones Hispam, 1973. Sobre os textos franceses deste tipo, que constituem o seu mais copioso e variado espólio, a par com o galego-português, consulte-se Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age, (XIIe – XIIIe siècles)*, 2 voll., Paris, Picard, 1977. Para uma recente abordagem de conjunto deste grupo de textos, veja-se Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1990.

para os textos que existem, mas para aqueles que hipoteticamente teriam existido em tempos mais ou menos recuados³...

Não sendo a questão das origens de modo algum impertinente – será necessário, porventura, voltar a ela sempre que novos dados se forem aduzindo –, o que nos propomos neste momento é equacionar o perfil inicial do género enquanto realidade documentada, tendo como fundamento as mais recentes pesquisas de natureza histórica que vêm sendo realizadas em torno do fenómeno trovadoresco galego-português⁴.

Com efeito, a percepção do panorama global da poesia galego-portuguesa, sobretudo no respeitante ao processo de evolução dos temas e das formas expressivas, tem sido prejudicada, se não mesmo impedida, pela excessiva imprecisão, ou até pela total fantasia, na colocação cronológica e identificação de parte considerável dos autores que a integram, bem como dos meios que frequentaram,⁵ tornando praticamente impossível a tarefa de avaliar como, onde e quando surgiu e se desenvolveu o movimento trovadoresco galego-português e limitando também drasticamente as perspectivas em função das quais se podia abordar o *cantar de amigo* na sua génese e no seu significado.

Apurado um conjunto mais seguro de dados sobre a identificação de vários trovadores e jograis e tendo-se avançando um pouco mais nos delicados problemas de atribuição de autoria de bom número de textos – processo obtido por meio da conjugação da informação histórica disponível com aquela que é fornecida pelos próprios textos poéticos e ainda por um conhecimento mais sólido da estrutura dos

³ Sendo a bibliografia sobre a questão das origens da *cantiga de amigo*, que se confunde com o mais vasto problema das origens da poesia lírica europeia medieval, extensa, variada e eivada de grande polemismo, limitamo-nos a remeter o leitor para a já vetusta, mas ainda actualizada e informada síntese proposta em Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval*, 9ª edição, Coimbra, 1977, e respectiva bibliografia. Para uma abordagem genérica deste assunto em período mais recente, veja-se Giuseppe Tavani, «Problemas da Poesia Lírica Galego-Portuguesa», in *Ensaios Portugueses*, Lisboa, 1988, pp. 40-52.

⁴ Embora surjam de vários quadrantes contribuições relevantes no tocante a esta questão, temos essencialmente em vista a profunda investigação histórica realizada por A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Coimbra, Edições Colibri, 1994, Apêndice II, cujas conclusões aceitamos na sua quase generalidade.

⁵ No tocante à infelicidade no plano da identificação, para a parte inicial do nosso fenómeno trovadoresco, refiramos apenas os casos de Pero Anes Marinho e do seu possível irmão Martim, que formavam, até há bem pouco, – na sequência de uma proposta outrora adiantada por A. Cotarelo-Valledor, «Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII», *Boletín de la Academia Española*, 20, 1933, pp. 5-32 – uma fraterna tríade em conjunto com Osoir'Eanes, o único que realmente viveu neste período; ou ainda do cavaleiro galego Paio Soares de Taveirós, tido como irmão de Pero Soares, o Escaldado, da família portuguesa dos Velhos, ideia que remonta a Carolina Michaëlis, *O Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Lisboa, 1904, pp. 309-313. No capítulo da autoria inconsistente, o caso mais flagrante é sem dúvida o da atribuição do célebre «Ai eu, coitada, como vivo en gran cuidado» a D. Sancho I, rei sobre o qual não há a mínima pista de que alguma vez tivesse dedilhado a cítola, atribuição que, remontando igualmente a Carolina Michaëlis, *O Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 593-595, era ainda há bem pouco acolhida por Elsa Gonçalves, na introdução à sua cuidada antologia *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, 1983, pp. 17-18.

cancioneiros –, é hoje possível precisar melhor o fenómeno trovadoresco galego-português, sobretudo no seu período inicial.

Assim, parece incontroverso afirmar que a poesia galego-portuguesa percorre uma primeira fase, que se situa entre os finais do séc. XII e a década de vinte do século seguinte, marcada pela existência de algumas individualidades galegas ou portuguesas que desenvolvem a respectiva actividade poético-musical fora da região de onde são originárias, no contexto de meios senhoriais de Castela, de Aragão e até, possivelmente, da Navarra, em contacto próximo com trovadores do Oriente peninsular ou de Além-Pirinéus que, em alguns casos, ensaiam também o galego-português como língua de ofício trovadoresco. É a geração do arranque da poesia galego-portuguesa⁶.

Seguir-se-á uma segunda fase, que se estende dos anos vinte aos anos quarenta do séc. XIII, em que surgem já quase exclusivamente trovadores e alguns jograis galegos e de Entre-Douro-e-Minho que desenvolvem a respectiva actividade poético-musical na região de onde são oriundos, no contexto de meios senhoriais portugueses ou galegos, mas predominantemente alheios às cortes régias de Leão ou Portugal. É a geração da aclimação definitiva do canto cortês no Ocidente peninsular⁷.

Sendo os modelos poéticos dominantes o *cantar de amor*, equivalente peninsular da *cansó de amor* occitânica, género por excelência laudatório relativamente à *domna* evocada, e o *cantar de escárnio ou mal dizer*, réplica afastada do *sirventés* occitânico, mas que parece situar-se inteiramente no campo da *vituperatio* dos tratados de retórica, é nesta segunda geração – a primeira que verdadeiramente actua em solo galego e português – que vemos surgir uma nova variedade de *cantar de amor* que, com os tempos, virá a ser especificamente designada pela expressão *cantar de amigo*⁸.

Os autores

Se é verdade que alguns dos trovadores desta última fase estarão ainda presentes no período seguinte, que será inteiramente dominada pelo mecenato principesco do futuro Afonso X de Leão e Castela, e logo, desenrolando-se sobretudo entre a corte de Castela e os itinerários da reconquista efectuada por este reino⁹, não é muito extenso o

⁶ Cfr. A. Resende de Oliveira, «A Caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português», in *O Cantar dos Trovadores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1983, pp. 249-260.

⁷ Cfr. A. Resende de Oliveira/J. Carlos Ribeiro Miranda, «A Segunda Geração de Trovadores Galego-Portugueses: Temas, formas e realidades», in *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidade de Granada, 1985, pp. 499/512.

⁸ Cfr. A. Resende de Oliveira «A Galiza e a Cultura Trovadoresca Peninsular», *Revista da História das Ideias*, Coimbra, 11, 1989, p. 25.

⁹ Cfr. Carlos Alvar, «La cruzada de Jaén en la poesía gallego-portuguesa», in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 139-144.

rol daqueles que, tendo cultivado o *cantar de amigo*, protagonizaram uma actividade que é possível, com alguma verosimilhança, fazer remontar à década de vinte¹⁰.

Dentre estes, mencionamos em primeiro lugar Fernão Rodrigues de Calheiros, não apenas por ser aquele que apresenta um naipe de *cantares de amigo* mais consistente, variado e, logo, informativo, mas também porque é um homem que terá esgotado o seu trajecto inteiramente nos círculos senhoriais galegos e minhotos, não havendo qualquer notícia da sua presença no magno concerto castelhano propiciado nos anos quarenta pelo príncipe Afonso.

Embora o seu nome não tenha ainda aflorado na documentação para o efeito compulsada – sorte comum a uma enorme multidão de filhos segundos, bastardos, ou simplesmente membros de linhagens com escasso poder –, é provavelmente irmão de Paio Rodrigues de Calheiros e de Pero Rodrigues de Calheiros, documentados entre 1221 e 1252, sendo, portanto, filho menor de Rodrigo Fernandes de Calheiros e de Sancha Mendes, membros de uma pequena linhagem cujos bens se situavam na região de Ponte de Lima. António Resende de Oliveira, a quem se devem os dados biográficos que adiantamos, vê como provável a ligação deste trovador à poderosa família dos Sousas da qual os irmãos eram vassalos¹¹.

Ora cremos não ser demais referir a crucial importância que os Sousas parece terem tido para a implantação da cultura trovadoresca no Ocidente peninsular, visto não só haverem deixado vestígios de uma temporã actividade deste tipo – Garcia Mendes de Eixo é autor de uma composição em occitânico¹², escrita provavelmente durante o seu exílio nos tempos do pleito havido com D. Afonso II; Fernão Garcia, o Esgaravunha, e Gonçalo Garcia foram igualmente trovadores –, mas também ser possível relacionar com o respectivo séquito vários outros trovadores do período inicial, como Gil Sanches e Rui Gomes de Briteiros, ou um pouco mais tardios, como Pero Mafaldo e João Garcia de Guilhade.

O segundo cantor *de amigo* que chamaremos à colação é Vasco Fernandes Praga de Sandim, galego de origem desconhecida que parece ter vindo para Portugal pela mão de Gil Vasques de Soverosa, tendo-se casado com Teresa Martins Mogudo de Sandim. Trata-se, portanto, de um vassalo da poderosa família dos Soverosas, que possuíam igualmente um núcleo trovadoresco na sua dependência, no seio do qual se conta João Soares de Valadares, o Somesso, um dos mais importantes trovadores de um período que remonta claramente aos anos vinte do século XIII¹³.

¹⁰ Cfr. Oliveira/Miranda, «A segunda geração», p. 45.

¹¹ Cfr. Oliveira, *Depois do Espectáculo*, p. 473.

¹² Trata-se de "Ala u jazq la Torona" (B 454). Edição e estudo em José Carlos Ribeiro Miranda, *Aurs Mesclatz ab Argen*, Porto, Edições Guarecer, 2004, p. 168.

¹³ Cfr. Oliveira, *Depois do Espectáculo*, pp. 575-576.

Têm sido apontadas claras afinidades entre os cancioneiros *de amigo* destes dois compositores¹⁴ – assunto ao qual voltaremos adiante – e de facto não pode surpreender que dois homens que aparecem com francas responsabilidades na implantação de um género poético, que só bem mais para diante se virá a afirmar plenamente, tenham trabalhado em contacto directo. É, porém, sabido que a crise política que irá instaurar-se no reino de Portugal a partir dos anos trinta, e que culminará então no afastamento do trono de D. Sancho II, colocará em campos opostos e fortemente adversos Sousas e Soverosas¹⁵. Nestas condições, parece-nos prudente considerar que Fernão Rodrigues de Calheiros e Vasco Praga de Sandim poderão ter trocado as experiências poético-musicais que levaram à instituição trovadoresca do género *de amigo* aproximadamente entre os anos 1223 e 1229, período no qual ambas aquelas linhagens parece terem convivido sem grande animosidade no contexto da menoridade de D. Sancho II¹⁶.

Um terceiro nome cremos ser necessário juntar a estes dois para a compreensão da fase de implantação do *cantar de amigo*: é ele Bernal de Bonaval. Este compositor, um dos primeiros a surgirem designados pelo termo *segrel*¹⁷, tornou-se conhecido, como é sabido, essencialmente pelas críticas de natureza literária de que foi indirectamente alvo por parte do futuro rei Afonso X,¹⁸ bem como por outras invectivas, de natureza bem mais pessoal, que lhe foram endereçadas por alguns dos seus pares de então¹⁹. Mas, nessa altura, em plena actividade da corte alfonsina, Bernal de Bonaval era reconhecidamente já um homem de idade avançada e de créditos firmados²⁰. Não custa crer que a sua obra, nomeadamente os *cantares de amigo*, tenha sido, pois, produzida num período vizinho àquele que apontámos para a colaboração entre Calheiros e Sandim.

Além disso, certos aspectos do trajecto de Bernal de Bonaval podem ainda aduzir algumas pistas suplementares que o liguem àqueles dois, embora esse trajecto seja compreensivelmente desconhecido, na sua maior parte, para a fase anterior à da corte

¹⁴ Cfr. Frede Jensen, «Vasco Fernandes Praga de Sandin», in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

¹⁵ Cfr. José Mattoso, «A Crise de 1245», in *Portugal Medieval. Novas Interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, pp. 57-75.

¹⁶ Tal parece inferir-se do apêndice documental incluído por José Mattoso nas pp. 605/616 do 2º vol. da *História de Portugal* de Alexandre Herculano, Lisboa, Bertrand, 1980. É hoje nossa convicção, tendo em conta os dados conhecidos da recepção do género, que deve ser de reter a datação mais tardia para o surgimento do género: 1229 ou até 1230.

¹⁷ Sobre o âmbito desta designação, veja-se V. Bertolucci Pizzorusso, «La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi Mediolatini e Volgari*, XIV (1966), pp. 9/135; A. Resende de Oliveira, «A cultura trovadoresca no ocidente peninsular: trovadores e jograis galegos», *Biblos*, LXIII, pp. 1-22.

¹⁸ Referimo-nos ao *sirventés* «Pero da Ponte, par'o vosso mal», (B 478/V 70).

¹⁹ Cfr. Pero da Ponte, "Don Bernaldo, pois tragedes" (B 1641/V 1175); Airas Peres de Vuituron "Don Bernaldo, porque non entendedes" (B 1475/V 1086)

²⁰ Cfr. Maria Luisa Indini, *Bernal de Bonaval, Poesie*, Bari, Adriatica Editrice, 1978, pp. 17-27.

alfonsina. Devemos ainda a António Resende de Oliveira a possível identificação do Abril Peres, interlocutor do nosso segrel na única *tenção* por ambos escrita²¹, que poderá ser o jogral galego D. Abril que, em 1221, confirma um documento dos Sousas, e não, como se tem pensado, o magnate português Abril Peres de Lumiares, que virá a perecer na célebre lide de Gaia de 1245²².

Assim sendo, torna-se credível a hipótese de Bernal de Bonaval, ao longo das desconhecidas andanças da fase inicial do seu mester poético-musical, ter entrado em contacto com o jogral Abril Peres, do séquito dos Sousas, tanto mais que o atrás mencionado Garcia Mendes de Eixo se encontrava ligado, por casamento, a uma linhagem da região galega de Toronho, onde existe também uma das várias localidades galegas denominadas *Bonaval*²³.

Resumindo: ao abrigo do mecenato senhorial de Sousas e Soverosas, num meio senhorial que não conhece fronteiras entre a Galiza e o norte do reino de Portugal, terão surgido as primeiras manifestações conhecidas dos *cantares de amigo*. Os respectivos protagonistas – um obscuro filho segundo de uma pequena linhagem portuguesa; um cavaleiro galego mais obscuro ainda, cujo trajecto parece contudo revelar maior saliência pela via do casamento hipergâmico em Portugal; e um jogral galego a quem chamavam “segrel”, perfeitamente identificado com a cultura e os hábitos dos meios senhoriais que frequentava – fornecem um quadro porventura bem significativo para que seja possível adiantar algo acerca do perfil e alcance do novo género poético-musical que decidiram cultivar.

Os textos

Ao circunscrever deste modo, tão ousadamente restritivo, o núcleo inicial dos cantores *de amigo* galego-portugueses, temos naturalmente em mente um propósito bem definido: averiguar em que medida os textos que produziram podem brindar-nos com algumas pistas ou indícios, até aqui não considerados, que nos permitam entender melhor as questões que começámos por colocar – por que razão surgiu o género no seio do trovadorismo galego-português e qual o sentido que se lhe atribuiu. Até porque, como se torna evidente a qualquer leitor não muito desatento, os cerca de quinhentos *cantares de amigo* que chegaram até nós formam um grupo que é tudo menos coeso e homogéneo, havendo no seu seio composições que obedecem às mais variadas tipologias, conforme o plano de análise que se considerar.

²¹ "Abril Perez, muit'ei eu gran pesar", (B 1072/V 663).

²² Cfr. António Resende de Oliveira, «Do Cancioneiro da Ajuda ao «Livro das Cantigas» do Conde D. Pedro», *Revista de História das Ideias*, vol. 10, Coimbra (1988), pp. 720-721.

²³ Cfr. Oliveira, *Depois do Espectáculo*, pp. 451-452. Consultar ainda Garrido Rodriguez, Jaime, *Fortalezas de la antigua provincia de Tuy*, Pontevedra, Servicio de Publicacións Deputación Provincial de Pontevedra, 2001, p. 165.

Questões talvez excessivamente ambiciosas, estas que colocamos, sobretudo atendendo a que os dados fundamentais da cronologia e dos meios sociais e geográficos em que evoluíram os autores e os textos – elementos cruciais para a obtenção de respostas satisfatórias – permanecem ainda assim tão indefinidos. Mas questões que é inevitavelmente necessário colocar quando se pretende situar o estudo da literatura trovadoresca em bases historicamente mais sólidas.

Como atrás dissemos, Fernão Rodrigues de Calheiros merece-nos a primazia nesta abordagem, dado o carácter relativamente amplo e variado que revela o seu cancionero *de amigo* quando confrontado com o dos dois pares que lhe atribuímos. *Variiedade* indicia, na nossa opinião, *domínio da matéria expressiva e intencionalidade da mensagem poética*. É típica de quem inova e inaugura sebedo que caminhos trilha. Não queremos afirmar peremptoriamente que estamos perante o fundador do género mas, se tivermos de escolher um, a Calheiros cabe bem o título. Sandim e Bonaval não são mais do que seguidores, conquanto este último sobressaia por algumas das técnicas poéticas que utiliza²⁴.

Os oito *cantares de amigo* de Fernão Rodrigues revelam uma articulação em três núcleos distintos, muito embora a ordenação com que comparecem nas compilações quinhentistas não facilite a tarefa de os identificar. Com efeito, é evidente que a composição «Madre, passou por aqui um cavaleiro»²⁵, até por ser aquela que logicamente dá início ao pequeno drama que se detecta no seu seio deste cancionero, assume a típica função de exórdio do conjunto dos cantares, enunciando as balizas precisas da situação que os restantes textos irão retratar.

Madre, passou per aqui un cavaleiro
e leixou-me namorad'e com marteiro;
ai, madre, os seus amores ei!
Se me los ei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei!

Madre, passou por aqui un filho d'algo
e leixou-m'assi penada com'eu ando;
ai, madre, os seus amores ei!

Se me los ei,

²⁴ Cfr. José Carlos Ribeiro Miranda, «O Discurso Poético de Bernal de Bonaval», *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, II série, vol. I, Porto (1985), pp. 105-131.

²⁵ B 632/ V 233. Curiosamente, esta composição ocupa o penúltimo lugar da sequência em que se insere, que é a mesma em ambos os apógrafos italianos. Poderá o facto de o cantar que consideramos em último lugar comparecer, pelo seu lado, à cabeça dessa mesma sequência sugerir que, no decurso da confecção da compilação que deu origem àqueles cancioneros, a ordem primitiva das composições foi quase inteiramente invertida?

ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei!

Madre, passou per aqui quen non passasse
e leixou-m'assi penada, mais leixasse;
ai, madre, os seus amores ei!
Se me los ei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei!

Nestas condições, não é difícil entender por que razão esta composição define com tanta clareza a condição social do interveniente masculino "... cavaleiro /...filho d'algo", situação que só esporadicamente virá a repetir-se nos restantes textos deste género elaborados ao longo de mais de cem anos. É possível que o trovador, atendendo à novidade do discurso que se propunha submeter ao seu público, tivesse sentido a necessidade de precisar bem o espaço e a problemática social em que se movia – situação que, naturalmente, em textos posteriores se viria a tornar redundante.

Surge-nos, assim, a conhecida personagem feminina cujas palavras vamos ouvindo repetidamente, declarando o seu estado de enamoramento pelo cavaleiro a que atrás aludíamos e revelando uma atitude de sofrimento. Esta personagem feminina, que presumimos ser jovem apenas pelo contraste com a mãe, que surge como receptor imediato do seu discurso, revela um estado de insatisfação que se origina menos em qualquer complexidade sentimental construída nos meandros da interioridade – em boa verdade, o *cantar de amigo* nunca chegará a evoluir para tal tipo de subjectivismo – mas apenas e simplesmente porque aquele com quem trocou "os amores" já não está presente.

Abre-se aqui o espaço para o núcleo dinâmico deste cancionero *de amigo*, aquele que vai descrevendo, em vários quadros sucessivos, as diversas fases de um processo narrativo em que a acção predominante – diríamos, quase exclusiva – se situa no âmbito da proximidade ou afastamento destes dois intervenientes: o homem e a mulher. Referimo-nos aos cantares: "Estava meu amig'atendendo e chegou"²⁶, que descreve a perspectiva do encontro, ao qual a jovem comparecerá mesmo perante a oposição da mãe; "Direi-vos agora, amigo, tamanho temp'á passado"²⁷, que relata as palavras da mulher na presença do amigo, ou seja, tendo-se consumado o encontro; "Que farei agor'amigo"²⁸, que refere a perspectiva da separação; "Agora veo o meu amigo"²⁹, que

²⁶ B 631/ V 232.

²⁷ B 629/ V 230.

²⁸ B 627/ V 228.

²⁹ B 628/ V 229.

revela a resignação perante a iminente partida do amigo; e "Disse-mi a mi meu amigo, quando s'ora foi sa via"³⁰, onde a separação surge consumada.

Fecha-se um ciclo, conclui-se um processo narrativo seco, pobre em detalhes e circunstâncias, mas que virá a ser retomado um sem número de vezes, em momentos posteriores e pelos autores mais diversos. Há uma estrutura simples, que articula o conteúdo destes cantares e que virá a tornar-se património do género ao longo da sua vigência, representada na movimentação das personagens principais: possibilidade de aproximação e afastamento, com várias fases intermédias, por parte do homem – do cavaleiro, como é explicitado pelo nosso trovador; escassa ou nula capacidade de movimento da mulher, que se limita a esperar que os acontecimentos ocorram ou não por parte do homem.

Até aqui, não parece haver nada de especialmente singular na observação deste cancionero. Porém, é exactamente no modo como estas duas personagens interpretam o respectivo papel que a especificidade destes cantares se revela. É que, se do lado da mulher a atitude é de constante receptividade perante a aproximação do amigo – "pois migo non quer/ estar/ avê-l'ei já sempre a desejar", como ela mesma declara... –, do lado do amigo a disposição é diversa, podendo ir da vontade de aproximação à decisão da partida, estando ambas as alternativas dependentes da sua exclusiva vontade.

É no elemento masculino que reside a capacidade de decisão quanto a esta relação "de amores", ou seja, é ele quem verdadeiramente detém o poder efectivo para que algo aconteça ou não. Da parte da mulher revela-se a permanente disposição para acolher o homem, a manutenção de um estado de desejo relativamente a este último – sendo o termo *desejo*, aliás, abundantemente usado nas suas palavras. Não se vislumbra no elemento feminino nenhum tipo de iniciativa que vise dificultar a relação com o elemento masculino, sendo que a inversa já não é totalmente verdade.

Mais ainda: a escassa subjectividade que é possível detectar nestas composições traduz, toda ela, o âmbito restrito das atitudes da mulher, que vai evidenciando determinação, contentamento, ansiedade e resignação perante as acções desenvolvidas pelo amigo, reduzindo-se estas à sua presença ou ausência, à aproximação ou afastamento.

E que nos dizem estes textos acerca das intenções e do mundo interior do homem? Praticamente nada, como se a capacidade de comando da relação amorosa que lhe é devolvida pelos textos se traduzisse da forma mais eloquente através do silêncio e de um empenhamento que não é revelado. Em todo o caso, nesta sede, a "coita" está do lado a mulher, ficando o nosso cavaleiro isento de tal provação.

Refira-se, em primeiro lugar, que esta situação parece corresponder a uma imagem claramente delineada nos seus detalhes e na sua intencionalidade, já que ela se contrapõe de um modo flagrante às situações que eram descritas nos *cantares de amor*, esmagadoramente maioritários nesta época e, logo, correspondendo a um tipo

³⁰ B 632/ V 234.

de sensibilidade bem enraizada nos meios em que se expandia a cultura trovadoresca. Nestes predominava a vassalagem amorosa do homem relativamente a uma mulher esfumada nos seus contornos, ornamentada de virtudes sociais e de beleza física, mas irremediavelmente avessa a qualquer tipo de retribuição do serviço amoroso, sendo este perfeita duplicação dos modelos terminológicos do serviço vassálico. Tivemos já a oportunidade de defender, noutro lugar, a ideia de que essa *dona* não mais é de que a expressão da forma da mulher desejada, sem corresponder, na realidade, a qualquer personagem concreta, constituindo o seu carácter esquivo e implacavelmente distante um signo poético que traduz a ausência real³¹.

Não admira, aliás, que assim seja. O imaginário destes jovens e subalternos cavaleiros, que são, na sua esmagadora maioria, os trovadores desta fase, estava povoado pelo desejo de obtenção de uma dessas mulheres altamente colocadas, cujo acesso garantia a constituição de casa e a continuação ou fundação de uma linhagem, ou seja, da sobrevivência no seio das ciosamente fechadas estruturas senhoriais. Esta geração é, aliás, a única a deixar-nos um testemunho por vezes bem impressionante – em vários *cantares de escárnio e mal dizer* – deste drama social que se traduzia na dificuldade de acesso legítimo à mulher nobre, rigidamente submetida ao controlo da linhagem e objecto de cautelosas políticas matrimoniais que, na primeira metade do séc. XIII, se mostram particularmente restritivas³².

Ora, se os *cantares de amor* revelavam uma imagem de excessiva resignação perante esta realidade, constituindo um poderoso veículo de domesticação dos impulsos nem sempre facilmente controláveis dos mais jovens e menos afortunados membros da aristocracia³³, facilmente concluímos que o modelo de aproximação à mulher proposto ao cavaleiro, nos *cantares de amigo* que comentámos, subverte completamente não apenas aquela que era a situação real, mas também a que se tinha fixado em termos de construção ideológica nas formas da vassalagem amorosa dos *cantares de amor*.

Profunda contestação, pois, das várias *coitas* impostas ao homem, ao cavaleiro, e abertura idealizada de um espaço onde todas as dificuldades no acesso à mulher desapareciam de uma só vez. Ao homem, ao cavaleiro, é devolvida a capacidade de decisão, de aproximação da mulher, de comando de uma situação que na realidade estava longe de dominar. O sofrimento masculino esfumava-se, transportado para o lado feminino e não mais traduzindo, nesse caso, do que a ânsia de receber o amigo. As imponentes barreiras linhagísticas, que se interpunham entre cavaleiros e donzelas, transfiguravam-se agora unicamente na presença, aqui e acolá, de uma mãe adversa,

³¹ Cfr. Oliveira/Miranda, «A segunda geração», pp. 37/45.

³² Cfr. Oliveira/Miranda, «A segunda geração», pp. 25/36.

³³ Cfr. António Resende de Oliveira, «Afinidades Regionais. A casa e o mundo na canção trovadoresca portuguesa», *Via Latina*, Inverno de 1989-1990, pp. 45-48.

que não mais conseguia fazer do que pôr à prova a determinação de lhe desobedecer por parte da filha.

A omissão da terminologia feudo-vassálica que era utilizada nos *cantares de amor* para definir a relação homem-mulher é completa e radical. Há "amor" ou termos seus derivados, mas não há "serviço", nem "gualardon", nem "fazer ben" ou "aver ben", nem designações como "dona" ou "senhor". Não que os horizontes e propósitos subjacentes ao canto se tenham alterado. Cremos que a relação homem-mulher se situa ainda aqui, tal como nos *cantares de amor*, num âmbito predominantemente social, o que parece confirmar-se pela ausência completa de expressões que denunciem qualquer interesse específico do domínio erótico. O que se passa é que a subtracção do homem à situação de submissão que lhe era atribuída nos *cantares de amor* levou automaticamente a que a utilização do vocabulário feudo-vassálico perdesse qualquer sentido.

É interessante verificar que o nosso Fernão Rodrigues de Calheiros vai mesmo mais longe e, em dois outros cantares, assume uma posição que transcresce da ficção narrativa do discurso para a intenção claramente didáctica. De facto, deparamos com uma interessante composição em que a jovem amiga aparentemente se prepara para desdizer tudo o que acabámos de expor, assumindo uma posição de rebeldia perante o amigo que parece afirmar que afinal o campo não estava assim tão livre como isso para as iniciativas por este assumidas:

Assanhei-m'eu muit'a meu amigo
porque mi faz el quanto lhi digo;
porqu'entendo ca mi quer ben,
assanho-me-lhi por en.

E se m'outren faz ond'ei despeito,
a el m'assanh'e faço dereito;
porqu'entendo ca mi quer ben
assanho-me-lhi por en.

E já m'el sabe mui ben mia manha,
ca sobr'el deit'eu toda mia sanha;
porqu'entendo ca mi quer ben
assanho-me-lhi por en³⁴.

Mas será que a jovem se transfigurou mesmo e que toda esta idealização caiu por terra? De facto, não. A nosso ver, essa composição um tanto insólita não serve senão para permitir que uma outra, a mais extensa e de maior fôlego argumentativo do conjunto, faça a sua aparição:

Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo...
macar m'el viu, sol non quis falar migo
e mia sobervia mi o tolheu,

³⁴ B 630/ V 231.

que fiz o que m'el defendeu...

Macar m'el viu, sol non quis falar migo
e eu mi o fiz, que non prix o seu castigo,
e mia sobervia mi o tolheu,
que fiz o que m'el defendeu...

E eu mi o fiz que non prix seu castigo
mais que mi val ora, quando o digo?
e mia sobervia mi o tolheu
que fiz o que m'el defendia...

Fiei-m'eu tant'en qual ben m'el queria
que non meti mentes no que fazia;
e mia sobervia mi o tolheu
que fiz o que m'el defendia...

Que non meti mentes no que fazia
e fiz pesar a quem mi o non faria;
e mia sobervia mi o tolheu
que fiz o que m'el defendia...

E fiz pesar a quem mi o non faria
e tornou-s'en sobre mi a folia;
e mia sobervia mi o tolheu
que fiz o que m'el defendeu...³⁵

Nesta última composição, a jovem lamenta-se à mãe por ter perdido o amigo que nem falar lhe quis. E porquê? Pelo orgulho que ela lhe demonstrou, tendo cometido um agravo a quem lho não faria. Fora uma autêntica "folia" a sua atitude. Ora, só a composição anterior – a única em que a jovem manifesta reservas de alguma espécie face ao amigo – permite elucidar a natureza da ofensa que levou este a afastar-se definitivamente: tratara-se de uma atitude irreflectida da sua parte, motivada por razões fúteis e totalmente desculpabilizadoras para o amigo. Ou seja: repõe-se novamente, com mais vigor ainda, a situação de supremacia masculina anteriormente verificada e deixa-se no ar a seguinte advertência: a ausência de receptividade por parte da mulher face às iniciativas do homem deve ser condenada porque se volta contra os seus próprios interesses.

Sentido de um novo programa poético

Resumindo: Fernão Rodrigues de Calheiros, no seu não muito extenso cancionero *de amigo*, expõe todo um programa poético que se revela em perfeita sintonia com os horizontes, anseios e frustrações da geração de jovens cavaleiros de Entre-Douro-e-Minho e Galiza a que pertence. Mais do que mero complemento dos restantes géneros

³⁵ B 626/ V 227.

poético-musicais já plenamente instituídos, o *cantar de amigo* apresenta-se como potencial expressão de protesto contra as diversas imposições do "serviço" – amoroso ou outro... – que traduzem uma situação de dependência masculina, contendo as sementes que apontariam para a sua superação.

Nas quatro composições *de amigo* de Vasco Praga de Sandim, embora encontremos uma em que a amiga declara que se assanha com o amigo porque não pode assanhar-se com mais ninguém – e sobretudo que tal não significa que não o ame... – onde parece visível o eco de uma atrás mencionada composição de Calheiros³⁶, o tom geral é rigorosamente o mesmo: benevolência completa da mulher perante o homem; total ausência de situações de sofrimento por parte deste e, concomitantemente, de vocabulário feudo-vassálico; o mesmo quadro idílico já pintado por Calheiros, francamente optimista quanto às possibilidades respectivas dos jovens cavaleiros e das nobres damas e donzelas.

Afinando por uma mesma solidariedade geracional, Bernal de Bonaval, embora jogral, institui-se em porta-voz do mesmo tipo de sensibilidade que atravessa os meios onde naturalmente exerce o seu mester e faz coro com Calheiros e Sandim. Os seus *cantares de amigo*, conquanto apresentem a novidade da reiterada alusão à sagração da ermida de Bonaval – modo típico de um jogral se automencionar nas composições que executa – em nada se afastam da imagem já traçada para aqueles dois, confirmando, de algum modo, a aproximação entre estes autores que a cronologia e os dados geográficos e atinentes aos meios sociais, embora escassos, permitem realizar.

O *cantar de amigo* «histórico» – aquele que está registado nos cancioneiros e restante tradição manuscrita, constituindo o único padrão do género sobre o qual nos podemos pronunciar – parece, assim, compreender-se com relativa facilidade como um produto que emergiu do interior da cultura trovadoresca e cortês, cuja implantação no Ocidente peninsular remontará ao início do séc. XIII e terá já atingido na década de vinte uma consistência apreciável. Deve, além disso, ser entendido, na sua forma inicial, como um modelo poético-musical que traduz um processo repleto de tensões e contradições no campo das relações sociais e de poder simbólico, o que é, aliás, típico de toda a cultura cortês da Europa medieval e se revela plenamente em várias formas literárias³⁷.

Permanece – e permanecerá sempre – a dúvida sobre se teria ou não existido alguma forma poética não documentada, directa ou indirectamente responsável por alguns dos aspectos assumidos pelo *cantar de amigo* trovadoresco. É assunto tão vasto

³⁶ Referimo-nos a "Assanhei-m'eu muit'a meu amigo", B 630/ V 231.

³⁷ Cfr. Erich Köhler, «Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VII (1,964), pp. 27-51; *Idem*, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, Liviana Editrice, 1976; *Idem*, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1964.; Dominique Boutet, Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, PUF, 1979; etc, etc.

e árduo que se torna inviável tratá-lo neste momento, nem que seja de forma abreviada. Todavia, qualquer que seja a resposta a esta questão, ela não parece ser particularmente relevante para compreender qual o ambiente e o sentido que possuía a rapsódia *de amigo* na cítola e na voz dos seus fundadores.

Porto, Novembro de 1994/ Outubro de 2016

Autor:

Pedro Monteiro

ruipedro_30@hotmail.com

Título:

O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda. *Contributos para o estudo do livro de cavalarias quinhentista português.*

Resumo:

Através deste artigo procura-se perceber melhor o único romance de cavalarias de Jorge Ferreira de Vasconcelos que chegou até aos dias de hoje. Revendo a bibliografia principal sobre o tema e equacionando novos campos de análise, procura-se conceder elementos suficientes para uma abordagem ao conteúdo romanesco da obra, aos seus objetivos e a forma como foram concretizados, ao tempo e espaço nos quais se desenrola a ação, ao mesmo tempo que se analisam alguma das características tipicamente medievais que o Memorial evidencia.

Palavras-chave:

livro de cavalarias; aventura; aristocracia; Idade Média; Renascimento

Plano do artigo:

A organização interna da obra e o desenvolvimento das aventuras

O tempo no Memorial

O espaço no Memorial

Elementos do imaginário medieval no Memorial

Propósitos políticos no Memorial

Conclusão

Abstract:

The aim of this article is to shed some light upon Jorge Ferreira de Vasconcelos's chivalric romance, Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda. Reconsidering some of the main bibliography that has been written about this topic, it is important to examine new points of analysis, focused on the truly romanesque style of the narrative, the main purposes and how they were materialized, time and space, exploring, simultaneously, the typical medieval characteristics and remissions this narrative evidenciates.

Keywords:

chivalric romance; adventure; aristocracy; Middle Ages; Renaissance

Como citar este artigo:

Pedro Monteiro, "O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda. Contributos para o estudo do livro de cavalarias quinhentista português", in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 63-92. DOI: 10.21747/21839301/gua1a5

**O MEMORIAL DAS PROEZAS DA SEGUNDA TÁVOLA REDONDA
CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DO LIVRO DE CAVALARIAS
QUINHENTISTA PORTUGUÊS**

Pedro Monteiro
Universidade do Porto
Bolseiro FCT

O interesse pelo estudo dos Livros de Cavalarias portugueses dos séculos XVI e XVII tem crescido nos últimos anos, algo que se apresenta como uma relativa novidade, visto que os estudos em volta da literatura cavaleiresca portuguesa pós-medieval eram, até há bem pouco tempo, considerados desnecessários, na medida em que, tendo em conta todo o desenvolvimento literário, cultural e social da época, essa literatura foi rotulada como sendo de estirpe inferior. Na realidade, já o estudioso brasileiro Massaud Moisés adiantara que este desinteresse geral pudesse estar relacionado com o facto de estas obras serem “julgadas novelas de fantasia ou super-imaginação, alheias da realidade e monótonas no seu andamento, com aventuras de cavaleiros sempre audazes, em defesa de damas desprotegidas”¹. Mais recentemente, Aurelio Vargas Díaz-Toledo afirma que a secundarização da literatura cavaleiresca no século XVI tem origem na desconfiança por parte dos humanistas e membros da Igreja: “Estes viam nos livros de cavalarias uma fonte de perversões morais onde os jovens (...) podiam beber e adquirir uma desenfreada fantasia que os afastaria tanto das suas verdadeiras obrigações como da sua devoção religiosa»².

De resto, como facilmente se verifica e foi já notado por vários estudiosos, nas histórias gerais da literatura portuguesa o romance cavaleiresco quinhentista é

¹ Moisés (1957, p. 17)

² Vargas Díaz-Toledo (2006, p. 234). Outros autores que reafirmam igualmente o desinteresse global e a desconfiança com que os contemporâneos destas obras olhavam para os livros de cavalarias: Osório (2001, p. 11) diz-nos que estes romances estiveram “debaixo do fogo de dois grupos de críticos: os letrados, de formação humanista, e os frades, que viam nas leituras destas obras uma pertinaz concorrência à literatura devota que propunham para a educação da juventude.” Ainda mais recentemente Santos (2012, p. 672), voltou a reiterar esta característica dos livros de cavalarias: “...a censura a este tipo de ficção (...) foi sobretudo uma censura “interna” de certa forma difusa – ainda que concreta nos pareceres dos censores – e que se foi tornando quase “tópica”, em contexto de pautas de comportamento devoto, mesclando, habilmente, a desvalorização do ponto de vista da teoria da “imitação”, eram “livros mentirosos”, com a dimensão moralizante, na medida em que mentiam duplamente, no sentido dos pecados contra a verosimilhança e contra os padrões de perfeição de conduta “moral, religiosa e espiritual”.

completamente deixado de lado ou resumido em poucas linhas, sem que lhe seja conferida grande importância.

Ora, dentro deste panorama de desinteresse quase generalizado, a obra que aqui pretendemos trabalhar assume-se ainda mais como tema a desbravar. O *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, editado em 1567³, foi sistematicamente caracterizado como uma obra de pouca qualidade, confusa, de cariz medieval e que representa um retrocesso no percurso literário do seu autor. Entre vários exemplos que aqui poderíamos citar que demonstram este repúdio do romance de Ferreira de Vasconcelos, nota-se que no *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira* o autor é apenas apresentado como um notável comediógrafo português⁴; enquanto, na *História da Literatura Portuguesa*, é dito que “A parte interessante do livro é, sem dúvida, a pormenorizada descrição, historicamente verídica, do torneio celebrado na praia de Xabregas...”⁵, o que deixa de lado toda a narrativa cavaleiresca, verdadeiro cerne do romance. Enfim, mesmo no estudo que mais recentemente procura apresentar uma reflexão sobre a vida e a obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos⁶, o espaço dedicado ao *Memorial* é escasso, comparativamente com o desenvolvimento em torno dos textos dramáticos do autor – de facto, a própria divisão desta obra reproduz a tradicional partição do texto dramático em atos, chamando uma vez mais a atenção para a faceta dramatúrgica de Ferreira de Vasconcelos⁷.

É, portanto, este panorama que temos de desenhar mentalmente antes de enfrentar os problemas colocados por um romance de cavalaria português publicado em 1567, cujo título remete para um ciclo tipicamente medieval e que pelo seu conteúdo foi sendo uma obra deixada de lado no conjunto de marcos da literatura portuguesa do século XVI. Dividiremos a nossa abordagem em em três grandes blocos, o primeiro dedicado à organização da obra e o seu desenvolvimento; o segundo aos elementos do imaginário medieval presentes no romance; e o terceiro abordando os

³ Devemos advertir, contudo, que este não foi o primeiro romance de cavalarias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Em 1554 foi publicada uma obra intitulada *Triunfos de Sagamor*, que depois se perdeu, não havendo qualquer vestígio nos dias de hoje quer da sua versão manuscrita quer da impressa.

⁴ Rebelo (1973, p. 835).

⁵ Saraiva; Lopes (2001, p. 386).

⁶ Pereira (2015).

⁷ Aurelio Vargas Díaz-Toledo listou já esses nomes – Massaud Moisés, Jean Subirats, Maria Saraiva de Jesus e Cláudia Maria Pereira, cf. Vargaz Díaz-Toledo (2012a, p. 148-149). Deste modo, não é difícil elencar os nomes de investigadores que desenvolveram trabalhos completos sobre esta obra de Ferreira de Vasconcelos. E, além destes nomes, foram-se desenvolvendo também outros trabalhos em que não sendo o *Memorial* o tema principal, esta obra acaba por ser analisada, ainda que, por vezes, de forma bastante subtil. Referimo-nos Finazzi-Agrò (1978), bem como aos próprios trabalhos de Aurelio Vargas, que tantas vezes nos dão pistas interessantes a ter em conta quando analisada a obra de Ferreira de Vasconcelos. Além destes nomes que mais especificamente acabaram por tratar este livro de cavalarias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, não devemos também deixar de mencionar o nome de Jorge Osório, que tendo-se debruçado na globalidade deste “género” acabou por conceder igualmente importantes contributos para a compreensão do *Memorial* como parte de um todo.

propósitos políticos própria obra, tendo em conta o contexto sócio-político em que surgiu.

A organização interna da obra e o desenvolvimento das aventuras

Centremos então a atenção num ponto que nos parece ser basilar para a compreensão de toda a obra. O *Memorial* encontra-se dividido em 48 capítulos, que seguem várias linhas de ação – as aventuras de alguns cavaleiros de uma Segunda Távola Redonda, criada após a morte do rei Artur, por um sucessor que o próprio monarca nomeara: Sagramor Constantino. No entanto, tal como o nome indica, e como a meio da obra Ferreira de Vasconcelos reitera, Sagramor não assume um papel de personagem principal nesta obra, sendo até, parece-nos, deixado bastante de lado⁸. Com efeito, são poucos os capítulos do romance em que Sagramor se assume como personagem central – as ações mais preponderantes desta figura recaem em alguns dos capítulos iniciais, quando assume o trono e tem de lutar contra barões revoltosos⁹.

A aventura é um dos pontos principais deste romance de cavalaria ao qual se deve juntar a demanda amorosa, na medida em que é o desenvolver desse esquema em torno da vida do cavaleiro que faz com que a ação vá progredindo. Amor e aventura são então os dois polos de um binómio que caracteriza toda a obra em si, e que permite alcançar o objetivo último do romance – o carácter moralizante e de cunho instrutivo da obra¹⁰. Deste modo, tal como já foi notado, as aventuras organizam-se de duas formas possíveis – ou como forma de o cavaleiro defender a sua honra e/ou a justiça; ou então de maneira a que o cavaleiro alcance o amor físico de uma mulher¹¹.

A estrutura da obra desenrola-se assim em torno de sete grandes linhas de ação, sendo que uma delas se assume como principal – a história de D. Lucidardos, o Cavaleiro das Armas Cristalinas. Sugerimos que esta linha de ação seja considerada como a principal de toda a obra não só pelo facto de ser efetivamente a que ocupa mais capítulos no conjunto do livro, mas também pela forma como se desenvolve. Ao longo

⁸ “...o romance, excluindo talvez a personagem de D. Lucidardos, não apresenta, no fundo, uma figura destacada: a começar pelo título, o *Memorial* não procura propor um modelo do ótimo cavaleiro, mas criar apenas uma atmosfera heróico-amorosa de que todas as personagens participam.” Finazzi-Agrò (1978, p. 48). Do mesmo modo, também o editor da versão mais recente do *Memorial* chama a atenção para esta característica: “...Vasconcelos não pretendia organizar um romance de cavalaria de uma única personagem central, com várias nucleares, mas um conjunto de contos uns nos outros enfeixados e tendo, como unidade, o motivo da Távola Redonda”, Ferreira (1998, ed., p. 191).

⁹ Vasconcelos (1567, Fól. 10v-13r).

¹⁰ De facto, toda a tese de Massaud Moisés converge no carácter amoroso da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos – “Tem-se a impressão que o centro é o Amor com os seus problemas, e à sua volta, gravitam as ideias que constituem os demais tópicos.” Moisés (1957, p. 45). Ou ainda: “Em conclusão, a *Demanda do Santo Graal* são as primeiras proezas da Távola Redonda, de carácter religioso; o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*: outras proezas, como estamos a ver, da mesma Távola Redonda, mas agora de carácter amatório; na primeira busca-se o Santo Vaso, a Eucaristia; na segunda, busca-se a Mulher, o Amor.” Moisés (1957, p. 52).

¹¹ Moisés (1957, p. 83).

do romance, D. Lucidardos vai-se afirmando cada vez mais como o cavaleiro perfeito, invencível e modelo a seguir por todos aqueles com quem se cruza¹². Do mesmo modo, a sua aventura global é a que parece mais coerente, na medida em que se inicia e termina na corte de Sagramor.

Queremos com isto dizer que, apesar da figura do monarca não ser o centro deste romance, o certo é que a sua corte é um dos locais nevrálgicos da ação, na medida em que é o ponto irradiador de aventuras por excelência¹³. Se, por um lado, é verdade que o papel desempenhado por Sagramor no desenrolar das aventuras que fazem com que a narrativa avance é praticamente nulo, por outro, percebe-se que, embora a figura do monarca não esteja presente fisicamente em grande parte do romance, a sua presença simbólica é deveras importante, devido à exacerbada linguagem de serviço presente no *Memorial*. É de junto de Sagramor que partem todos os fios narrativos da obra, porque efetivamente a sua corte é muito conceituada, atraindo a si as mais diversas aventuras, como é o caso de Lusquibel e da rainha Drusianda: “E por a fama que delle soou polo mundo acodiram muytos principes e altos homens à sua corte, daqui procedeo ser a de Inglaterra tam nomeada...”¹⁴.

Da mesma forma, é igualmente na corte que confluem – ou deveriam confluir – todos os fios da ação no final do romance. No entanto, sabemos que não é isto que acontece, porque, de facto, no fim da narrativa apenas D. Lucidardos, Doristão Dautarixa, Deiflos de Xatra e Pinaflor regressam para junto do rei. Para tentarmos explicar esta incompletude das várias aventuras devemos fazer referência a uma segunda parte do *Memorial* que supostamente existiria, mas da qual hoje em dia não há vestígios¹⁵. Ainda assim, parece-nos que o caminho mais lógico de todos os cavaleiros da Segunda Távola Redonda, que partem da corte de Sagramor, seria voltar a ela, no fim da trama, depois de alcançado o objetivo pelo qual partiram em aventura, tal como fez D. Lucidardos, regressando depois de libertar Celidónia, sua amada.

Uma segunda linha de narrativa também muito importante é a que se articula em torno de Doristão de Dautarixa que, depois de partir em aventura para a fronteira com Navarra, acaba por se desviar do caminho, encontrando então a sua aventura, para depois terminar o romance na corte de Sagramor com Laudisea, a donzela que ele ama.

Do mesmo modo, referimos já o nome dos outros dois cavaleiros que regressam à corte de Sagramor – Deiflos de Xatra e Pinaflor, irmãos gémeos e irmãos também de

¹² Finazzi-Agrò (1978, p. 48) deixara já antever que a personagem de D. Lucidardos se vai afirmando como rumo principal da narrativa. Também JESUS (1998, p. 81) não apresenta qualquer problema em denominar D. Lucidardos como protagonista do *Memorial*.

¹³ Moisés (1957, p. 110).

¹⁴ Vasconcelos (1567, Fól. 10r-10v).

¹⁵ São várias as referências que o narrador faz ao longo da obra sobre partes de narrativas que vão ser desenvolvidas num segundo volume do *Memorial*, obra que nunca terá sido impressa e que se terá perdido na sua versão manuscrita.

Doristão. Estes, depois de irem atrás deste último cavaleiro, vêem-se na obrigação de auxiliar uma donzela desafortunada que encontram no caminho:

“Pois estando assi refazendose do trabalho, passado espaço de hua hora viram vir hua donzela pela serra abayxo em hum palafrem tam cansada que nam podia consigo, e alem desta fadiga outra sintia ella em seu peyto que à mais cansava segundo pubricavam os seus olhos vertendo muytas lagrimas...”¹⁶

Para além destes desenvolvimentos da narrativa, contam-se ainda mais quatro grandes linhas de ação em torno de personagens ou grupos de personagens: a de Fidonflor dos Mares; a de Bransidel de Enantes e Brisam de Lorges; a de Lusquibel, Monsolinos de Sulforica e Leonces de Renel; e a de Godifert e Dagobert – todas estas interrompidas abruptamente com o fim do romance, sem que estas personagens tenham terminado as aventuras às quais estão ligadas.

Fidonflor dos Mares sai da corte de Sagramor quando Guirménides pede auxílio ao rei, acabando por se desviar da sua aventura principal num primeiro momento, mas depois alcançando a ilha Gócia Oriental, que era o seu objetivo primeiro, sendo que no fim este fio do romance é deixado em suspenso.

Os gémeos Bransidel e Brisam são as únicas personagens da trama que partem da corte de Sagramor sem que seja mencionada uma aventura específica, sendo na região grega que vão desenvolver a sua ação cavaleiresca, enamorando-se Brisam por uma mulher inconstante, Floresinda¹⁷, o que leva a que os gémeos terminem o seu percurso em Damasco da Síria¹⁸.

Consideramos que os desenvolvimentos em torno de Lusquibel, Monsolinos e Leonces refletem apenas uma linha de avanço narrativo e não três, porque apesar de estas personagens inicialmente terem histórias individuais (com especial enfoque para o mouro Lusquibel, que procura na corte de Sagramor uma forma de demonstrar a sua bravura a Arindélia), os seus rumos acabam por se cruzar, partindo os três para uma única aventura – auxiliar a rainha Drusianda das Ilhas. Contudo, esta é também uma linha narrativa que fica em suspenso com o final da obra.

Finalmente, uma sétima linha narrativa do *Memorial*, e uma das mais importantes, pelo menos na primeira metade do romance, visto que depois é praticamente esquecida, liga-se ao percurso de Dagobert e Godifert. Se todas as personagens que mencionamos até agora têm uma ligação à Segunda Távola Redonda e são vassalos de Sagramor, Dagobert e Godifert representam precisamente o oposto. Filhos de Morderet, estas personagens personificam a rebelião após uma sucessão não

¹⁶ Vasconcelos (1567, Fól. 106v).

¹⁷ Sobre a caracterização de Floresinda, juntamente com Ifranasa, como contraposição a Celidónia, ver Moisés (1957, p. 66-74).

¹⁸ O último capítulo em que estas personagens surgem é o XXXIX, quando Brisam vai a Damasco atrás de Floresinda, que havia fugido da Hungria com outro homem.

perfeitamente esclarecida de Artur para Sagramor, quando Godifert, ainda que de forma ilegítima, teria pretensões ao trono. Desta forma, neste rumo narrativo acaba por se entrelaçar a história do Imperador do Norte de África, a quem Godifert consegue influenciar de modo a que invada a França. Todavia, esta linha de ação fica também interrompida.

A ação do *Memorial* não se resume, contudo, às linhas de aventura dos cavaleiros principais. Bem pelo contrário – cada um dos desenvolvimentos ligados às personagens que apresentámos anteriormente vai-se efetivamente enriquecendo pelas diversas “sub-aventuras” que essas figuras encontram no seu caminho e que têm obrigatoriamente de prestar auxílio. Verifica-se aqui então uma nova característica neste tipo de literatura, triunfante na segunda metade do século XVI, que se manifesta pela ampliação hiperbólica de aventuras, personagens e até mesmo da geografia dos romances¹⁹. Assim, verifica-se ainda que, com o desenvolver do romance, algumas destas linhas narrativas secundárias acabam por se afirmar como linhas parcialmente principais, na medida em que o cavaleiro deixa quase de ter personalidade e vontade própria, visto que tudo se desenvolve em favor da nova aventura que surge. O caso mais notório é o de Florisbel e Belfloris, inserido na aventura de D. Lucidardos.

À semelhança do que acontece com as linhas principais do romance, também estes caminhos paralelos têm um princípio, um desenvolvimento e um desenlace. Como já ficou subentendido, ao contrário do que acontece com as aventuras dos cavaleiros da Segunda Távola Redonda, que têm como ponto de origem a corte de Sagramor, as narrativas secundárias aparecem nos diversos pontos geográficos que aqueles cavaleiros acabam por visitar. Por exemplo, no caso de Florisbel e Belfloris a aventura surge quando D. Lucidardos, ao partir de um ilhéu ao largo da Córsega, tem um naufrágio e vai ter ao largo de uma das ilhas Baleares, Minorca:

“Os marinheyros perderam todo tento e acordo de sua navegação, não sabendo nem podendo acudir à velas e aparelhos, e assi se senhoreou ho vento delles que os levou toda à noute per onde quis, te que ja menhaã clara os guoi à cumprir com sua desenfreada fúria e deu com elles na costa de Menorca...”²⁰

A estrutura destas aventuras é praticamente semelhante em todas. Em primeiro lugar, o cavaleiro tem acesso a elas normalmente devido a alguma desorientação do seu rumo primordial. Tempestades no mar e nevoeiro são referências usuais – foi o nevoeiro que levou D. Lucidardos ao castelo da Estranha Torre²¹ e depois o não controlo dos ventos levou-o à Córsega, sendo novamente uma tempestade que o conduziu a Maiorca; Deiflos de Xatra e Pinaflor sofrem também com uma tempestade, que os

¹⁹ Vargas Díaz-Toledo (2012b, p. 15-16).

²⁰ Vasconcelos (1567, Fól. 61v).

²¹ Vasconcelos (1567, Fól. 23r).

desvia do caminho de Navarra²², acontecendo o mesmo também a Fidonflor dos Mares, que devido ao infortúnio marítimo acaba por ir parar a uma ilha no mar Egeu²³.

Depois do desvio do percurso natural surge quase sempre uma figura que pede auxílio ao cavaleiro, como forma de intermediário entre a figura feminina que precisa de ajuda, não sem que antes seja contada ao cavaleiro toda a história por trás da nova aventura que surge. Por exemplo, na história de Belfloris e Florisbel é o velho Guarístenes que interpela Lucidardos para que auxilie Belfloris. O mesmo acontece ainda a Doristão Dautarixa, que estando na praia em Baiona lhe aparece uma donzela que lhe pede ajuda²⁴, motivo que se vê também quando Padragonte conhece o rei de Granada, que depois lhe pede que salve a sua filha, Trizbea²⁵. Depois de cumprida a aventura, o cavaleiro regressa ao seu objetivo principal e ao seu caminho inicial.

Após verificar e comentar estas circunstâncias, Massaud Moisés adianta um esquema bastante simples do decorrer das aventuras no *Memorial*²⁶:

Cavaleiro → → → (aventuras) → → → Donzela

Achamos, no entanto, que neste esquema devem ser diferenciadas as aventuras secundárias da aventura principal, visto que são em grande medida estas aventuras secundárias que vão levando a que a trama global avance, devido à introdução constante de novas personagens e desafios aos cavaleiros da Távola Redonda. Outro aspeto importante a reter é aquele que já mencionámos: por vezes, as aventuras secundárias acabam por se desenvolver um pouco mais, assumindo quase o papel de linhas de ação primordiais. Assim, propomos um acréscimo ao esquema do crítico brasileiro:

Cavaleiro da Távola → → → (aventura principal) → → → Donzela

Cavaleiro → → → (aventura secundária) → → → Donzela

Ora, um aspeto é inegável: a grande força motriz do romance, tal como foi já defendido, é o amor, ou melhor, a realização de determinadas “proezas” e do conseqüente salvamento de uma donzela, para que o amor entre essas duas

²² Vasconcelos (1567, Fól. 106v).

²³ Vasconcelos (1567, Fól. 111r).

²⁴ Vasconcelos (1567, Fól. 76v-77r).

²⁵ Vasconcelos (1567, Fól. 93v-94r).

²⁶ «Decorre disto uma esquematização rígida e simples que orienta toda a novela: uma donzela em perigo, o cavaleiro solicitado para a sua salvação e a ligação amorosa espontânea, aparentemente, mas carregada de fatalismo também. O Amor é tanto o fio condutor das aventuras, quer as parciais, que o cavaleiro vai realizando à medida que busca a donzela, quer a geral, que é justamente a aventura de salvar uma donzela e amá-la, como da novela», Moisés (1957, p. 86).

personagens possa ser completo. No entanto, estas questões foram já devidamente tratadas e também por isso optamos por deixá-las um pouco de lado na nossa abordagem.

Em suma, reiteramos uma ideia que anteriormente lançámos: as aventuras secundárias que aparecem ao longo do *Memorial* são demasiado importantes para a coesão textual e para o próprio desenrolar das linhas principais. Mais do que isso, são muitas vezes as narrativas secundárias que complementam os objetivos primordiais do romance, através de casos concretos em que é apresentada a indicação de como se deve comportar um bom cavaleiro. A título de exemplo, no capítulo XXXI é introduzida uma pequena aventura que funciona como um obstáculo dentro do propósito global do percurso de Doristão Dautarixa – ao dirigir-se com Espéria para a torre de Laudisea, encontram dois cavaleiros primos, sendo que um deles não tinha donzela a quem fazer serviço de amor. Vendo Espéria disponível, Bertolanges de Narda (assim se chamava aquele cavaleiro) ambiciona raptá-la. Para isso, inventa uma mentira dizendo que é privado do rei Sagramor, que o incumbiu de uma ação específica, e ainda luta com Doristão, juntamente com seu primo, numa batalha condenada pelo narrador:

“...tornou sobre si Bertolanges e ajudou levantar ho primo, e senhoreados da yra e payxão da sua affronta querendo vingarse sem outro respeyto do que deviam ao primor de bons cavaleyros ambos juntamente vieram contra Doristão...”²⁷

Perante esta situação, a atitude de Doristão é a que se revela como o exemplo de bom cavaleiro a seguir:

“Os primos vista sua humanidade cayram em sua culpa, e no primor de Doristão e por a pena sesudos disseram lhe que lhes perdoasse seu descomedimento...”²⁸

O tempo no *Memorial*

Na escassa bibliografia sobre este tema, as questões em torno do tempo e do espaço da obra – das suas alternâncias, inconstâncias e principais diferenças face ao romance de cavalaria medieval – não aparecem muito desenvolvidas. Por isso mesmo, torna-se de maior importância uma incursão nesta problemática.

A mescla temporal que é feita no *Memorial* foi já notada em vários episódios do romance: a título de exemplo, no início da narrativa é introduzido um episódio no qual surgem ninfas a discutir sobre dois cavaleiros – D. Duardos e D. Primaleão –, personagens de romances de cavalaria do século XVI²⁹, vários séculos afastados da

²⁷ Vasconcelos (1567, Fól. 133v).

²⁸ Vasconcelos (1567, Fól. 134r).

²⁹ Personagens chave do Ciclo dos Palmeirins, em especial do *Primaleón*, D. Primaleão era casado com uma irmã de D. Duardos, sendo estes últimos filhos do Imperador Palmeirim de Oliva. Ainda que muito

composição da Segunda Távola Redonda, supostamente criada imediatamente após a morte do rei Artur³⁰. A própria ideia de continuação imediata entre a morte de Artur e a sucessão de Sagramor é também ela uma mistura de vários elementos cronológicos díspares da história inglesa: um ponto clarividente desta apreciação é o facto de no *Memorial* nunca se referir que Sagramor é rei de Logres, mas antes de Inglaterra e até de algumas regiões de França, o que, tal como já foi também notado³¹, nos faz imediatamente pensar numa cronologia bem mais avançada do que a suposta cronologia histórica de Artur, normalmente apontada para os séculos V/VI³².

Assim, a combinação de várias personagens e de realidades históricas com outros elementos de cronologias totalmente diversas é uma constante nesta obra. Um dos maiores exemplos de mistura entre realidades cronológicas distintas (excluindo a mescla de personagens da mitologia clássica) prende-se com os vários reinos mencionados na Península Ibérica. Assim, nos episódios que se passam nessa região, percebemos que esta se encontra dominada por poder Muçulmano, até pelo menos à fronteira de Navarra, onde os cavaleiros da Távola se vão exercitar³³. Do mesmo modo são introduzidas personagens que são reis neste território – Muleizider, pai de Celidónia, é rei das Espanhas, tendo na sua dependência outros reis não tão poderosos, como Cidenacere, rei de Granada. Ora, sabemos que a Península Ibérica foi tomada pelo poder Islâmico a partir do século VIII, o que demonstra uma certa inconsistência face à cronologia em que supostamente decorre o *Memorial*³⁴.

No entanto, ao longo de toda a obra é demonstrada uma preocupação constante relativamente à delimitação cronológica, sendo recorrentes as referências temporais enquanto a narrativa vai avançando. Alguns exemplos disso são os seguintes: os seis meses que durou o cerco de Sagramor à cidade de Bolonha³⁵; os treze anos que haviam passado desde que o gigante Druom se assenhoreara dos territórios do conde da Zelândia³⁶; na história de Cócira sabe-se que o Troiano fora até à ilha da Córsega havia

amigos, estas duas personagens representam polos distintos – Primaleão, a coragem guerreira, e Duardos, a capacidade amatória. Mongelli; Fernandes, Maués (2016, eds., p. 9-11 e 717-725).

³⁰ Moisés (1957, p. 100).

³¹ Através de vários argumentos, como a proximidade da nomenclatura de algumas personagens do romance e de monarcas ingleses, Hutchinson (1988, p. 281-284) defende que Ferreira de Vasconcelos tinha em mente o reinado e a figura-modelo de Eduardo III.

³² Alvar (1991, p.26).

³³ Vasconcelos (1567, Fól. 14r).

³⁴ De notar, no entanto, que um anacronismo semelhante está já presente na obra fundadora da matéria arturiana: a *Historia Regum Britanniae*.

³⁵ Vasconcelos (1567, Fól. 12r-12v).

³⁶ Vasconcelos (1567, Fól. 26r). Treze e não quinze, como aparece na edição mais recente da obra – “...e tendo-nos como cativos vai em quinze anos e Druom senhor de meu estado.” FERREIRA, ed. (1998, p. 53).

dezassete anos³⁷; o temporal que se abate sobre a embarcação de Leonces de Renel, fazendo com que demore dez dias a chegar ao seu destino³⁸; ou ainda as duas horas que Padragonte de Suz demora em batalha com Almonte³⁹.

Ora, nota-se então, por um lado, uma “despreocupação” cronológica no que diz respeito à construção da narrativa em si, já que Ferreira de Vasconcelos mistura personagens e ambientes históricos distintos temporalmente, com o objetivo de dar consistência ao corpo narrativo e ao próprio desenrolar das aventuras. Estas tornam-se muito mais ricas com a diversidade de personagens existentes, sejam elas relativas à cronologia da Segunda Távola Redonda, à Época Medieval, ou mesmo já ao próprio século XVI de Ferreira de Vasconcelos. Todavia, por outro lado, há uma forte preocupação em delimitar cronologicamente essas mesmas aventuras, as ações levadas a cabo pelas personagens e muitas vezes também, a própria idade das personagens.

As analepses são um recurso muito utilizado na obra, como já deixamos antever. Sempre que uma nova aventura é introduzida há uma analepse narrativa em que alguém transmite ao cavaleiro os antecedentes da sua situação. Ainda assim, há três episódios que merecem aqui menção, pela sua especificidade. Trata-se das histórias do conde Sevano, pai de Liscanor e Drusianda; do sábio Telorique; e dos gémeos Brisam e Bransidel.

As narrações em torno de Sevano e Telorique são importantes, porque apresentam matéria suficiente para se individualizarem da linha de aventura principal a que estão ligadas. No caso do conde Sevano, a sua história é iniciada no capítulo XII, quando Drusianda chega à corte de Sagramor em busca de auxílio para os seus infortúnios. Aí o narrador intervém, dizendo que se vai afastar da ação principal, de modo a contar a história de Sevano, afirmando que é algo necessário:

“...porque ella so chamava Drusianda filha do Conde Sevano, e irmã de Lisvananor may da raynha Seleucia e inda que nos divirtamos parece necessario darvos noticia della antes que venhamos à seu caso.”⁴⁰

Esta analepse ganha assim uma certa importância, visto que, mais à frente na obra, o autor dedica um outro capítulo inteiro à continuação da vida do conde.

Do mesmo modo, também a narrativa em torno de Telorique se autonomiza. A figura do sábio aparece mencionada nos capítulos XI (quando é dito que Dáunia havia deixado uma espada com Telorique⁴¹) e XVI (no qual é dito que Muleizidão se quis

³⁷ Vasconcelos (1567, Fól. 45r).

³⁸ Vasconcelos (1567, Fól. 116v).

³⁹ Vasconcelos (1567, Fól. 122r).

⁴⁰ Vasconcelos (1567, Fól. 36r).

⁴¹ Vasconcelos (1567, Fól. 33r).

aconselhar com o sábio). No entanto, o capítulo XVII é completamente dedicado à figura de Telorique e às suas origens greco-latinas:

“Mas primeyro que vos contemos como o Miramolim se aconselhou com Telorique, vos quer a historia dar conhecimento deste sabio de que em seu discurso faz muyta menção.”⁴²

Os capítulos dedicados a Brisam e Bransidel revelam-se, todavia, os mais curiosos, porque nos podem dar algumas pistas sobre a própria forma de como o livro foi construído. Assim, a história dos dois filhos gémeos de Galaaz inicia-se no capítulo XXII, sendo depois continuada no XXXII e XXXVI⁴³. Contudo, do capítulo XXXII para o XXXVI ocorre um salto cronológico, ficando o leitor sem perceber os meandros da aventura. O que acontece na realidade é que no capítulo XXXIX a história dos gémeos é retomada, sendo contado o episódio em falta. Ainda assim, o término deste capítulo parece confuso:

“Floresinda fingindo não querer acordalo por ainda ser muyto de dia, sahio se pera Polibor com ho qual consintio, ou mais certo ordenou ho mayor engano que se podia cuydar como ao diante ouvireis.”⁴⁴

O facto de este capítulo ser o único na obra inteira em que ocorre este tipo de construção e, mais do que isso, a forma como é terminado, dando a indicação que a aventura será continuada quando na verdade já havia surgido a continuação, leva-nos a pensar que esta situação possa ser um indício de que o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* seria uma adaptação da obra perdida *Triunfos de Sagramor*, publicada em 1554. Esta possibilidade confirma a ideia, já defendida por alguns autores, de que o *Memorial* seria uma segunda edição do *Sagramor*, tendo então a própria estrutura da obra sofrido algumas alterações internas, que explicam este episódio⁴⁵.

O espaço no *Memorial*

Do mesmo modo que a nível temporal Jorge Ferreira de Vasconcelos opta por uma mescla de cronologias, também no que à geografia do romance diz respeito se nota uma grande diversidade de espaços. O *Memorial* leva ao extremo a tendência que marca os livros de cavalarias da segunda metade do século XVI, segundo a qual as aventuras se

⁴² Vasconcelos (1567, Fól. 53v).

⁴³ Tal como ocorre nos restantes livros de cavalarias, também neste aspeto a tradição que vinha já da Idade Média da utilização da técnica do entrelaçamento manifesta-se como forma de resolver os problemas postos pela multiplicidade de aventuras e percursos individuais. Cacho-Blecua (ed., 1987, p. 178) e Osório (2001, p. 20).

⁴⁴ Vasconcelos (1567, Fól. 178v).

⁴⁵ Moisé (1957, p. 14).

multiplicam e ocupam espaços muito diversificados⁴⁶. Apesar de as personagens não visitarem praças e lugares que a expansão marítima permitiu conhecer (o que pode estar relacionado com a própria temática da obra – a corte de Sagamor, herdeira do testemunho arturiano, é uma matéria europeia por excelência), o certo é que a geografia do movimento das personagens do romance é muito ampla. Mais do que isso. Tal como acontece a nível cronológico, em que há uma preocupação constante em localizar as aventuras numa linha temporal, também a nível geográfico isso se verifica. O leitor dá por si a viajar ele próprio também com as personagens, sabendo quase exatamente o caminho que seguem, o tempo e até por vezes as distâncias das movimentações dos cavaleiros.

Há, portanto, uma combinação entre geografia real e lugares mitológicos greco-latinos. Vemos os cavaleiros moverem-se por várias regiões de França (Bolonha, Gasconha, Poitiers, Paris), da Península Ibérica (Fuenterrabía, Toledo, Gibraltar), na Córsega, na Hungria, nas Ilhas Baleares e nas Canárias, nas Cíclades e em Creta, na Turquia, na Antioquia, em Damasco e ainda mesmo no Norte de África. Indiretamente são também referidos outras regiões – o Cáucaso, onde Telorique rapta a sua amada; Malta, onde o monarca é irmão de Zoraina; a Saxónia e mesmo a Alemanha, de onde é Bertolanges e, portanto, os apoiantes de Dagobert e Godifert contra Sagamor; Ormuz, de onde é raptada Floresinda; a Boémia e a Polónia, por onde passou D. Selvágio; e várias praças italianas referidas ao longo de toda a obra, devido a surgirem cavaleiros daí oriundos – Génova, Florença, Mântua, Ravena, Pisa, entre outras.

A esta geografia real ligam-se lugares mitológicos, fantásticos, quase utópicos, como o Horto das Hespérides, a Ilha das Sete Cidades, ou as Ilhas Afortunadas. Todos estes espaços têm uma tradição anterior à sua apropriação por Ferreira de Vasconcelos. O Horto das Hespérides é uma espécie de jardim da mitologia grega, localizado na região mais ocidental do mundo conhecido, daí que o autor o situe muito perto de Ceuta⁴⁷. Já as Ilhas Afortunadas e a Ilha das Sete Cidades (ou ilha Antília – nome da princesa filha de Drusianda⁴⁸, que habita nessa ilha e por quem se enamoram os sete filhos do gigante Burquimirão) fazem parte de uma mitologia em torno das ilhas do Oceano Atlântico, também ela muito arcaica.

Através desta ligeira abordagem da geografia do *Memorial* parece-nos que dois aspetos sobressaem. Em primeiro lugar, as constantes referências geográficas sugerem uma necessidade de conceder um certo tipo de credibilidade ao romance, ao mesmo tempo que é de salientar o importante desenvolvimento que se verificou no estudo da geografia desde o início do século XVI e à difusão do conhecimento científico, muito

⁴⁶ Vargas Díaz-Toledo (2012b, p. 16).

⁴⁷ “Les Hespérides habitent à l’extrême Occident, non loin de l’Île des Bienheureux, au bord de l’Océan. A mesure que le monde occidental fut mieux connu, on précisa l’emplacement du pays des Hésperides, et on le situa au pied du mont Atlas”, Grimal (1976, p. 209).

⁴⁸ A ligação entre a toponímia e o nome das personagens é aqui muito perceptível, acontecendo o mesmo com os gémeos Alconete e Almonte, que dão nome, respetivamente, a uma torre e a um rio.

proporcionada pelo desenvolvimento da imprensa⁴⁹. Verificou-se assim em Portugal o crescimento das obras de cunho geográfico-descritivo, o que pode também ser uma explicação para as continuadas referências espaciais ao longo do *Memorial*⁵⁰. Em segundo lugar, a junção de espaços mitológicos na geografia do próprio romance parece ter um objetivo – a erudição classicista de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que ao longo de todo o romance é claramente demonstrada, é também aqui afirmada, de forma a criar um enredo mais maravilhoso, disperso, no qual consegue fundir perfeitamente personagens clássicas da mitologia grega com outras figuras do mito medieval arturiano num ambiente que, ainda que camuflado, é perfeitamente quinhentista.

Voltemos, contudo, à corte de Sagramor e ao que já dissemos – este espaço, mais ou menos mental, funciona na narrativa como ponto irradiador de aventuras e, por oposição, também como centro agregador das personagens depois de alcançados os objetivos para os quais partiram em aventura. Nota-se assim um certo paralelismo com o ciclo arturiano medieval, no qual o mundo conhecido era um espaço circular com um ponto nevrálgico, a corte de Artur, o que, num primeiro momento, pode sugerir uma oposição àquilo que seria de esperar nos romances quinhentistas, muito mais amplos em termos geográficos⁵¹. Contudo, uma vez mais vemos aqui o carácter combinatório do *Memorial*, na medida em que se, por um lado, a geografia se alarga para toda a cristandade e mesmo para fora dela, por outro, o espaço central, o início e o fim, aquele que se mantém na mente de todas as personagens é a corte de Sagramor. Só a partir deste aspeto podemos já verificar uma construção com um cunho muito provavelmente de intenção ideológica, de que na terceira parte deste ensaio abordaremos mais aprofundadamente.

Elementos do imaginário medieval no *Memorial*

O tema de todo o romance, que dá mote ao avançar da narrativa, é efetivamente uma matéria tipicamente medieval – o mito arturiano. Com efeito, ainda no século XIX, Francisco Adolfo de Varnhagen colocara já o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* na sequência do ciclo arturiano, assumindo poder tratar-se de uma continuação do *Tristão*⁵². Esta apropriação de algumas características arturianas não é uma novidade nos romances de cavalarias quinhentistas. Ainda assim, é incontornável a perda de importância da matéria arturiana nos romances de cavalaria a partir do

⁴⁹ “Com a imprensa, por 1487, alarga-se em Portugal a difusão das novas correntes intelectuais. (...) Em simultâneo, o alargamento da terra conhecida obriga também a ver e a interpretar de outro modo o espaço físico.” Magalhães (1997, p. 21).

⁵⁰ É ainda muito curioso verificar que mesmo dentro da narrativa, pelo menos duas vezes se verificam descrições de cidades, ainda que muito estilizadas e efabuladas. A primeira é de Damasco – Vasconcelos (1567, Fól. 176v) –; e a segunda, bem mais alargada, é da cidade de Lisboa – Vasconcelos (1567, Fól. 217r-217v).

⁵¹ Osório (2001, p. 22).

⁵² Varnhagen (1872, p. 29-30).

século XVI⁵³. Com efeito, uma das possíveis explicações para este fenómeno pode passar pela evolução da própria classe aristocrática e da sua relação com a realeza, deixando os soberanos de quinhentos de se identificar com a figura do rei Artur. Aliás, pode mesmo chegar-se a aceitar que o afastamento relativamente a esta matéria possa passar pela má conduta de Artur, permanente ao longo de todo o ciclo⁵⁴.

Verificamos então esta situação nos romances de cavalarias de quinhentos: o ambiente arturiano não era mais o centro da narrativa, mas existem personagens desse mundo que penetram, por vezes largamente, nestas obras. Tendo em conta esta perspetiva, Ferreira de Vasconcelos desenvolve esta apropriação de matéria de forma muito particular em solo português, ao criar toda uma atmosfera pseudo-medieval. Assim, a história desenrola-se depois da morte do rei Artur, com um novo monarca de Inglaterra, Sagramor Constantino, escolhido e jurado pelo próprio Artur antes de batalhar com Morderet. Todos os cavaleiros principais que surgem na trama são, portanto, uma segunda geração de filhos dos pertencentes à Távola Redonda criada por Artur, sendo mesmo mencionado uma figura já da terceira geração – Astordilão de Mares, neto de Hector de Mares – que seria apenas introduzido na segunda parte do romance.

Esta ligação genealógica não é, todavia, o único modo de transmissão da matéria arturiana para o *Memorial*. Ao lermos esta obra facilmente nos apercebemos da permanência de personagens do mundo arturiano que nela se mantêm ativas. Destas, é de salientar Merlim, que surge por vezes como protetor dos cavaleiros da Segunda Távola, ainda que não seja já uma personagem principal e vá legando o seu estatuto a outros sábios que aparecem na obra⁵⁵.

⁵³ É importante aqui referirmo-nos à própria composição da matéria arturiana que circulou na Península Ibérica. Ainda que durante muito tempo tenha sido veiculada a ideia de que na Península circulou um ciclo arturiano reduzido a três partes, resultantes de uma refundição e diminuição da Vulgata e centrando-se na figura de Artur e na procura do Graal – cf. Bogdanow (1966) –, José Carlos Ribeiro Miranda atestou já, ainda em finais do século passado, que a configuração textual dos testemunhos arturianos apontam para outra realidade. Assim, o ciclo que terá circulado na Península Ibérica seria constituído pela *Estoria do Santo Graal*, *Livro de Merlin*, *Livro de Lancelot*, verdadeiro coração do ciclo, *Livro de Galaaz* (que continha a morte de Artur) e ainda pelo *Livro de Tristão* – paralelo ao *Lancelot*. Para uma melhor compreensão destas questões ver, essencialmente: Miranda (1998); Miranda (1999); Laranjinha (2010); Correia (2015), bem como outros estudos que estes autores foram desenvolvendo depois destas datas.

⁵⁴ “Mientras tanto, la nobleza había sellado su alianza con la realeza y se había convertido en cortesana. Renunciaba, así, a su reafirmación simbólica a través de la Historia y se refugiaba en el esteticismo de la Historia fingida, en la que será la nueva protagonista, aunque siempre bajo el amparo de la monarquía todopoderosa. En este contexto, un rey como Arturo, conflictivo por su origen y por su comportamiento cuestionable, marcado por la desdicha y la destrucción y guiado en su acción de gobierno por un consejero sobrenatural, como Merlín, respondería con dificultad al modelo del soberano que propugnaban las ideas sobre la realeza imperantes en el siglo XVI. Y por eso, los viejos relatos que contaban su historia disponían de escasas defensas ante la creciente marea de las novelas de caballerías.” Gutiérrez Garcia (2013).

⁵⁵ Existe já um estudo no qual é analisada a permanência de personagens e enredos arturianos nos livros de cavalaria renascentistas: Vargas Díaz-Toledo (2013).

Não devemos esquecer, contudo, que a narrativa do *Memorial* se inicia com uma “absurda História da Cavalaria”⁵⁶ à qual se segue um resumo de uma parte da matéria arturiana, culminando os primeiros capítulos na batalha final entre Artur e Morderet, de forma a legitimar a sucessão de Sagramor. Estes capítulos levantam algumas questões em relação às fontes utilizadas por Ferreira de Vasconcelos para o seu desenvolvimento, aspecto que desenvolvemos em estudo próprio.

Se, como dissemos, apenas uma obra do ciclo arturiano é explicitamente referida por Ferreira de Vasconcelos, não devemos também esquecer a tácita menção ao *Amadís de Gaula*, primeiro livro de cavalarias verdadeiramente ibérico – apesar de toda a problemática em volta da sua datação e autoria⁵⁷ – inspirado no modelo arturiano.

“E por a fama que delle soou polo mundo acodiam muytos principes e altos homens à sua corte, daqui procedeo ser a de Inglaterra tam nomeada e affirma se florecer nestes tempos a cavalaria que precedeo os del rey Lisuarte, dado que Amadis de Gaula a ninguem soffreo parelha, mas foy por ho autor da sua historia ter mais alta composição della que se pode achar de Homero a esta parte.”⁵⁸

Há ainda que ter em atenção a difusão do ciclo amadisiano em Portugal, quer através da tradução do castelhano do *Florisel de Niquea*, quer pelos vestígios impressos da mesma obra em território português⁵⁹. Neste sentido, é impossível não estabelecermos algumas comparações temáticas entre o *Memorial* e o *Amadís*. Repare-se, por exemplo, na investidura de D. Lucidardos, interrompida pelo aparecimento de uma mulher montada num dragão, Celidónia, que lhe entrega uma espada cristalina, que a partir de então passa a caracterizar esse cavaleiro – tema presente no romance amadisiano, mas também já, de alguma forma, no romance arturiano, através da figura de Lancelot⁶⁰. Um estudo localizado e desenvolvido sobre as fontes do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* não foi ainda realizado, na medida em que implicaria um forte conhecimento tanto do ciclo arturiano, como do ciclo amadisiano, sendo que este último, parece-nos, terá ainda muito que revelar sobre as suas conexões

⁵⁶ Moisés (1957, p. 24). Esta passagem que se inicia com a ligação da instituição da cavalaria a Baco demonstra muito da retórica medieval, tal como, entre tantos outros, Jorge Osório demonstrou: “O problema literário de como iniciar uma obra constituía uma questão importante na tradição literária retórica medieval; no caso das narrativas de ficção cavaleiresca em prosa, a própria natureza pseudo-históricográfica conduzia a seguir a «ordo naturalis» da narrativa cronística e, portanto, a começar pelo princípio.” Osório (2001, p. 23).

⁵⁷ A versão desta obra que chegou aos dias de hoje é uma refundição de Garci Rodríguez de Montalvo, provavelmente datada de finais do século XV, ainda que a versão primitiva desta obra será, pelo menos, de finais do século XIII. Quanto à autoria desta primeira versão, a crítica não é também consensual, cf. Cacho Blecua (ed., 1987, pp. 57-81).

⁵⁸ Vasconcelos (1567, Fól. 10r-10v.)

⁵⁹ Cf. Vargas Díaz-Toledo (2006, pp. 246-247); NERI (2008, p. 583).

⁶⁰ “Tanto Lanzarote como Amadís son acogidos en la corte de un rey poderoso, a quien sirven con lealtad y valentía tras su investidura como caballeros en la que participa decisivamente una mujer, con la que el héroe establecerá unos lazos sentimentales de por vida.” Cacho Blecua (ed., 1987, p. 54).

com o romance de cavalarias do século XVI que aqui analisamos. Assim, pretendemos brevemente desenvolver um estudo sobre estas questões que aqui deixamos sem resposta.

Para melhor entendermos a ligação à tradição medieval não podemos deixar de referir a construção que Ferreira de Vasconcelos faz de um suposto cronista, anterior ao romance, que havia já contado as façanhas de Sagramor. Referimo-nos a Foroneus, ou seja, muito provavelmente Foroneu, personagem da mitologia grega, rei de Argos⁶¹. Esta necessidade de fazer entroncar a sua história numa tradição anterior é um *topos* muito típico da Idade Média⁶², e daí se entende a utilização de técnicas e temas já existentes, como forma de veicular o cunho histórico-verídico do *Memorial*⁶³. Contudo, a matéria arturiana, na sua forma original, não parece enquadrar-se totalmente na sociedade quinhentista de Jorge Ferreira de Vasconcelos. É importante ainda ponderar-se a importância do horizonte de expectativa do autor deste romance. O *Memorial* é uma obra dedicada ao rei de Portugal e apologética da própria monarquia portuguesa⁶⁴, sendo a corte em si o público-alvo da obra, o que pode ser um indício do porquê da base temática medieval do romance. A aristocracia, a corte (ou pelo menos parte dela) e talvez ainda mesmo o próprio monarca se identificassem com os ideais de cavalaria, de

⁶¹ Ferreira (ed., 1998, p. 109).

⁶² Um pouco por toda a Europa Medieval, tanto na escrita historiográfica como na romanesca notou-se uma preocupação relativa à referência a grandes autoridades do passado, fossem elas historicamente comprovadas ou apenas elementos da cultura popular, tendo isso evoluído até ao extremo da criação de autoridades que não existiram, mas que faziam sustentar a ideia de uma pseudo-historicidade que determinadas obras, como o *Memorial*, pretendiam transmitir. cf. Lofmark (1981). Assim, Garci Rodríguez de Montalvo baseia o seu acrescento no *Amadís* depois de ter encontrado um manuscrito antigo em Constantinopla e o ter traduzido para castelhano Cacho Blecua (ed., 1987, pp. 94-96). Esta estratégia de criar uma autoridade que já teria contado parte da narrativa é também recorrente em obras quinhentistas anteriores ao *Memorial*, cf. Mongelli; Fernandes; Maués (ed., 2016, pp. 35-36).

⁶³ Hutchinson (1988, p.281).

⁶⁴ Esta ideia só é clara no Prólogo do livro e nos capítulos finais, nos quais a ação do romance deixa de ser a corte de Sagramor, desviando-se para a corte de D. João III, o torneio de Xabregas e a investidura de seu filho como cavaleiro. A formulação de que o *Memorial* é uma quase epopeia nacional vem já desde Massaud Moisés – “Não fosse a novela, no seu conjunto, uma tentativa frustrada de realizar uma novela épica, ou, melhor, uma novela que seria a exaltação da gente lusa, herdeira direta do sentido heróico que os antigos davam à vida, como o próprio autor confessa no Prólogo.” Moisés (1957, p. 42). Ettore Finazzi-Agrò segue a mesma linha de pensamento ao afirmar que: “A obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos deve, pelo contrário, ser colocada na linha de desenvolvimento que do *Clarimundo*, através da experiência literária do *Palmeirim de Inglaterra*, teria conduzido ao nascimento do *epos* nacional.” Finazzi-Agrò (1978, p. 47). Do mesmo modo, também Aurelio Vargas Díaz-Toledo segue um pouco este pensamento, introduzindo, contudo, novos elementos: “Como já tivemos ocasião de referir, é possível afirmar que os três livros de cavalaria analisados até agora mantêm fortes ligações com a monarquia portuguesa, pelo que se pode entrever neles um fundo ideológico, desde a exaltação do poder régio em Barros até ao manual de educação de príncipes em Ferreira de Vasconcelos.” Vargas Díaz-Toledo (2012b, p. 24).

honra e com as façanhas amorosas que o *Memorial* vai desenvolvendo. Trata-se ainda de uma cultura aristocrata, herdeira do padrão medieval⁶⁵.

Dissemos já que uma das possibilidades apontadas para o afastamento da matéria arturiana dos romances de cavalarias do século XVI passa pelo perfil do monarca principal no ciclo medieval. Todavia, o que acontece no *Memorial* é que a figura do rei Artur é caracterizada como um bom e poderoso soberano⁶⁶, sendo-lhe apenas apontado um grande defeito moral – a avidez de território, que é apresentada por Jorge Ferreira de Vasconcelos como a causa da rebelião de Morderet e, portanto, a batalha final:

“Errado fundamento he ho dos Reys que desamparam ho proprio estado por ir conquistar ho alheyo ocasiam perpetua infamia e muito peor fim. Veese no que socedeo à el rey Artur por pretender senhorearse de Italia, onde sabendo logo deste levantamento de seu estado tam injusto e desleal, culpado nos vassalos, e condenado no filho, foy lhe forçado leixar sua empresa.”⁶⁷

Assim, o autor rapidamente substitui Artur por Sagramor, o qual, em menos de um ano “...se fez total senhor dos reynos de Inglaterra e França com algumas ilhas do mar Oceano, com tal nome de suas grandezas que escureciam já as del rey Artur...”⁶⁸. Ou seja, o que o autor parece querer transmitir aqui é uma ideia de mudança, de superação, mas também de um “novo tempo”. Todos os elementos de cariz medieval que Ferreira de Vasconcelos deixa transparecer na sua obra não querem necessariamente dizer um arcaísmo, como muitos críticos fizeram crer⁶⁹, mas precisamente uma noção de um passado que não deve ser esquecido nem deixado de lado. Assim, se enquanto através daqueles elementos medievais, o autor demonstra um conhecimento de temas romanescos dos séculos que o precederam, deixando-os verter na sua obra; através da figura de Sagramor, da nova Távola Redonda e de tantos outros elementos que já fomos listando, Ferreira de Vasconcelos pretende colocar o seu romance em pleno século XVI, demonstrando a atualidade ainda existente, para a aristocracia e para o monarca, das matérias medievais de cavalaria, fazendo para isso uma mistura com os elementos típicos do seu século.

⁶⁵ “...no âmbito das elites aristocráticas, continuava a «respirar-se» uma cega obediência canónica ao mais fantástico dos cavalheirismos, totalmente oposto ao racionalismo prático das elites cultas e ávidas de conhecimentos novos.” FERREIRA, ed. (1998, p. XV).

⁶⁶ Vasconcelos (1567, Fól. 3v).

⁶⁷ Vasconcelos (1567, Fól. 4v).

⁶⁸ Vasconcelos (1567, Fól. 10r).

⁶⁹ Repare-se, por exemplo, que até mesmo o último editor do texto de Jorge Ferreira de Vasconcelos, no pequeno prefácio em que traça algumas considerações sobre a obra, escreveu o seguinte: “Em 1567, Jorge Ferreira de Vasconcelos parece crer ainda numa nação barbária, pós-medieval, amante de proezas descabeladas e lendárias, de mitos obscuros e irracionais, de aventuras gratuitas e inconsequentes em que intervêm as mais variadas estirpes de cavaleiros...” Ferreira (ed., 1998, p. VIII).

Propósitos políticos do *Memorial*

Romance de cavalaria, o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, deve ser também entendido como uma obra escrita à sombra do *Clarimundo* de João de Barros, e, portanto, dentro de uma tradição de obras que se encontram na esteira dos Espelhos de Príncipes⁷⁰. A própria dedicatória, a apologética nacional e o público-alvo desta obra deixam igualmente essa faceta bem clara. Desta forma, vemos a crítica dividir-se no que diz respeito ao verdadeiro sentido da obra – se há quem defina o *Memorial* como uma obra amadora na sua essência, ao mesmo tempo que apresenta um carácter ético-moral de educação principesca – o que, por sua vez, funcionaria como uma forma de exacerbar o conteúdo amoroso da obra⁷¹ –, existe também a ideia de que a feição moralizante deste romance se sobrepõe a todos os restantes temas nele desenvolvidos⁷². Apesar de ser difícil avaliar o verdadeiro peso que o carácter moralizante deste romance parece ter para a construção de um manual para o Príncipe, uma coisa parece certa: ao longo de toda a obra, Jorge Ferreira de Vasconcelos vai fazendo reflexões sobre a melhor maneira de um Príncipe governar, da mesma forma que todo o aparato em torno dos cavaleiros da Segunda Távola Redonda parece revelar linhas de comportamento a seguir pela aristocracia cortesã. Por tudo isto, cremos que o *Memorial* tem uma face claramente instrumentalizada e com objetivos de instrução definidos. A crítica preocupou-se muito com a moralização amorosa, como já referimos, e isso levamos, em contraposição, a tentar desenvolver aqui um breve olhar sobre a imagem que o *Memorial* pretende transmitir de um bom governante.

As várias achegas feitas pelo narrador ao devido comportamento de um Príncipe fazem-se por toda a obra e não apenas nas introduções ético-morais de cada capítulo, como parece defendido na bibliografia⁷³ – de facto, os contornos de algumas aventuras

⁷⁰ Género bastante cultivado até ao século XIV, perdendo terreno a partir de então para outras formas de teorizar a monarquia. Ainda que não tivesse o propósito de se aproximar deste tipo de literatura, o *Memorial* apresenta bastantes semelhanças na forma como apresenta as virtudes que um bom governante deve ter, alargando-as também aos bons vassallos. Trata-se assim de um outro tipo de doutrina política, integrada num romance de cavalaria. Sobre os Espelhos de Príncipes ver Lachaud; Scordia (2007), Lambertini (2011), Menegaldo; Ribémont (2012).

⁷¹ Sobre isto diz-nos Massaud Moisés: “O doutrinal expresso no Memorial gira especialmente em redor do Amor, fundamento do conteúdo sentimental da novela, e decorrente, por outro lado, do «frémiteo universal de libido».” – e “O doutrinal amoroso, ao final de contas, serve também indiretamente para a educação moral e sentimental do Príncipe.” Moisés (1957, p. 45-46).

⁷² Por outro lado, Finazzi-Agrò (1978, p. 50-51), partindo exatamente do que Massaud Moisés havia dito, defende que: “Através desta tendenciosa confusão entre realidade e literatura passa também a paradoxal tentativa de Jorge Ferreira de Vasconcelos de utilizar o aparato cavaleiresco com fins didáticos. (...) É assim individualizada a tarefa primária que o autor atribui à sua obra, e que acaba por sobrepor-se e confundir-se com o objetivo puramente apologético: fazer *um bom* Príncipe, ou seja, elaborar um manual de ciência política munido duma exemplificação histórica”.

⁷³ Moisés (1957, p. 44). Também Osório (2001, p. 29) chama a atenção para estas sentenças que o narrador vai fazendo nos livros de cavalaria e que têm como objetivo último esse didatismo moralizante: “É frequente o recurso do autor-narrador a um procedimento de argumentação ética de natureza moralizante, mediante comentários e intrusões sentenciosas que se podem tornar sistemáticas e, desse

cavaleirescas podem também ser interpretados como momentos de educação principesca. Assim, o bom Príncipe deve ser uma figura ambiciosa, mas não de uma forma desmedida, não se concentrando no assédio de espaços alheios e deixando os seus territórios desprotegidos – fizemos já referência ao episódio inicial em que Artur parte para a conquista de Itália, o que deixa espaço para o projeto ambicioso de Morderet. Aliás, a própria forma como é apresentado o rei Artur deve também servir como modelo a seguir, tendo em conta a advertência anterior. Deste modo, completando esta maneira de atuar, torna-se importante que o monarca deambule pelos seus territórios de forma a que a justiça seja mantida, tal como faz Sagramor depois de apaziguados os seus domínios após a rebelião de Morderet⁷⁴, sendo que essa justiça deveria refletir o zelo, a piedade e a clemência, típicas de um bom monarca, como era Sagramor⁷⁵.

Outro aspeto interessante relativamente à figura do Rei na obra de Ferreira de Vasconcelos é a sua necessidade de conselho. Vemos isso em vários momentos na obra, sendo de salientar, em primeiro lugar, o momento em que Sagramor convoca cortes para a cidade de Bolonha⁷⁶; e, em segundo lugar, a ocasião em que o pai de Florisbel, depois de lembrado por D. Lucidardos que havia de cumprir a sua palavra (isto é, permitir que seu filho se casasse com Belfloris), recorre também aos maiores do reino, de modo a obter uma opinião consensual, numa passagem deveras esclarecedora:

“Brandambur inda que pagão era muy inteYRO, de grande saber e virtude e dobrava a vontade a toda rezão por mais caro que lhe fosse assi que em parte se incrinou ao que lhe elle pedia. Porem não ousou determinarse só em tal caso e respondeolhe que ho negocio era importante a todo reyno e parecia forte condecender nelle e sem os votos dos principais, porque os reys nam podiam ter gosto proprio no proveyto da Republica nem vontade absoluta sem comum consentimento”⁷⁷

Além destas características, detetam-se ainda outras, como a prática da fé cristã como valor importante:

modo, contribuir para a marcação de um ritmo narrativo que corre em paralelo e em reforço da divisão formal em capítulos”.

⁷⁴ No capítulo XLI é dito que Sagramor, de modo a evitar a profecia que Merlúndia havia feito, viajou por todos os seus domínios Vasconcelos (1567, Fól. 182v) e nesta passagem parece ser introduzida também uma crítica à figura real, com a qual se deve depreender a mensagem instrutiva da obra – os reis poderosos não se devem tornar demasiado ociosos e deixar de lado a segurança do seu povo bem como o próprio controlo do reino. Intimamente relacionado com este pensamento está o discurso que Leonces de Renel faz no capítulo XXVIII, em que realça as obrigações do rei como capitão do seu povo, defendendo-o da guerra – “...sem perder ponto no cuydado e vigilança que ho bom capitao e rey deve à seu povo...” Vasconcelos (1567, Fól. 117r).

⁷⁵ Vasconcelos (1567, Fól. 13r).

⁷⁶ Vasconcelos (1567, Fól. 13v-14r).

⁷⁷ Vasconcelos (1567, Fól. 127r).

“Cavalgando pois assi foramse ao mosteyro donde se começou ho officio divino assaz cerimoniaado. Ca como Sagramor era muy catholico Principe, trazia grande pono no culto divino, o que todos os Principes devem ter muy acargo.”⁷⁸

O auxílio do monarca a quem foi afrontado por alguma espécie de tirano:

“El rey monido de piedade pera tamanha crueza recolheose logo com ella e a raynha Seleucia pera ter conselho sobre ho socorro, pera ho qual se lhe logo offereceram seus vassalos nobres e cavaleyros da Tavola...”⁷⁹

E ainda a forma como o Príncipe deve atuar depois da tomada de uma praça aos infiéis:

“Assi tambem el rey Sagramor vendo à que avia de mandar logo tomar posse do castelo da estranha torre (...) os que quisessem irse fazelo livremente ca não queria vontades forçadas e aos que ficassem faria muyta merce e daria soldo e mantimento e cevaria à criação dos moços com outros que mandaria...”⁸⁰

Ora, perante este conjunto de dados, há que fazer uma reflexão sobre as caractererísticas-tipo apontadas por Ferreira de Vasconcelos à figura régia. Assim, vemos que lhe aparecem ligados, na sua grande maioria, traços ou valores de índole militar, ao mesmo tempo que é bem realçada a necessidade de conselho por parte do monarca. Isto é uma temática recorrente na literatura medieval – a figura do rei é constantemente auxiliada pelos conselhos dos seus principais vassalos⁸¹.

No século XVI em Portugal caminhava-se para o Estado Moderno, em que o rei era a figura máxima da centralização e do processo de decisão. Podia pensar-se que a introdução do conselho e das cortes na obra de Ferreira de Vasconcelos fosse mais um “arcaísmo medieval” meramente passivo. Porém não é isso que a leitura da obra nos

⁷⁸ Vasconcelos (1567, Fól. 15v).

⁷⁹ Vasconcelos (1567, Fól. 101v). Esta passagem é muito interessante, na medida em que demonstra uma outra situação em que Sagramor recorre aos conselhos dos vassalos, mas também porque, se pensarmos no ciclo arturiano, conseguimos perceber que esta situação se assemelha, por oposição, ao episódio em que o rei Artur nega auxílio ao seu vassalo, o rei Ban de Benoit – ver Kennedy (1957); Laranjinha (2009) e Laranjinha (2010, pp. 240-304). Não cremos que o objetivo de Ferreira de Vasconcelos fosse apresentar uma correção ao ato de Artur, ainda que, no início da obra, Sagramor seja apresentado como uma figura superadora do próprio rei Artur. Ainda assim não deixa de ser interessante que o ideal de bom Príncipe que o autor apresenta neste romance de cavalaria seja oposto às ações associadas à figura do monarca de Logres.

⁸⁰ Vasconcelos (1567, fól. 41v-42r).

⁸¹ A ideologia feudo-vassálica dissemina-se por toda a literatura do século XII, tendo como referência máxima a constituição da Távola Redonda, tal como, cerca de 1155, é narrada no *Roman de Brut*: «Pour les nobles barons qu’il ot/ Don chascuns miaudre estre cuidoit (...) Fist Artus la Reonde Table/ Dont Breton dient mainte fable./ Ileuc seoient li vassal/Tuit chevelment et tuit igal/ Nus d’aus ne se pooit vanter/Q’il seist plus haut de son pair». Sobre este tema, ver Flori (1986); Boutet/Strubel (1979).

sugere, mas sim que se verifica uma apropriação do seu conteúdo e objetivos por parte de uma mundivisão aristocrática, que pretende continuar a demonstrar o peso da cavalaria, enquanto força de poder, ligada à figura régia⁸². Aliás, a própria Távola Redonda invocada por Ferreira de Vasconcelos pode muito bem ser um primeiro indício do que acabamos de afirmar, na medida em que, ainda que seja uma temática claramente medieval, a Távola Redonda que Ferreira de Vasconcelos recria propõe-se agora transmitir os ideais políticos da aristocracia do século XVI.

Mas vejamos, além disto, o reverso da moeda – isto é, a forma como no *Memorial* é apresentada a figura do nobre, do vassalo e cavaleiro, perante o seu máximo senhor. Além de toda a ética amorosa que envolve a obra e que pretende servir de modelo para a instrução nobre, assunto que já foi bastante tratado pela bibliografia⁸³, no *Memorial* são feitas algumas considerações interessantes sobre o papel da aristocracia. Vimos já a prontidão com que os cavaleiros do romance acatam as ordens de Sagamor e os seus próprios princípios de cavalaria (ainda que com um objetivo amoroso por trás desta motivação), bem como a forma como o conselho dos nobres do reino se torna também num ponto constante.

Ora, além destes dois motivos, detetamos ainda um terceiro: o louvor à lealdade dos cavaleiros perante o seu rei, transversal a toda a obra. Assim, quando Sagamor louva a cavalaria, em conversa com Epirantes, este diz-lhe mesmo que: “Per hi se vee claro quanto os Reys devem estimar a lealdade dos vassalos ca lhes segura ho estado”⁸⁴. É certo que aqui se subentende a ideia de que os vassalos têm poder para reverter um estado, mas por isso mesmo é também possível perceber-se a mensagem de que os reis devem amor aos seus vassalos, isto é, à aristocracia, que não é mais do que a primeira almofada protetora da própria monarquia, ainda que totalmente por ela dominada. A dependência é, portanto, recíproca. O mesmo modelo denota-se ainda antes deste episódio, quando no capítulo IV Sagamor fala ao seu exército, referindo várias vezes os vassalos que morreram ao lado de Artur, não só pela sua honra, mas em primeiro lugar pela sua lealdade. Ainda assim, mais à frente o narrador não deixa de fazer um

⁸² Atentemos, a propósito desta questão, no que significava a ideologia feudo-vassálica e na sua mutação sobretudo a partir do século XV. Assim, ainda que não de forma tão pronunciada como aconteceu noutras regiões da Europa, também a sociedade política do Portugal medievo se pautou pela difusão do feudalismo, com aspetos naturalmente específicos deste território. A ligação entre homens fazia-se assim a partir de um contrato estabelecido entre o senhor mais poderoso, que concedia *benefícios* aos seus vassalos. Em contrapartida, estes últimos deviam *auxilium* e *consilium* para com o seu senhor. Mattoso (2001, p. 94). Todavia, a aceleração do processo de centralização régia em Portugal levou a que, já no século XV, a figura do rei se assumisse como o único senhor, controlador de toda a aristocracia e simultaneamente cabeça de toda a burocracia, tendência que se acentuou com os monarcas do século XVI. Buescu (2005, p. 185). Perante esta mutação, a aristocracia portuguesa nunca se conseguiu tornar tão poderosa, como por exemplo a vizinha castelhana, submetendo-se desde muito cedo à vontade do rei. Sobre a evolução das relações entre a aristocracia e a monarquia no reino de Portugal durante a Idade Média ver Sottomaioir-Pizarro (2016).

⁸³ Jesus (1998).

⁸⁴ Vasconcelos (1567, Fól. 20r).

apontamento sobre o poderio dos reis, ao dizer: “...notavel balisa pera atinarem os princepes que pretendem sello de grandes senhorios, os quaes se ganharam sempre per meyo de bons vassalos...”⁸⁵.

Relembremos um último aspeto: Sagramor não é a personagem principal da obra, mas antes o ponto de partida e de chegada da mesma, a sua importância manifesta-se essencialmente a nível simbólico, visto que se por um lado o objetivo das aventuras é a busca do amor, por outro lado é também o serviço ao rei⁸⁶. Assim, são os cavaleiros que aparecem sempre em primeiro plano e toda a obra se desenrola através das figuras da Távola, que em nome da honra e através da busca do amor, acabam por fazer chegar a justiça de Sagramor a vários pontos da Europa e mesmo do Levante. Deste modo, cremos que, se por um lado é certo que o *Memorial* tem como objetivo funcionar como um manual de ciência política⁸⁷, por outro lado foi uma obra claramente pensada pela aristocracia, de onde terá saído muito possivelmente o mecenas deste romance. Jean Subitrats propõe mesmo que esta obra tenha surgido na corte da casa de Aveiro, ligada à figura de D. João de Lencastre⁸⁸.

Para melhor entendermos esta ideia que aqui levantamos, atentemos no ambiente cultural e sócio-político que envolve o século XVI português. Marcado pela centralização geral do poder régio, como já dissemos, foi igualmente neste século que começaram a penetrar em Portugal as ideias humanistas, baseadas na repulsa pelo sistema de valores feudais e alicerçado sobre uma nova casta dirigente que, aproximando-se do centro de poder, tendia a ser cada vez mais culta e instruída, rivalizando inevitavelmente com a classe aristocrática⁸⁹. A tudo isto devemos ainda juntar as reformas na universidade portuguesa, incutidas no reinado de D. João III e a entrada da Companhia de Jesus no reino e o seu progressivo domínio no campo da educação⁹⁰. Ameaçada pelos novos funcionários letrados, as classes aristocráticas vão

⁸⁵ Vasconcelos (1567, Fól. 10r).

⁸⁶ Vê-se isso por exemplo no caso de Fidonflor dos Mares, que quando pede a Sagramor para partir em aventura para ajudar Guirménides, o narrador dá a entender que através dessa vontade é também uma forma de desenvolver serviço ao monarca. Cf. VASCONCELOS (1567, Fól. 19r).

⁸⁷ Jesus (1998, p. 76).

⁸⁸ “Il nous semble percevoir des affinités entre le deux personages. Tout deux sont des fervents de l’amour courtois. Tout deux se révèlent sensibles à la pensée religieuse du nord de l’Europe et D. João se procure même, en 1545, par l’entremise du Doyen de Guarda, des livres de Luther et d’Oecolampade. Tout deux aiment les romans de chevalerie. Vasconcelos, au point d’en écrire un, copieux comme il convient au genre, le *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*. Au quatrième chapitre, un des principaux personnages entre en scène. Ce chevalier aux qualités idéales est duque de Lencastro”, Subitrats (1982, p. 12-13).

⁸⁹ Saraiva (1955, pp. 508-510 e 634).

⁹⁰ Para um maior esclarecimento sobre a importância destes fatores para a cultura portuguesa do século XVI ver Dias (1969).

também tornar-se progressivamente mais cultas⁹¹. Afinal, a ascensão da classe burguesa ao funcionalismo estatal começava a por em causa também os próprios ideais cavaleirescos, veemente criticados pelos humanistas de então – para estes, a cavalaria era uma faceta viva da escuridão medieval, que era preciso aniquilar. Por tudo isto se torna especialmente interessante perceber que é nesta altura que os romances de cavalarias se expandem grandemente, com uma intencionalidade política muito forte, concedendo uma identidade unitária ao grupo aristocrático, por um lado, e afirmando-se contra a nova classe de funcionários humanistas que se aproximavam da cúpula do poder, por outro⁹².

Há que reforçar uma ideia. O *Memorial* deve ser interpretado como uma obra desenvolvida num contexto aristocrático⁹³, de modo a responder aos anseios desta classe, ao mesmo tempo que se encontrava codificada com uma série de elementos que estavam no horizonte de expectativas desse mesmo grupo – e é também esta faceta que torna o *Memorial* uma obra tão presente para os seus leitores do século XVI⁹⁴. O grupo nobiliárquico procurava assim, através de obras como o *Memorial*, defender um conjunto de valores utópicos com os quais ainda no século XVI se identificava, completamente herdados do mundo medieval. Só a partir do momento em que entendemos esta construção conseguimos olhar para a obra de Ferreira de Vasconcelos como um romance de cavalarias perfeitamente do seu tempo, uma obra compósita que pretende dar resposta aos códigos aristocráticos presentes na sociedade de quinhentos⁹⁵.

⁹¹ “Uma linha de ação inteligente, na encruzilhada espiritual e mental do século XVI, impelia, portanto, àquilo que entre nós se fez e que igualmente um pouco por toda a parte se fez: a fusão social da cultura e da nobreza no quadro único de um Estado forte e de uma sociedade hierárquica” Dias (1969, p. 738).

⁹² “Ahora bien, ese movimiento creativo de fabulosas dimensiones se ve contrapensado por un movimiento de desfuncionalización de la caballería. De desaparición, si se quiere, de la misma, tanto en el orden militar como en el universo político. La otra caballería, la ciudadana, que ha recibido por parte de la monarquía un número creciente de privilegios (...) lleva ahora un estigma imborrable: patricios urbanos, miembros de los grupos caballerescos burgueses, se han levantado contra el monarca, fracturando, de este modo, la unión inconsútil que caballería y monarquía han fraguado, sobre todo, durante los siglos XIII y XIV...” Rodríguez-Velasco (2008, p. 685).

⁹³ O mesmo se pode dizer relativamente ao *Palmeirim de Inglaterra*, cf. Mongelli; Fernandes; Maués, ed. (2016, p. 33).

⁹⁴ Osório (2001, p. 29 e 32).

⁹⁵ “La ya decadente nobleza no se resignará a aceptar la devaluación de sus ideales y utilizará la literatura como medio de oponer a la realidad su propio sistema de valores. (...) Éstos mirarán ahora hacia atrás y hacia dentro de sí mismos con el designio de resucitar arcaicos modos de vida y viejas aspiraciones.” Blay Manzanera (1998, p. 267).

Conclusões

Chegados a este ponto, é tempo de fechar o círculo, ligando as várias ideias que fomos demonstrando e defendendo ao longo do presente ensaio, bem como apresentar as principais linhas a reter. Depois de tentarmos abordar temas que a escassa bibliografia sobre o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* não havia desenvolvido, cremos ter chegado a algumas conclusões importantes acerca dos objetivos por detrás da escrita desta obra, bem como da personagem de Sagramor, e ainda do próprio enquadramento da obra no seu contexto histórico e cultural.

Apesar do romance ser dedicado ao rei D. Sebastião, o monarca mais importante do livro, Sagramor, nunca se assume como personagem principal da narrativa. Na verdade, são os seus cavaleiros da Távola Redonda que vão desenvolver todas as façanhas e é através deles que é conseguido grande parte do objetivo ético-político da obra. Ainda assim, a figura régia está constantemente presente ao longo do romance a um nível simbólico e referencial, o que só por si demonstra a influência da mentalidade quinhentista na obra de Ferreira de Vasconcelos. A figura do rei torna-se então muito interessante e curiosa, por estar sempre presente na consciência geral das personagens – isto é, ainda que a obra tenha sido utilizada pela aristocracia de então, havia já uma consciência do poder centralizador que a figura régia tinha no século XVI.

Do mesmo modo, também a mistura de cronologias e geografias distintas demonstram bem os traços classicistas e proto-humanistas de Jorge Ferreira de Vasconcelos, ao mesmo tempo que alguns laivos de genialidade ao unir todas essas atmosferas distintas com um plano medieval. A temática arturiana que o autor introduz na sua obra parece ter uma função unicamente didática. Apesar do que se verifica em relação à figura régia, ou seja, uma consciência de “domesticação” da nobreza, há, no entanto, no *Memorial*, uma ideia transversal de que a aristocracia tem ainda (ou deveria ter visto que, o que se pretende é a educação do Príncipe) um papel determinante, através, por exemplo, do conselho. Ora, esta ideologia constrói-se com recurso ao mito arturiano da Távola Redonda, tendo Ferreira de Vasconcelos adaptado uma continuação do tempo do rei Artur para o seu próprio tempo, camuflando-o com falsos elementos “medievalizantes”. Deste modo, o facto de Ferreira de Vasconcelos ter recorrido a uma temática medieval parece representar uma ideia de superação de Artur por Sagramor, tal como deveria acontecer com o Príncipe a quem a obra pretendia servir de modelo educativo. Por outro lado, a mentalidade medieval denota-se no seu mecenas, a aristocracia portuguesa, que ainda se identificava com vínculos de comportamento e mentalidade medievais e consegue utilizar o *Memorial* neste binómio: por um lado glorifica e demonstra como deve ser um bom Príncipe, por outro põe em relevo as características dos bons vassallos, leais e respeitosos, que não devem ser passivos, mas antes auxiliar o monarca nas suas decisões.

Por todas estas singularidades e complexidade que demonstra, cremos que a obra de Ferreira de Vasconcelos revela bem a duplicidade de poderes que o século XVI vivenciou, sendo claramente afeto à corrente aristocrática, a qual, através de um conjunto de códigos que vinham já desde o período medieval, concedia coesão a este grupo e permitia com isso a elaboração de uma doutrina política baseada na interligação do poder aristocrático com a governação do reino. Se, por um lado, se procurava a difusão destes ideais com os romances de cavalaria, também se pretendia, por outro, uma oposição a um sistema que estava já de alguma forma cristalizado e que ameaçava o próprio grupo aristocrático – e daqui se entende a necessidade de Ferreira de Vasconcelos recorrer a uma temática tão tipicamente medieval, mas que demonstrava bem o poder e a importância da cavalaria para a manutenção de um determinado modelo de sociedade.

Bibliografia:

- Alvar, Carlos (1991), *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 84-206-3258-9.
- Blay Manzanera, Vicenta (1998), «La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI», in Beltrán, Rafael (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia: Universitat de València, ISBN 84-370-3481-7. p. 259-287.
- Bogdanow, Fanni (1966), *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*. Manchester: Manchester University Press.
- Boutet, Dominique/Sttrubel, Armand (1979), *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, PUF.
- Buescu, Ana Isabel (2005), *D. João III*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-3536-X.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, ed. (1987), *García Rodríguez de Montalvo, Amadís de Gaula*. Madrid, Ediciones Cátedra. ISBN 84-376-0693-4.
- Correia, Isabel (2015), *Do Lancelot ao Lançarote de Lago. Tradição textual e difusão ibérica do Romance Arturiano contido no ms. 9611 da Biblioteca Nacional de Madrid*. Porto: Estratégias Criativas. ISBN 972-8257-58-3.
- Dias, José Sebastião da Silva (1969), *A política cultural da época de D. João III*. Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos.
- Ferreira, João Palma, ed. (1998), *Vasconcelos, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*. Porto: Lello Editores. ISBN 972-48-1736-9.
- Finazzi-Agrò, Ettore (1978), *A Novelística Portuguesa do século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Flori, Jean (1986), *L'essor de la chevalerie XIe - XIIIe siècles*, Genève, Droz.

- Grimal, Pierre (1976), *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. 5ª ed. Paris: Press Universitaires de France.
- Gutiérrez García, Santiago (2013), «Caballería y poder en la literatura artúrica hispánica de finales del siglo XV y principios del XVI», *e-Spania* [Online], nº 16. URL: <http://e-spania.revues.org/22738>; DOI: 10.4000/e-spania.22738.
- Hutchinson, Amélia P. (1988), «Anglo-Portuguese Relations and Arthurian revival in Portugal», *Atas do Colóquio Comemorativo do VI Centenário do Tratado de Windsor*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 275-289.
- Jesus, Maria Saraiva de (1998), «O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda: um doutrinal do amor», *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Nº15. p.73-109.
- Kenedy, Elspeth (1957), «Social and political ideas in the french prose *Lancelot*», in *Medium Aevum*, 26. pp.90-106.
- Lachaud, Frédérique ; Scordia, Lydwine (2007), *Le Prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières*. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Lambertini, Roberto (2011), «Mirrors for Princes», in Lagerlund, Henrik (ed.) *Encyclopedia of Medieval Philosophy: Philosophy between 500 and 1500*. London [etc.]: Springer. ISBN 978-1-4020-9729-4. Vol. I. pp. 791-797.
- Laranjinha, Ana Sofia (2009), «A fonte e os pecados de Artur: da *Suite du Merlin à Demanda do Santo Graal*», in Ferreira, Maria do Rosário; Laranjinha, Ana Sofia; Miranda, José Carlos (org.), *Seminário Medieval, 2007-2008*. Porto: Estratégias Criativas. pp.187-202.
- Laranjinha, Ana Sofia (2010), *Artur, Tristão e o Graal. A escrita Romanesca no Ciclo do Pseudo-Boron*. Porto: Estratégias Criativas. ISBN 9789898459015.
- Lofmark, Carl (1981), *The authority of the source in the Middle High German Narrative Poetry*. Londres: Institute of Germanic Studies University of London. pp. 35-47.
- Magalhães, Joaquim Romero (1997), «No Alvorecer da Modernidade», in Mattoso, José (dir.) *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN 972-33-1334-0. Vol. 3.
- Marques, A. H. de Oliveira (1998), «As grandes tendências da cultura», in Marques, A. H. de Oliveira; Serrão, Joel (dir.) – *Nova História de Portugal*. Vol V. Coord. por João José Alves Dias. Lisboa: Editorial Presença. p.483-489.
- Mattoso, José (2001), «O feudalismo português», in *Fragmentos de uma composição medieval e outros textos*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-2583-6. pp. 93-100.
- Menegaldo, Silvère; Ribémont, Bernard (2012), *Le roi fontaine de justice – Pouvoir justicier et pouvoir royal au Moyen Âge et à la Renaissance*. Orleans: Klincksieck. ISBN 978-2-252-03826-0.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (1998), *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata*. Porto: Granito, Editores e Livreiros Lda. ISBN 972-97530-6-7.
- (1999), *Galaaz e a Ideologia da Linhagem*. Porto: Granito, Editores e Livreiros Lda. ISBN 972-97530-7-5.

- Moisés, Massaud (1957), *A Novela de Cavalaria no Quinhentismo Português – O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda de Jorge Ferreira de Vasconcelos*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Boletim nº218.
- Mongelli, Lênia Márcia; Fernandes, Raúl César Gouveia, Maués, Fernando, ed. (2016), Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*. Campinas: Ateliê Editorial. ISBN 978-85-7580-735-5.
- Neri, Stefano (2008), «Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)», in Lucía Megías, José Manuel; Marín Pina, M^a Carmen (ed.) *Amadís de Gaula: Quinientos Años Después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos. ISBN 978-84-96408-57-9. pp. 565-591.
- Osório, Jorge (2010), «Um género menosprezado: a narrativa de cavalaria do séc. XVI», *Máthesis*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa. Nº10. p. 9-34.
- Pereira, Silvina (2015), *Jorge Ferreira de Vasconcelos: Um Homem do Renascimento*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. ISBN 978-972-565-559-7.
- Rebello, Luís de Sousa (1973), «Jorge Ferreira de Vasconcelos», in Coelho, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*. 3^a ed. Porto: Livraria Figueirinhas.
- Ribeiro, Luís Filipe (2007), «Renascimento Europeu e Renascimento Português Breves Reflexões», in Amado, Teresa; Almeida, Isabel; Rocheta, Maria Isabel – *Estudos para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. ISBN 978-989-95609-0-1. p. 601-607.
- Rodríguez-Velasco, Jesús (2008), «Esfuerzo. La caballería, de estado a oficio (1524-1515)», in Lucía Megías, José Manuel; Marín Pina, M^a Carmen (ed.) *Amadís de Gaula: Quinientos Años Después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos. ISBN 978-84-96408-57-9. pp. 661-689.
- Santos, Zulmira (2012), «Sobre livros de cavalarias, leituras e leitores nos séculos XVI e XVII», in Mongelli, Leônia Márcia (org.) – *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Humanitas. ISBN 978-85-7732-186-5. p.669-677.
- Saraiva, António José (1955), *História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Fôro. Vol II. p.508-687.
- Saraiva, António José; Lopes, Óscar (2001), *História da Literatura Portuguesa*. 17^a ed. Porto: Porto Editora.
- Sottomaior-Pizarro, José Augusto (2016), «A Coroa e a Aristocracia em Portugal (sécs. XII-XV) Uma relação de serviço?», in *Discurso, memoria y representación. La nobleza Peninsular en la Baja Edad Media. XLII Semana de Estudios Medievales de Estella*. Pamplona, Gobierno de Navarra.
- Subirats, Jean (1982), *Jorge Ferreira de Vasconcelos Visages de son Oeuvre et de son temps*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Vargas Díaz-Toledo, Aurelio (2006), «Os livros de cavalarias renascentistas nas histórias da literatura portuguesa», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. ISSN 1645-6971. Nº 3.

————— (2012a), «A literatura cavaleiresa portuguesa: estado da questão», in Mongelli, Lênia Márcia (org.) – *E fizeram taes maravilhas...Histórias de Cavaleiros e Cavalarias*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN 978-85-7480-629-7.

————— (2012b), *Os livros de cavalaria portugueses dos séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Pearlbooks. ISBN: 978-989-97328-4-1.

————— (2013), «A Matéria Arturiana na literatura cavaleiresca portuguesa dos séculos XVI-XVII», *e-Spania* [Online], nº16, consultado o 18 Janeiro 2016. URL: <http://e-spania.revues.org/22796>; DOI: 10.4000/e-spania.22796.

Varnhagen, Francisco Adolfo de (1872), *Da litteratura dos Livros de Cavallarias – Estudo breve e consciencioso*. Viena: Imprensa do filho de Carlos Gerold.

Vasconcelos, Jorge Ferreira de (1567), *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*. Coimbra.

————— (1867), *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*. Lisboa.

Autor(a):

Eduarda Rabaçal

edu8mar@gmail.com

Título:

A rainha Genevra no Pentecostes do Graal do ms. 2594 da Oesterreichische Nationalbibliothek (Demanda do Santo Graal)

Resumo:

A figura da rainha Genevra, quer seja pela sua presença ou pela sua ausência, ilustra não poucas vezes o rumo ideológico de um determinado momento da trama narrativa do romance arturiano. É nesse sentido que nos propomos analisar aqui o papel da rainha na parte inicial do romance contido no ms. 2594 da Biblioteca Nacional de Viena, conhecido como A Demanda do Santo Graal e que corresponde ao episódio do Pentecostes do Graal. Será neste episódio que, estando todos reunidos, se dará a aparição do Graal e se dará início à aventura da demanda deste. Centraremos, portanto, a nossa atenção nas ações da rainha, na sua presença ou ausência nos momentos mais determinantes da narrativa, procurando retirar desta análise as possíveis ilações quanto à compatibilidade/incompatibilidade rainha-Graal, que nos parecem determinar o curso da narrativa até à queda do mundo arturiano.

Palavras-chave:

Romance Arturiano, Rainha Genevra, Demanda do Santo Graal, Pentecostes do Graal, ms. 2594 da Biblioteca Nacional de Viena

Abstract:

Whether it is by her presence or by her absence, Queen Guinevere often represents the ideology of a certain part of the narrative in the medieval Arthurian Romance. Thus, we will analyse the role played by Guinevere in the beginning of the romance that can be found in manuscript 2594 of the Oesterreichische Nationalbibliothek, known as A Demanda do Santo Graal, and in which we find the Pentecost of the Holy Grail. It is in this episode that, since the Round Table is complete, the Holy Grail will appear to them and they will decide to go on the quest of the Grail. Therefore, we will centre our attention on the queen's actions, on her presence or absence in the most important moments of the episode, in order to better understand her (in)compability with the Holy Grail, which seems to determine the narrative path till the end of the Arthurian world.

Keywords:

Arthurian Romance, Queen Guinevere, Demanda do Santo Graal, Pentecost, ms. 2594 of the Oesterreichische Nationalbibliothek

Eduarda Rabaçal, “A rainha Genevra no Pentecostes do Graal do ms. 2594 da Oesterreichische Nationalbibliothek (Demanda do Santo Graal)” in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 93-140. DOI: 10.21747/21839301/gua1a6

**A RAINHA GENEVRA NO PENTECOSTES DO GRAAL
DO MS. 2594 DA OESTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK
[DEMANDA DO SANTO GRAAL]**

Euarda Rabaçal
Universidade do Porto
SMELPS/IF (FCT)

O manuscrito 2594 da Oesterreichische Nationalbibliothek oferece-nos o único testemunho português conhecido da narrativa destinada a contar a busca pelo Graal e o fim do mundo arturiano, pelo menos daquele que conhecemos até então, e integra um conjunto de textos, amplamente divulgados e traduzidos na Península Ibérica, que narram as aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda e do reino de Artur. Esta narrativa surge pela primeira vez em França, com o título *Queste del Saint Graal/Mort Artu*, cerca de 1215-1225, num ciclo constituído pela *Estoire del Saint Graal, Merlin, Lancelot* e a *Queste del Saint Graal/Mort Artu*. Mais tarde, cerca de 1230, este conjunto de romances será expandido e modificado, dando origem ao ciclo do Pseudo-Boron, que para além das obras já referidas, incluirá ainda a *Suite du Merlin*, o *Tristan en prose* e uma *Queste del Saint Graal/Mort Artu* que integra matéria tristaniana. Em território ibérico é conhecida a existência da *Estoria do Santo Graal, Livro de Merlin [Baladro del Sabio Merlin]*, *Libro de Lançarote de Lago* e o *Livro de Galaaz e da Morte do Rei Artur [Demanda do Santo Graal]*¹, sem que tenham chegado aos nossos dias testemunhos de todas as obras. De facto, de algumas há apenas referência à sua existência, seja pela indicação da obra em listas de bibliotecas régias ou nobiliárquicas, ou pelo manifesto conhecimento da narrativa revelado noutros domínios textuais².

¹ Sobre a organização do ciclo em prosa, veja-se a sempre útil abordagem de Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1954 [reprint da edição de 1918]. Para uma problemática mais recente, consultar Carol J. Chase, «La fabrication du Cycle du Lancelot-Graal», *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, vol LXI [2009], pp. 261-278. Sobre o ciclo arturiano na Península Ibérica, ver Fanni Bogdanow, *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, Manchester / New York, Manchester University Press / Barnes & Noble Inc., 1966, e José Carlos Ribeiro Miranda, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata*, Porto, Granito, 1998.

² Cf. José Carlos Ribeiro Miranda, “Lancelot e a recepção da literatura arturiana em Portugal” in *e-Spania* n.º 16, dezembro de 2013. URL: <https://e-spania.revues.org/22778>.

A matéria que se encontra narrada no manuscrito que aqui nos serve de base engloba a aventura do Graal, já anunciada na versão cíclica do *Lancelot*³, bem como a morte do rei e a conseqüente queda do mundo arturiano, potenciadas pela descoberta da relação adúltera entre Lancelot e a rainha Genevra. A narrativa tem início com a reunião de todos os cavaleiros, aos quais se junta Galaaz, no dia de Pentecostes, onde se decide que estes partirão em busca do vaso santo, aventura esta que ocupará a maior parte da obra. Os perigos são muitos e as aventuras destes cavaleiros levam-nos a constantes descobertas e provas da sua valentia, bem como ao arrependimento de atos passados e busca de redenção ou mesmo à condenação e à exclusão definitiva. Este percurso é necessário para que o escolhido seja revelado ao alcançar o tão desejado objeto representativo da linhagem escolhida por Cristo: o Graal. Contudo, uma vez terminada esta aventura, é necessário ainda dar um final a outras tramas que fomos testemunhando ao longo do texto: falta ainda posicionar o reinado de Artur e de todas as personagens que contribuíram para a construção de um mundo unicamente assente numa ética cavaleiresca idealizada, assumindo especial destaque a relação adúltera entre a rainha Genevra e Lancelot. Tendo esta relação sido já descoberta por alguns, cumpre num segundo momento dar conhecimento àquele que maior interesse teria no assunto, pela proximidade e relação de que usufrui com ambas as personagens: o rei Artur. A revelação deste segredo, determinando a anulação do papel desempenhado pela rainha, levou inevitavelmente à queda de um mundo onde Genevra agia como intermediária permanente. A partir de então, situando-se a melhor cavalaria – aquela que agora se agrupava em torno da ideia de linhagem escolhida⁴ – de um lado, e a realeza num campo oposto, sem haver qualquer mediador entre as partes, capaz de reconstituir o equilíbrio e a ordem perdidos, o fim era inevitável.

³ O *Lancelot* compreende uma versão não cíclica, que narra a história até ao episódio da “Fausse Guenièvre” e culmina com a morte de Galehot, e uma versão cíclica que não só retoma a matéria já narrada na versão não cíclica, como também reescreve o referido episódio da “Fausse Guenièvre”, introduzindo novos elementos que permitirão dar continuidade ao romance e incluir a matéria do Graal. O *Lancelot* não cíclico foi editado e amplamente estudado, a partir do manuscrito 768 da Bibliothèque Nationale de France, por Elspeth Kennedy, *Lancelot and the Grail*, Oxford, Clarendon Press, 1986; já a edição mais recente do *Lancelot* cíclico foi promovida pelas “Lettres Gothiques”, sob a direção de Michel Zink, a partir dos manuscritos 768 e 752 da Bibliothèque Nationale de France: François Mosès (ed.), *Lancelot du Lac*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, 2. ed. revista 2012; Marie-Luce Chênerie (ed.), *Lancelot du Lac – II*, Paris, Librairie Générale Française, 1993; François Mosès & Laetitia Le Guay (eds.), *Lancelot du Lac III – La Fausse Guenièvre*, Paris, Librairie Générale Française, 1998; Yvain G. Lepage & Marie-Louise Olier (eds.), *Le val des amants infidèles – Lancelot du Lac IV*, Paris, Librairie Générale Française, 2002; Yvain G. Lepage & Marie-Louise Olier (eds.), *L’enlèvement de Guenièvre – Lancelot du Lac V*, Paris, Librairie Générale Française, 1999. A versão ibérica conhecida deste romance, preservada no ms 9611 da Biblioteca Nacional de Madrid e editada por António Contreras Martín & Harvey Sharrer (eds.), *Lanzarote del Lago*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, apenas contém a parte II e uma porção da parte III do romance cíclico, tendo sido recentemente estudada por Isabel Sofia Calvário Correia, *Do Lancelot ao Lançarote de Lago. Tradição textual e difusão ibérica do romance arturiano contido no ms. 9611 da Biblioteca Nacional de Espanha*, Porto, Estratégias Criativas, 2015.

⁴ O «precioso linhagem» de que fala a *Estória do Santo Graal* (ed. Miranda e outros, Porto, Estratégias Criativas, 2016, p. 105)

Deter-nos-emos, porém, aqui, na parte inicial deste romance, que parece desde logo clarificar a posição que a rainha Genevra terá ao longo deste romance. A narrativa inicia com aquele que designámos como o episódio do Pentecostes do Graal, em que todos os cavaleiros se reúnem na corte do rei Artur, em Camaalot, para a celebração do Pentecostes. Esta não é uma celebração aleatória, sendo, na verdade, uma data muito recorrente na narrativa arturiana e surge particularmente ligada a momentos de graça divina e busca de perfeição, nos quais não há lugar para o pecado⁵. Tal entende-se na medida em que o Pentecostes está comumente relacionado com a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos, cinquenta dias após a Páscoa.

Ora, este evento coincide com a investidura de Galaaz, que, curiosamente, será armado cavaleiro pelo pai, Lancelot, e não pelo rei, o que coloca, desde já, em evidencia a importância da linhagem no percurso do jovem cavaleiro. Uma vez chegado à corte, o jovem cavaleiro que ocupa a “seeda perigosa” é motivo de curiosidade pelos presentes, situação idêntica à de seu pai quando se dirigiu à corte do rei Artur para ser armado cavaleiro⁶. Seguindo esse mesmo padrão, a rainha aproxima-se aqui também do cavaleiro para o inquirir sobre a sua identidade. A sua missão parece ser a de enaltecer Galaaz, já que esta, melhor do que ninguém, (re)conhece a grandeza das origens deste. Recorde-se a relação adúltera que a rainha mantém com Lancelot, pai de Galaaz, desde há muitos anos, sendo as valorosas proezas do cavaleiro que têm valido a Artur o prestígio da sua corte. Genevra e Galaaz têm aqui um denominador comum – Lancelot –, dado que os segredos de ambos giram em torno dessa personagem: a rainha pela relação amorosa com o cavaleiro, cuja descoberta poria em causa o reino, e o jovem cavaleiro pela sua linhagem, embora ainda não tenha, nesta fase, conhecimento das implicações de pertencer à linhagem sobre a qual recai a escolha divina.

Assim, esta poderá ter sido a razão que justifica a opção do autor ao escolher Genevra para esta função e não outra das muitas personagens com quem vamos contactando ao longo da obra. Daí que, ao interrogar Galaaz sobre a sua identidade, a rainha pareça querer estabelecer um laço com este, ao fazer o elogio das qualidades de Lancelot, pai do jovem cavaleiro, sugerindo primeiramente que Galaaz esconde as suas origens, mas não deve ter vergonha das mesmas, pois o pai deste “é o mais fremoso cavaleiro do mundo e de todas as partes veem dos reis e de rainhas e do mais alto linhagem do mundo e que houve preço do melhor cavaleiro do mundo” [f. 11]. De seguida, e perante o silêncio de Galaaz, Genevra acaba mesmo por afirmar que o pai deste é Lancelot, o melhor e mais belo cavaleiro de todos os daquele tempo, sem nunca

⁵ Veja-se Ana Sofia Laranjinha, “Um microcosmo textual? O episódio do Pentecostes do Graal na Demanda Portuguesa”, in *O Género do Texto Medieval (Actas do Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM)*, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 85-96 e Eduarda Rabaçal, *Louvor e condenação da rainha Genevra no romance arturiano em prosa*, Porto (Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto), 2013.

⁶ Cf. *Lancelot*, Vol. I, ed. Mosès, pp. 431 e segs.

deixar escapar informação alguma que denuncie a relação adúltera que mantém com o pai de Galaaz.

Não esqueçamos também que a manutenção deste segredo se revela essencial para o desenvolvimento de todas as ações que vamos encontrar ao longo da narrativa e que envolvem direta ou indiretamente ambas as personagens. No caso da rainha Genevra, se o seu segredo tivesse sido de imediato revelado, ter-se-ia precipitado a queda do mundo arturiano, como já afirmamos, e no caso de Galaaz, se o segredo da sua linhagem fosse conhecido, as aventuras desenvolvidas ao longo de toda a jornada da procura do vaso santo teriam também certamente outro molde; assim, em ambos os casos a revelação dos segredos seria nefasta ao sucesso da função narrativa previamente desenhada.

Mais adiante, quando Genevra toma conhecimento de que alguns cavaleiros partirão em busca do Santo Graal, vemo-la perguntar diretamente por dois cavaleiros em particular: Galvam e Lançarot. As razões que presidem ao questionar de Genevra são evidentemente diferentes: embora ambos tenham uma relação privilegiada com a rainha, o modo como ela se concretiza é diferente – Galvam é o sobrinho predileto de Artur e, por isso, convive de perto com Genevra, tendo criado laços de amizade com esta; e Lançarot é o cavaleiro seu amante. A razão pela qual a rainha pergunta em particular por estes dois cavaleiros, se para um leitor mais desavisado pode ser já um indicador do segredo de Genevra no que diz respeito à sua relação com Lançarot, certo é que não representa deslize algum da parte da rainha: enquanto Galvam é importante até pelos laços de sangue que tem com o rei, Lançarot é também um elemento essencial na corte arturiana por ser, até à data, o melhor cavaleiro do mundo, isto é, o cavaleiro que traria a qualquer senhor um poder inigualável e que, por conseguinte, todos desejariam ter a seu lado. Deste modo, é função da rainha mantê-los na corte, ao serviço do rei, mostrando interesse pelos cavaleiros e pelas suas aventuras e bem-estar, função esta que desempenha noutras situações, como por exemplo nos momentos em que Lançarot se prepara para abandonar a corte do rei Artur em consequência de animosidades e/ou incompatibilidades entre o rei e o cavaleiro. Assim, torna-se aqui dúbia a real preocupação de Genevra, deixando-nos hesitantes entre o amante que serve a senhora e o cavaleiro que serve o senhor.

Chama, também, a nossa atenção o discurso da rainha, dirigindo-se a Artur, com o objetivo de fazer com que o rei impeça a partida dos cavaleiros, pois teme que venham a encontrar a morte. As suas palavras assumem a forma de profecia, relembrando as capacidades sobrenaturais de algumas personagens femininas, entre elas Morgain, que encontramos noutros romances arturianos, pois prevê grandes perdas para o reino de Logres com a morte de tão bons cavaleiros. Assim, aconselha-o a que não permita que estes partam, argumentando que se admira como o rei pode suportar tal perda, sabendo o destino que espera os valerosos cavaleiros da Távola Redonda e o que isso custará ao reino.

Não tendo as suas palavras obtido o resultado esperado, Genevra não se dá por vencida e vemo-la mais adiante tentar dissuadir Lançarot de partir, usando todo um discurso de mulher enamorada que não vive sem o seu cavaleiro. Contudo, curiosamente, como já sabemos de episódios anteriores, como por exemplo o episódio da Falsa Genevra no Lancelot⁷, de facto, a permanência da figura régia feminina depende do valor e presença da cavalaria que a apoia, representada, neste caso, por Lancelot. Assim, caso este partisse sem regresso, a posição da rainha ficaria, efetivamente, debilitada.

No entanto, não podemos negligenciar a argumentação de mulher inflamada pela paixão e pela dor que lhe causa a possibilidade de perder o seu amante, pois este é um dos testemunhos de que a rainha pertence a um mundo pré-Graal. Note-se que as suas palavras parecem não ter grande efeito no cavaleiro que acaba por partir, nunca colocando como possibilidade não participar na aventura do Graal. Ora, esta postura de Lancelot ser-nos-ia outrora estranha, pois nada preocupava mais o melhor cavaleiro do mundo do que agradar a sua senhora. Contudo, no contexto que agora nos é proposto, Genevra e a sua relação adúltera não podem coexistir com os valores de pureza e castidade associados ao Graal. Será essa a justificação para as penas de Lancelot ao longo da aventura, que verá ser-lhe vedado o acesso ao vaso santo não obstante a sua linhagem.

Recorde-se que esta incompatibilidade Genevra/Lancelot e Graal está bem visível no atrás mencionado episódio da Falsa Genevra, que se encontra em múltiplas versões no *Lancelot*, cíclico e não cíclico⁸. Perante o Graal, Genevra pode apenas desempenhar um papel secundário, de Eva pecadora, analogia esta que encontramos já nos sonhos de Galehot, no episódio referido⁹ do *Lancelot* em prosa. Recorde-se que nas versões do romance contidas nos mss. 752BNF e 751BNF, que tomamos aqui como referência¹⁰, a rainha surge mesmo representada pela serpente, fonte de todo o mal no livro do Génesis, que sai dos seus aposentos e ataca Galehot, seu opositor no amor a Lancelot, sendo notório o cuidado que o redator teve em mostrar o lado luxurioso, pecador da rainha. Tal entende-se na medida em que estes episódios narram a matéria incluída na versão cíclica do romance e que, portanto, integram a temática do Graal, o qual Lancelot não será digno de alcançar devido aos seus amores ilícitos com a rainha. Já o ms. 768BNF¹¹, por outro lado, ao representar a matéria narrada no *Lancelot* não cíclico, não

⁷ Cf Lancelot, Vol. III, ed. Mosès.

⁸ Sobre este assunto consultar José Carlos R. Miranda, “Do *Livre de Lancelot* aos Ciclos Arturianos”, in *De Cavaleiros e Cavalarias. Por Terras de Europa e Américas*, Lênia Márcia Mongelli (org.), Humanitas, S. Paulo, 2012, pp. 305-312; Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Librairie Droz, Genève, 1987; Eduarda Rabaçal, *Louvor e condenação da rainha Genevra no romance arturiano em prosa*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2013.

⁹ Ver Apêndice 1. Reproduzimos os textos de acordo com as edições citadas.

¹⁰ Cf. *Lancelot*, ed. Mosès; *Lancelot*, ed. Micha...

¹¹ Cf Kennedy, *Lancelot...*;

coloca aqui em causa a figura da rainha, pois não é tanto o adultério que pesa sobre a figura feminina, mas antes as suas qualidades que lhe permitem movimentar-se com sabedoria e astúcia no jogo cortês, não sendo, portanto, alvo de condenação.

Assim, é inevitável concluir que, se na versão não cíclica do Lancelot, dado que esta não incorpora a aventura do Graal, a posição de Genevra é completamente salvaguardada, não havendo lugar ao arrependimento, pois a sua relação adúltera é tolerável na medida em que é necessária para o sucesso do rei e do reino, na versão cíclica, que introduz a matéria do Graal, a posição da rainha perante este novo rumo ideológico exige que se manifeste o desejo de remissão, ainda que saibamos que se trata de um falso arrependimento, pois a relação de pecado perdurará e sobrepor-se-á ao Graal. Talvez seja essa a razão pela qual a presença da rainha Genevra no episódio do Pentecostes do Graal se resume ao seu encontro com Galaaz, do qual elogia a linhagem, colocando-o na linha da melhor cavalaria.

Não é, portanto, de admirar que a influência e presença da rainha no texto do ms. 2594 ÖNB seja reduzida, quando comparada com o que podemos observar noutros textos do ciclo. Ainda que o episódio que suscitou a nossa atenção – Pentecostes do Graal – seja apenas o momento inicial da obra, é, sem dúvida, ilustrativo do quadro ideológico da obra no seu todo. A rainha, sendo uma figura do poder régio e embora presente, não assume neste momento preponderante nenhum papel de relevo a não ser aquele que lhe estava destinado pela configuração da personagem herdada das narrativas anteriores à matéria do Graal. Tal justifica-se pelo facto de esta representar o universo cortês e estar ligada a um mundo fundado sobre valores agora reprováveis. Por outro lado, o Graal aparece aos cavaleiros num momento em estes ocupam todos os lugares da Távola Redonda, criando um ambiente de perfeição masculina e guerreira; ora, Genevra, estando na corte e sendo servida por eles, não faz parte desse mundo. Assim, e porque Genevra e o Graal se encontram em polos opostos, a presença da rainha ficará, nesta obra dedicada à busca da ordem terrena que resulta da vontade de Cristo, confinada a momentos que ilustram o erro, a exclusão e um destino certamente incerto.

Apêndice 1

Ms. 768BNF	Ms. 752BNF	Ms. 751BNF
<p>La nuit sonja Galehoz un songe, dont il fu mout effreez, car il li fu avis qu'il estoit en une prairie entre un bois et une riviere. Et veoit devant lui grant bataille de deus lieons, la plus fiere et la plus orgueilleuse dont il onques oïst parler do cors a deus lieons. Li uns estoit coronez, et li autres sanz corone. Si s'an mervoille mout Galehoz, por ce que lieon coroné n'avoit il onques mais veü. Et lors esgarde d'autre part sor senestre, si voit venir un liepart, plain de si grant fierté que onques mais so fierete beste n'avoit veüe. Et qant il estoit pres des deus lieons qui se combatoient, si les esgarde mout durement, ne ne se movoit de son estal. Et li dui lieon se combatent mout durement. Mais an la fin n'i puet durer li coronez, car trop est li autres de grant force et de grant [f. 175c] pooir, si lo moine a sa volenté. Et qant li lieparz voit que cil est si au desouz, si nel puet soffrir, ainz li vait aidier et cort a l'autre si fierement que cil ne l'ose atandre, ainz li fait voie. Et quant cil cui li lieparz secorroit voit que li autres s'en vait, si li recort sus. Et li lieparz se trait arrieres, si recommance la meslee des deus lieons et dure mout longuement, tant que mout se blecent et ampirent. Mais totesvoies se redesconfist li coronez. Et lors revient li lieparz, si se met entredeus. Et si tost com li autres lo voit, si se tient toz coiz, qu'il ne se muet. Et li lieparz s'en vait vers lui grant aleüre. Et qant cil lo voit venir, si li vient a l'ancontre et li fait joie. Et li lieparz lo prant, si l'an mainne au lieon coroné et fait tant que il s'agenoille devant lui atresin come por crier merci. Si est ansin faite la paiz des deus bestes, qui or se haoient mortelment, si refont or grant joie li un a l'autre et s'an vont ansamble en une compaignie. Si en est Galehoz mout esbahiz de ce que par lo liepart se sont ensin acordé li dui lieon. [LP, T. III: 596]</p>	<p>En cest duel et en ceste angoisse que je ai si longement menet me mistrent dui mult felon songe qui me vindrent avant ier en [avision]: qu'il m'estoit avis en mon dormant que j'estoie en la maison mon seignor le roi Artu et gran[t] compaignie de chevaliers: si venoit hors de la chambre la roine <u>une serpente</u>, la greignor dont je onques oisse parler, si venoit droitement a moi et espandoit sor moi feu et flambe si que je perdoie la moitié de tos mës membres. Einsint m'avint a la premiere nuit, e l'autre après me fu avis que je avoie dedens mon ventre dous coers et estoient si pareil que a paine poist l'en conoistre l'un de l'autre. Et quant je m'en regardoie, si en perdoie l'un, et quant il ert departis de moi si devenoit un lepart et se feroit en une grant compaignie de bestes salvages. Et maintenant me s[e]choit li coers e [t]os li autre cors et m'ert avis en cel songe que je moroie. [LP, T. III: 66-68]</p>	<p>La nuit que Galehot parti de la cort, li avint que il sonja l songe molt lait et molt annuieux et qui molt l'espoanta, car il estoit avis qu'il estoit an la maison le roi Artu en grant compaignie de chevaliers et il esgarde si voit issir de la chambre la roine l grant <u>serpant et avoit la teste coronee d'or</u> si estoit si merveilleuse a esgarder. La serpant venoit tot contrement la sale tres parmi les chevaliers et venoit a Galehot tout droit la ou il seoit entre les autres. Si espandoit sor lui tant de feu qu'il de la flamme que ele getoit parmi la boche ardoit tous. Molt fu ses songes lais et hideus et molt en fu Galehot espoantez, mais bien s'ensela qu'a milieu ne l'espandi. A l'autre nuit apres li avint qu'il sonjoit. Si li estoit avis qu'il avoit le cors tout overt, si qu'il veoit dedens ses entrailles apertement et il esgarde si veoit qu'il tenoit ll cuers dedens le ventre si parans qu'il estoient d'un gros et d'un grant et d'un sanblant. Quant il avoit ses cuers esgardes molt longuement, si li estoit avis que li uns en sailloit hors et devenoit une beste toute a [...] <i>comme</i> uns lieupars et maintenant se feroit entre les autres bestes et parmi bois et parmi plains et coroit si loing qui le en perdoit tote la veue. Et <i>quant</i> il ne la veoit, mais si li estoit avis qui touz li autres cuers li cheoit [...soit] toz dedens le ventre. Et apres li sechoit toz dedens et tot li cors et tous li mambre. Et si li sanbloit qu'il [s...] morist il nelle pas. [Correia 2010: 360-361]</p>

Apêndice 2

Livro de Galaaz e Morte do Rei Artur [Demanda do Santo Graal]

(ms 2594 ÖNB, ff. 1r a 10v)

*[Historia dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do santo graall]*¹²

[1r,I] Vespera de Pinticoste foi grande gente asũada em Camaalot, asi *que* podera homem i veer mui gram gente, muitos cavaleiros e muitas donas mui bem guisadas. El rei, *que* era ende mui ledo, honrou os muito e feze os mui bem servir. E toda rem *que* entendeo *per* *que* aquela corte seeria mais viçosa e mais leda todo o fez fazer. Aquel dia *que* vos eu digo diretamente quando *querriam* poer as mesas, esto era ora de noa, aveeo *que* ãa donzela chegou i mui fremosa e mui bem vestida. E entrou no paaço a pee como mandadeira. Ela começou a catar de ãa parte e da outra p'lo paaço. E *perguntavam* na *que* demandava. "Eu demando", dise ela, "por Dom Lançarot do Lago. É aqui?". "Si, donzela", disse ãu cavaleiro. Veede lo, sta aaquela freesta falando *com* Dom Gualvam". Ela foe logo *pera* el e salvo o. Ele, tanto *que* a vio, recebeo a mui bem e abraçou a, ca *aquela* era ãa das donzelas *que* moravam na Insoa da Lediça *que* a filha Amida d'El rei Peles amava mais *que* donzela da sua conpanha.

Como a donz[el]a disse a Lancelot *que* fosse com ela

"Ai, donzela", disse Lancelot, "que ventura vos adusse aqui, que bem sei que sem razom nom veestes vos?". "Senhor, verdade é. **[1r,II]** Mais rogo-vos se vos aprouguer que vaades comigo aaquela foresta de Camaalot e sabede que manhaa ora de comer seeredes aqui". "Certas, donzela", dise el, "muito me praz ca t[h]eudo soom de vos fazer serviço em totalas cousas que eu poder". Entam pedio suas armas. E quando El-rei vio que se fazia armar a tam gram coita, foe a el co a raã¹³ e dise-lhe: "Como? Leixar-nos queredes aa tal festa u cavaleiros de todo o mundo veem aa corte e mui mais ainda por vos veerem ca por al, deles por vos veerem e deles por averem vosa conpanha?" "Senhor", dise el, "nom vou senam a esta foresta com esta donzela que me rogou, mais cras, ora de terça, seerei aqui.

Como Lancelot se foi com a donzela.

¹² Os critérios de apresentação do texto seguidos na presente edição são afins dos descritos em Miranda, Ailenii, Correia, Laranjinha e Rabaçal (eds.), *Estória do Santo Graal*, Porto, Estratégias Criativas, 2016.

¹³ raya DP

Entom se saíu Lancelot do paaço e sobio em seu cavalo e a donzela em seu palafrem. E forom com a donzela dous cavaleiros e duas donzelas. E quando ela tornou a eles, dise-lhes: "Sabede que adubei o por que viim: Dom Lancelot do Lago se *ha-de*¹⁴ ir conosco. Entam se filharom [a] andar e entrarom na foresta, e nom andarom muito per ela que chegarom a casa do ermitam que soia a falar com Galaaz. E quando el vio Lancelot ir e a donzela, logo soube que ia pera fazer Galaaz cavaleiro. E leixou sua irmida por ir ao mosteiro das donas, ca nom queria[m] [1v, I] que se fosse Galaaz ante que o el visse, ca bem sabia que pois se el partia dali que nom tornaria i, ca lhe convenria, tanto que fose cavaleiro, entrar aas venturas do regno de Logres. E por esto lhe semelhava que o avia perdudo e que o nom veeria ameude e temia, ca avia em ele mui grande sabor porque era santa cousa e santa creatura.

Como Lancelot chegou à badia

Quando eles chegarom a badia levarom Lancelot pera ãa camara e desarmarom-no. E veio a ele [a] abadesa com quatro donas e aduse consigo Galaaz. Tam fremosa cousa era, maravilha era, e andava tam bem vestido que nom podia melhor. E [a] abadesa chorava muito com prazer tanto que vio Lancelot e disse-lhe: "Senhor, por Deus, fazedde vós noso novel cavaleiro ca nom queriamos que seja cavaleiro per mão¹⁵ doutro, ca melhor cavaleiro ca vós nom no pode fazer cavaleiro, ca bem creemos que ainda seja tam bõo que vos acharedes ende bem. E que sera vosa honra de o fazeredes e se vos el ende nom rogase, vo-lo deviades de fazer, ca bem sabedes que [d]é voso filho". "Galaaz", dise Lancelot, "queredes vos seer cavaleiro?". El respondeo baldosamente: "Senhor, se prouvese a vós bem no queria seer, ca nom ha cousa no mundo que tanto deseje como honra de cavalaria e seer da vosa mão¹⁶, ca doutro nom no queria seer que tanto vos ouço louvar e preçar de cavala[1v,II]ria que nhũu, a meu cuidar, nom podia seer covardo nem maaõ quem vos fezesedes cavaleiro. E esto é ãa das cousas do mundo que me dá maior esperança de seer homem boõ e bõo cavaleiro". "Filho de Galaaz", dise Lancelot, "stranhamente vos fez Deus fremosa creatura. Par Deus, se vós nom cuidades seer boõ homem ou bõo cavaleiro, asi Deus me conselhe sobejo seria gram dapno e gram mala ventura de nom seerdes bõo cavaleiro, ca sobejo sodes fremoso". E ele dise: "Se me Deus *fez assi*¹⁷ fremoso dar-mi-á bondade se lhe prouver, ca em outra guisa valeria pouco. E ele querra que serei bõo e cousa que semelhe minha linhagem e aaqueles onde eu venho e metuda ei minha sperança em Noso Senhor. E por esto vos rogo que me façades cavaleiro". E Lancelot respondeo: "Filho, pois vos praz, eu vos farei cavaleiro. E Noso Senhor, asi como a Ele aprouver e o poderÁ fazer, vos faça tam bõo cavaleiro como sodes fremoso". E o irmitam respondeo a esto: "Dom Lancelot,

¹⁴ sem hir DP; há de yr DE₂

¹⁵ maaõ DP

¹⁶ maaõ DP

¹⁷ fezesse DP, fizo DE₂

nom ajades dulda de Galaaz, ca eu vos digo que de bondade de cavalaria os milhores cavaleiros do mundo pasará". E Lancelot respondeo: "Deus o faça asi como eu queria". Entam começaram todos a chorar com prazer quantos no lugar stavam.

Como Galaaz prometeo ao ermitam o que lhe pedia

Aquela nocte ficou Lancelot ali e fez Galaaz vigilia na igreja. E o irmitam, que sobejo amava Galaaz, velou toda aquela nocte, nom quedou de chorar por que vio ca se avia de [2r,I] partir dele. Quando veeo a manhaa, disse a Galaaz: "Filho, cousa santa e honrada, frol e louvor de todos os menãos, outorga-me, se te praz, que te faça conpanha em toda minha vida mentre te poder seguir dê[s] que te partires da corte d'El-rei Artur, ca eu bem sei que nom morarás i mais de ùu dia, ca a demanda do Santo Graal se começera tanto que tu i cheguares. E eu te demando ta conpanha, asi como tu ouves, que eu sei tua santa vida e ta bondade mais ca tu. E nom sei no mundo que me tanto podese confortar des oimais como de veer tam santo cavaleiro como tu seeras. E como tu veeras maravilhas a que daras cima, ca Deus, que te fez nascer em tal pecado como tu sabes por mostrar seu gram poder, essa gram virtude te outorgou per sua piedade e p'la boã vida que tu começaste de tua menenice ata aqui, que te dara poder e força e bondade d'armas e d'ardimento sobre todos os cavaleiros que nunca trouxerom armas no regno de Logres, asi que tu daras cima a todas as outras maravilhas e aventuras u todos os outros faleçem e faleçeram. E porem quero todos teus factos saber que acabarás que foste facto em tal pecado u os outros no poderom i avir que foram factos em leal casamento. Eu te quero teer conpanha como sei que em noso tempo nunca fez tam fremosos [2r,II] milagres Noso Senhor, nem tam conecidos, como fara por ti. Esto quero eu melhor saber por veer as grandes aventuras e milagres que Deus por ti fara. E *meterei*¹⁸ em scrito todas as maravilhas que Deus mostrará por teu amor esta demanda. Filho, outorga-me a que te demando que Deus te faça homem bõo". E Galaaz lho outorgou.

Como Lancelot fez Galaaz cavaleiro

Aquel dia ora de prima, a miissa dita, fez Lancelot seu filho cavaleiro Galaaz asi como era custume. E sabede que quantos i stavam se pagavam em como el parecia. E nom era maravilha ca e[m] aquel tempo nom podia homem achar em todo o regno de Logres donzel tam fremoso nem tam bem facto, ca em todo era tal que nom podia homem achar rem em que lhe travase, fora que era manso sobejo em seu continente. E sabede que quando Lancelot fez cavaleiro que se nom pode sofrer de chorar porque sabia que *de*¹⁹ todas as partes era de grande guisa que nom podia de maior seer, e viia tam pobre festa e tam pequena ladiça em sua cavalaria, nem el nom no podia jamais

¹⁸ mentre DP; *metere* DE₂

¹⁹ omisso em DP; que de todas DE₂

cuidar que podese viir a tam gram cousa como pois veeo. O corpo avia bem talhado e o conteneente era manso.

Como Lancelot viu Boorz e Lionel que veerom apos el

Pois que Lancelot ouve fecto [2v,I] quanto a cavaleiro convinha, disse: "Filho Galaaz, ora sodes cavaleiro. Deus mande que seja a cavalaria tam bem empregada em vos como em nosso linhagem. Ora dize: irede[s] vos aa corte d'El-rei Artur u muitos homes bõos de totalas partes do mundo veem e todolos cavaleiros do regno de Logres som asumados em esta festa d'oje?" E ele dise: "Senhor, eu irei mas nom conheço²⁰, outrem me guiara i". "E quando?", dise Lancelot. E outros cavaleiros que com ele andavam diserom: "Senhor, pois ja cavaleiro é, ele ira mais toste aa corte ca vos nom no cuidades, ca el sera i mui çedo". "Pois comendo-vos a Deus", dise Lancelot, "ca me quero eu ir aa corte, ca ora de terça ei i de seer". Entam filhou suas armas e cavalgou. E u queriam sair do mosteiro, viu, ante ãa camara, Boorz e Lionel armados que outrosi queriam cavalgar e tanto que o virom forom pera el. E ele lhes dise: "Que ventura vos adusse aqui? Eu cuidava que erades na corte". "Senhor", diserom eles, "nós nos partimos por pavor de morte que ouvemos de vós como menos que vós, ca vós nom partiades senom por algũa coita mui grande. Por esso veemos por vós atee aqui e nos encobrimos o melhor que podemos; quando soubemos que vos queriades tornar aa corte, armamos-nos por nos tornar com vós, ca por al nom". "Pois cavalgade e vaamos-nos", disse ele. Emtam caval[2v,II]garom e iindo p'la carreira preguntou Boorz: "Senhor, quem é este cavaleiro que ora fezeistes?". "Çedo o sa[s]beredes", dise Lancelot, "leixade ende ora a pergunta". Er dise Lionel: "Quen quer que seja tam mais fremoso que nunca eu vi de sua idade. E se for /*tam/ bõo cavaleiro como fremoso muito bem lhe fara Noso Senhor".

Como Lancelot e Boorz e Lionel chegarom aa corte

Aasi falando chegarom a Camaalot. E sabede que quantos na corte eram foram ende mui ledos, ca muito fora a festa e mui maior e mais pobre deles i nom seerem. E El-rei fora entam ouvir missa aa see com gram conpanha de cavaleiros que maravilha terriades de os veer. E ele trazia tam rico guarnimento que maravilha era. E com a rainha iiam tantas donas e donzelas que era grande maravilha. E ela e eles ouviram missa e foram-se ao paaço. E aveeo que entramente, andando catando as seedas da Tavola Redonda, acharom: "Aqui deve seer foaam e aqui foam". E quando chegarom aa seeda prigosa acharom i leteras novamente fectas que diziam "a CCCCLIII²¹ anos conpridos de morte de Jesu Cristo em dia de Pinticoste deve aver esta seeda senhor". "Par De[u]s", dise Lancelot quando esta maravilha ouviu, "pois oje deve aver senhor, ca da morte de

²⁰ mas non conheço DP; com vos, DE₂; avec vous QV

²¹ CCCCLIII DP; CCCCLIII DE₂; CCCCLIII QV

Jesu Cristo a este Pinticoste a CCCCLIII/ anos. E bem querria se podese que estas letras nom visse nuhum atee que veese aquele que a ha d'acabar". E eles disserom: **[3r,I]** "Nos a guardaremos bem. Entam cobriram a seeda com ùu pano de seeda vermelha asi como as outras eram cubertas. Quando El-rei veeo da igreja, a rainha se foi pera a camara com todas suas donzelas e companha. El-rei preguntou se era ora de comer. "Senhor", dise Queia, "ja tempo é de comer, ca ja é perto de meo dia. Mais se voso costume que mantevestes ata aqui em totalas grandes festas queredes manteer, nom me semelha que comer posades, ca a tam gram festa como esta nom veeo ainda aventura nhũa, que tanto²² que aventura vos veese nom soiades vos a comer em nhũa gram festa". "Verdade", dise El-rei, "este mau²³ costume manteve senpre des que foi rei e manterrei mentes viver. E p'las grandes aventuras que aa minha corte vierem²⁴ chamam "o rei aventureoso", ca a sazom que elas sairam deve mostrar, mas bem sei que a Noso Senhor nom prazera que muito reine des aqui adiante. Mas como quer que as venturas soiam avãir aas festas grandes, em esta eu sei bem que o dia d'oje nom falezeram ante veram i as mais grandes e as mais maravilhosas que nunca i veerom, *ca divã*²⁵ meu coraçom esto. No men chal d'a[en]tendermos ùu pouco. Ca bem sei verdadeiramente que nosa festa nom é oje sem ventura mais ouve tam gram prazer da viinda de Lançelot e de seus coirmaãos que me esquecãa o costume".

Como o ca[l]valeiro caiu da freesta braadando

E entre que El-rei esto dizia e Dom Lancelot e muitos outros cavaleiros catavam contra ùas freestas que stavam sobre a aguoa e virom i seer ùu cavaleiro que era natural d'Irians, mui fidalgo e bõo cavaleiro d'armas e de mui grande nomeada e mui bem vestido, e siia pensando tanto que nhũu o nom podia acordar de seu pensar, em guisa que nom metiia mentes em festa nem em corte e, u siia asi pensando, deu ùa voz: "Ai cativo, morto sãõ!". E leixou-se cair da freesta e quebrou-lhe o pescoço. E os cavaleiros que i siiam foram a ele pera veerem o que era e acharom que lhe saía p'la boca e p'los nareços chama de fogo tam forte como se fosse de ùu forno açeso, e tiinha em suas mãos ùas letras que lhe cairom ende e quando ele veo os cavaleiros filharom as letras. E El-rei chegou i com seus cavaleiros veer aquela maravilha e porque era conpanheiro de Tavola Redonda. Quando El-rei vio que era morto mandou que o levases fora do paaço, ca nom quis que sua corte fosse torvada com ele. E emtam o levarom fora a mui gram trabalho, ca ardia tam fortemente que toda a roupa era tornada em ciinza e nom se podia a el chegar nhũu que se nam queimase. E posto fora do paaço er começaram sua lidiçe como antes e muito aviam gram pesar todos do cavaleiro porque era mui preçado. A El-rei **[3r,I]** muito pesava, mais nom no ousava

²² tanto DP; ante que DE₂; devant QV

²³ mau DP; DE₂

²⁴ No Ms., sobrepostas à última sílaba desta palavra, que o copista tracejou indicando uma presumível correcção, encontram-se as letras em. Adoptámos a correcção do copista.

²⁵ ou diujam DP; assi me lo adeuina DE₂

mostrar, por seer mais triste e, depois que soube que era na igreja, dise: "Cavaleiros, ora podedes comer, ca ja por aventura maravilhosa nom leixaredes comer, ca me semelha mui strana ventura esta".

Cando²⁶ o escudeiro disse a El-rei as novas do padram²⁷

E eles desto falando, aque-vos vem ùu scudeiro que dise a El-rei: "Senhor, eu vos trago as mais maravilhosas novas que ouvistes falar". "E que novas sam?", dise El-rei, "Dizede-no-las ". "Em este nosso paaço *aporto*²⁸ ùu padram de marmor que sta metuda ùa spada e sobre esta pedra, em no aar, ùa baña. E eu vos digo que vi asi nadar per sobre a agua como se fosse madeiro". E El-rei, o teve por chufa, dise-lhe se podia veer esse padram. E emtam dise o scudeiro que ja ala som muitos cavaleiros de vossa conpanha por veerem maravilha. E El-rei, tanto que esto ouvio, foi logo pera ala com sua conpanha de homeës bõos. E Lancelot, tanto que soube que era, logo foi ala apos eles. E Estor e Persival que o ja outra vez viram e queriam veer, antre tam gram conpanha como ali era asunada, averia alguem que dêcima er a aquela ventura.

Quando El-rei chegou aa rebeira, vio o pedram e a spada que stava i metuda p'lo encantamento de Merlim, asi como o conto a ja devisado, e ùa bainha que stava dela no meo do aar e as **[3v,II]** leteras que Merlim *escriviera*²⁹ e fezera, foi todo spantado: "E, amigos, novas vos direi: ora sabede que per esta spada sera conhecido o melhor cavaleiro do mundo, ca esta é a prova per que se ha de saber e nhũu se nam for o melhor cavaleiro do mundo nom poderá sacar a espada deste padram".

Como El-rei disse a Lancelot que tirase a espada do padrom e Lancelot nom quis

Quando os cavaleiros ouvirom esto, fizeram-se afora os mais daqueles que se queriam provar pera saca-la e El-rei disse a Lancelot: "Dom Lancelot, filhade esta spada ca ela é vossa e por testemunha de quantos aqui stam que vos teem por melhor cavaleiro do mundo. E quando esto ouvio ouve mui grande vergonha e respondeo: "Senhor, estes me teem p'lo melhor cavaleiro do mundo. Çertas eu nom soom que esta spada devo aver, ca mui melhor cavaleiro ca eu averá e pesa-me que nom soom tam bõo como o que cuidades". Desto que Lancelot dise, ouverom muitos pessar e mais os da linhagem do rei Bam que o tinha p'lo melhor cavaleiro do mundo. El-rei, que entendeo que avia ja quanto de pessar, dise: "A provar vos convem ca asi nom seredes pois culpado se per ventura faleçerdes". "Senhor", dise ele, "salva a vosa graça nom me chegua i, ca se Deus me valha, nom valho eu tanto que deva meter mão em arma de tal homem **[4r,I]** como aquele sera que esta spada ha de trazer."

²⁶ como DE₂

²⁷ paadream DP

²⁸ a par de DP; aporto DE₂

²⁹ levav DP; escriviera DE₂

Como Galvam provou a espada per mandado d'El-rei

Entam dise El-rei a Galvam: "Sobrinho, pois Lancelot receou a espada, provade-a vos e veremos que averá". "Eu, senhor", dise el, "prova-lo-ei por conprir vosso mandado mais sei que nom é rem, ca bem sabedes vos e quantos aqui stam, quando Dom Lancelot deixa algũa cousa por mingua de cavalaria, ca eu nom acabarei i rem, ca ele é mui melhor cavaleiro que eu". "E todavia", dise El-rei, "prova-lo-edes, ca asi me praz". Emtam se chegou Galvam e filhou a espada polo mogorom e tirou-a o mais que pode, mas nunca que a podese sacar da pedra e leixou-a. Emtam [e] disse a El-rei: "Senhor, ora podedes buscar que na prove, ca eu nom meterei i mais mão ca eu bem vejo [o] que Deus nom ma quer outorgar". "Dom Galvam", dise Lancelot, "El-rei fez seu prazer des que vo-lo mandou provar, ca nom pode durar longo tempo que vos nom ajades mal ende, ca vos receberedes por ende o maior golpe ou chaga onde averedes pavor de morte ou morreredes". "Amigo", disse ele, "nom pude eu mais, ca se aqui cuidasse [4r,II] a morrer, nom leixaria fazer mandado d'El-rei. "Pois factó é", dise El-rei, "nom é culpa se mingoa nom". E emtam perguntou a todos os outros: "Amigos, ha aqui tal que queira provar esta espada?". E eles se calarom todos. E quando El-rei vio que nom faziam i mais, dise: "Ora vaamos gentar ca ja tempo é e Deus nos dê quem a esta ventura dê cima, ca certas muito me prazeriia que veese çedo".

Como os clerigos acharom letras em duas seedas

Depos esto, chegarom-se ao paaço e mandarom poer as mesas. E os clerigos que se trabalhavam de catar as seedas da Tavola Redonda, o que aviam de fazer, andarom de ãa parte e da outra e acharom entam que em duas seedas nom avia leteras asi como ante, senam outras novamente. E a ãa see[n]da era scrito o nome d'Erec e era a seeda daquel cavaleiro que fora morto asi como o conto a ja devissado, e a outra seeda fora de ãu cavaleiro d'Escocia que avia nome Dragam, que matara Tristam aquela domãa ante a Insoa Grande, porque aquel Dragam demandara amor aa rainha Iseu, mas esto nom divisa ora na estoria do Santo Graal, ca nom tange a seu livro, mas a Grande Storia de Dom Tristam o divisa no livro.

Como Erec e Elaim ouveerom as seedas

[4v, I] Quando os clerigos virom as seedas guarnidas de novos nomes conhecerom logo cujas foram que eram mortos. E acharom na seeda outro nome d'Elaim, o Branco, e emtam que a Deus aprazeria de eles entrarem no lugar deles. Emtam foram a El-rei e disserom-lhe o que acharom. E El-rei o aguardeçeo muito a Noso Senhor que tanto lhes poinha conselho na fazenda do Santo Graal e da Tavola Redonda. E com Elaim otrosi foram todos mui ledos, mais bem sabedes que d'Elaim, o Branco, ouverom todos os do linhagem de rei Bam mui grande prazer, ca Elaim era filho de Boorz de Gaunes e fezera-

o aquel dia cavaleiro rei Artur. El-rei Artur, que muito amava Erec e que o prezava de cavalaria p'la nomeada que dele [z] ouvira que nom prezava tanto nhũu cavaleiro de sua idade, quando vio que esta honra lhe viera, disse ledos e com mui grande prazer: "U [é] Erec, meu amigo, filho d'El-rei Lac, que em esta corte de sua idade nom devia homem mais preçar, homem manço de cavalaria? Venha a mim e poiremo-lo na alteza que Noso Senhor lhe deu ca outrem nom". Entam foi por ele aa camara da rainha, u siia falando com as donzelas. E depois filhou-o El-rei p'la mão e asentou-o na seeda da Tavola Redonda, u o seu nome era scrito e dise-lhe ao seer: **[4v,II]** "Erec, Deus vos faça dês a aqui adiante tam bõo cavaleiro como fostes atee qui". Depois se foi a Elaim, o Branco, e disse-lhe: "Filho, muito sodes fremoso, mas Deus por sua bondade vos faça semelhar em cavalaria o vosso linhagem de rei Bam". Quando virom que ali guanhara el a seeda da Tavola Redonda per prazer de Noso Senhor, foram mui ledos aa maravilha. E disse Lancelot: "Elaim ainda sairá a grandes factos". E saibam todos que este conto ouvirem que aquel Elaim, o Branco, foi filho de Boorz de Gaunes e feze-o em ùa filha d'El-rei de Gram Brighona³⁰ pero ante que esto fosse, prometera Boorz a Noso Senhor de lhe guardar sua virgindade, mas tam toste que o ela vio, pagou-se dele des ali e amou-o. E depois enguanou-o per encantamento e jove com ela e fez ali aquela nocte a *Elaim*³¹ que foe depois enperador de Cons[tan]tinopla. E se Boorz britou aquilo que prometeo nom foi per seu grado, mas p'lo encantamento que lha donzela fez. E depois o corregeo aquilo que fez que todolos dias da sua vida manteve *castidade*³².

Como os que catavam as seedas as acharom

Aquel dia que vos eu digo que Erec e Elaim foram postos nas seedas da Tavola Redonda, mandou El-rei cobrir as messas, ca ja tempo era de comerem. E El-rei se foi asentar na sua alta **[5r,I]** seeda. E depois os conpanheiros da Tavola Redonda foram seer cada ùu em seu lugar e os outros que nom eram de tam gram nomeada severom cada ùu per u devia. Aquela ora, ante que lhes desem de comer, mandou El-rei contar quantos companheiros da Tavola Redonda veerom aaquela festa e os que ende faleciam. E os que os contarom acharom todas CL seedas compridas fora duas e diserom-no a El-rei. E El-rei tendeo as mãos contra o ceo e dise: "Jesu Cristo, Padre, Senhor de totalas cousas, beento sejas tu que me leixaste tanto viver que visse a Tavola Redonda comprida que nom falecessem ende fora dous. Emtam dise aaquelos que as seedas aviam de catar: "Quaes som esses que faleçem?" "Senhor," disserom eles, "Tristam e a Seeda Prigosa que nom e comprida". "Nom vos pesse", disse El-rei, "que cedo sera comprida, ca por al nom fiz eu viir tanta gente aa minha corte senam por veerem as maravilhas que averram a esta messa, ca oje sera a minha corte chamada por sempre corte aventurosa".

³⁰ Bretaña DE₂; Trata-se de *Brangorre* [Cf. *Lancelot*, etc]

³¹ Omitido DP; a Helain DE₂

³² casi todo DP; castidad DE₂

Como Galaaz entrou no paaço e acabou a Seeda³³ Prigosa

Eles em esto falando, catarom e virom que todalas portas do paaço se çarrarom e todalas freestas, pero que nom escoreceo por ende o paaço, ca entrou i ũu tal raio de sol que per toda a cassa se stendeo. [5r,II] E aveo entam ũa gram maravilha: nom ouve tal no paaço que nom perdesse a fala e catavam-se ũus aos outros e nom podiam rem dizer e nom ouve i tam ardido que ende nom fosse spantado, pero nom ouve i tal que saisse da seeda enquanto esto durou. Aveo que entrou Galaaz, armado de loriga e de brafoneiras³⁴ e d'elmo e de dous sobre sinaaes d'eixamete vermelho e, depos ele, chegou o ermitam que lhe rogara que o leixase andar com ele e trazia ũu manto e ũa guarnacha [de] eixaamete vermelho em seu braço. Mas tanto vos digo que nom ouve no paaço que podese entender per u Galaaz entrara, ca em sua viinda nom abriram a porta, nem ouvirom abrir nem freesta, mas do irmitam nom vos digo, ca o virom entrar p'la porta grande. E Galaaz tanto que foe no meo do paaço, disse asi que todos ouvirom: "Paz seja comvosco!". E o homem bõo pôs os panos que trazia sobre ũu alfanbar e foi a rei Artur e dise-lhe: "Rei Artur, eu te trago o cavaleiro desejado, aquel que vem do alto linhagem d'El-rei David e de Josep b'Aramatiia, per que as maravilhas desta terra e das outras averam cima". E esto que o homem bõo dise foi El-rei mui ledto. E disse: "Se esto é verdade, vos sejades bem viindo e bem seja veudo o cavaleiro, ca este é o que ha-de dar cima aas aventuras do Santo Graal. Nunca foe factto em esta tanta ho[5v,I]nra como lhe nós faremos e quem quer que ele seja, eu querria que lhe fosse muito bem, pois de tam alto linhagem vem, como vos dizedes". "Senhor, cedo o veredes em bõo começo". Emtam lhe fez vestir os panos que trazia e foi-o asentar na Seeda Prigosa. E disse: "Filho, ora vejo o que muito desejei, quando vejo a Seeda Prigosa conprida". E quando virom Galaaz na seeda, logo todos os cavaleiros ouverom poder de falar, e bradarom todos a ũa voz: "Dom Galaaz, vos sejades o bem veudo", ca eles ja seu nome sabiiam ca o irmitam o nomeara ja i.

De que Merlim e todolos profetas falarom.

El-rei, tanto que vio na Seeda Prigosa o cavaleiro de que Merlim e todolos outros profetas falarom na Gram *Bretanha*³⁵, emtam bem soube ele que aquele era o cavaleiro per que seriam acabadas as aventuras do regno de Logres e foi com ele tam alegre e ledto que beenzeo Deus e dise: "Deus, beento sejas tu que te prouve de tanto viver eu, que eu em minha casa vise aquele onde todolos profetas desta terra e das outras profetizarom tanto gram tempo á ja. Ora faleçe", dise el, "da Tavola Redonda Dom Tristam e nom outrem. Mas maldita seja a beldade de Isseu, per que o asi avemos perdudo, ca [5v,II] se ela nom fosse, nom leixara el em nhũa guisa que ele nom veese a esta festa tam grande".

³³ seer DP

³⁴ braboneiras DP

³⁵ *Barailha/ DP; Bretanha DE₂

Como ãu donzel deu novas aa rainha de Galaaz

Ali falava El-rei de Tristam com mui gram pesar de que nom vinha aa corte, mas os outros nom avia[m]³⁶ ende pesar, ante eram mui ledos porque a Seeda Prigosa avia cima ja que nom podiam mais. E honravam e serviam Galaaz quanto podiam, ca bem sabiam que este avia dar cima aas maravilhosas aventuras do regno de Logres, mas sobre todos era Lancelot mais ledo, ca bem viia que, se Galaaz vivese de que pasaria da bondade e de cavalaria todolos do regno de Logres. Estas novas forom de ãa parte e da outra, asi que chegarom aa rainha, ca ãu donzel lhe dise: "Senhora, maravilha grande aveo ora no paaço". "E que maravilhas sam?", disse a rainha, "Dizede-no-las!". "Senhora", disse ele, "a Seeda Prigosa é conprida, ãu cavaleiro see i". "Si?", disse ela, "Par Deus, fremosa aventura i Deus deu! Ca de muitos que ja i severom nunca i tal foi que i nom fosse morto. E de que idade pode seer?", disse a rainha. "Senhora," disse el "de dezooito anos". E ela maravilhou-se das maravilhas que ende ouviu. Pois disse: "Maravilha pode ende avãir, se rem [6r,I] eu nunca soube. E sabees de qual linhagem é?". E o donzel disse que nom, fora que dizem todos que semelha do linhagem de rei Bam mais que d'outro. E ela começou a pensar e logo smou em seu coração que era filho de Lancelot, ca lhe disia Estor que era ja Galaaz gram donzel e que cedo seria cavaleiro. E dise a rainha ao cavaleiro: "Donzel, sabes como ha nome?" "Senhora", disse el, "o nome Galaaz". E ela quando ouviu o nome logo soube çertamente ca era filho de Lancelot, ca peça avia que ela sabia como avia nome. Emtam disse aas donas que com ela siiam: "Certas seede, se ele é bõo cavaleiro nom me maravilho muito, ca de totalas partes vem de boos cavaleiros que nom pode errar que nom seja melhor ca outro cavaleiro". "Senhora", disserom elas, "quem é bõo sobre todos?". "Saberedes", disse ela, "mas nom per mim".

Como Galaaz acabou a aventura

Aquel dia foi grande lidice antre eles. E El-rei mandou que lhes desem de comer. Atam taste que comerom, perguntou El-rei a quantos no paaço eram: "Que vos semelha do que nos aveo? Ca a mim tal ora foi, ante que viesse Galaaz, que nom pude falar". E todos diserom que bem asi aveera a eles. [6r,II] "Par De[u]s", dise El-rei, "gram maravilha foe esta. E podedes entender por que foe?". "Nom", diserom eles. "Par Deus", dise ele, "muito me pessa". Grande foe a ledice e prazer que todos ouverom. E El-rei se ergeo da messa e foe aa mesa u siia Galaaz e vio i seu nome scrito e foe mui ledo i disse a Galvam: "Sobrinho, ora podedes veer Galaaz o mui boo cavaleiro sobejo que nós tanto atendemos e que tanto desejamos a veer". E os da Tavola Redonda falavam o mais ameude ca todolos outros. E diziam: "Pois no-lo Deus adusse, servamo-lo e honremo-lo mentre for antre nos, ca ja nom viverá muito comnosco p'la demanda do Santo Graal

³⁶ avia DP; avian DE₂

que se comecera logo". "Asi me Deus ajude", disse Galvam, "bem no devemos servir, ca Deus no-lo enviou por nos livrar a terra da[s] grandes maravilhas e das estrãias aventuras que tanto ameude veem e de tam longo tempo". Entam veeo El-rei a Galaaz e dise-lhe: "Senhor, vos sejades bem vindo, ca muito tempo ha que vos desejei a veer e graças a Deus e a vos que quisestes aqui viir". "Senhor", dise ele, "eu viim aqui ca me convinha a fazer, ca de mover averam ora todos aqueles que aa demanda do Santo Graal queiram ir e bem servir que cedo sera começada". "Senhor", dise El-rei, "vosa viinda nos é mui mester por muitas aventuras maravilhosas a que [6v, I] nom podemos dar cima. E digo-vo-lo por ãa que nos oje aveeo, ide-a veer se vos aprouver". E Galaaz dise que iria mui de graado. Entam o filhou El-rei p'la mão e levou-o à rebeira do rio u o padram stava. E os do paaço forom todos com eles por veerem que poderia seer. E quando a rainha vio ca El-rei levava Galaaz p'la mão ao pedram, saio ela com gram conpanha de donas e de donzelas. E El-rei dise a Galaaz: "Queredes sacar esta espada deste padram? Ca a nom quer nhũu provar de quantos aqui som, ca dizem que a ventura nom é sua. E a provade se vos aprouver, ca se o vos nom provades nom acharemos cavaleiro que o prove". Entam filhou Galaaz a espada p'lo mogoram e tirou-a tam ligeiramente como se nam tevese em rem. E depois filhou a bainha e meteo-a dentro e cingeo-a logo e dise a El-rei: "Senhor, ora ei ja a espada mais o scudo nom ei". "Amigo", dise El-rei, "pois Deus e a ventura vos a espada deu, nom tardará muito o scudo".

Como a donzela disse as novas a El-rei

Eles em esto falando, virom viir p'la rebeira ãa donzela sobre ãu palafrem branco e quando chegou a eles perguntou se era i Lancelot. Ele stava ante ela; dise-lhe: "Donzela, que vos praz?". Dise ela: "Eu te trago as mais ma[6v, II]ravilhosas novas que viste peça há, e nom de teu prazer, mas de teu pessar; e saibas que as tu nome britado des oje a manhã, ca o que te oontem chamava ca eras o melhor cavaleiro do mundo dizia-te verdade mas ora nom é asi. E esto podes tu bem veer por prova desta spada, ca tu vees que melhor cavaleiro ca ti a ganhou". "Donzela", disse ele, "vos nom dizedes rem que eu por verdade nom soubese peça há, ca ja eu outra vez vi esta spada e nom ousei a prova-la.". E entam tornou a donzela a El-rei e dise-lhe assi: "Rei Artur, envia-te dizer o irmitam que em este dia d'oje te vinra a maior maravilha e honra que te nunca veeo e nom vinra por *ti*³⁷, mas por outrem". E tanto que esto disse, volveo a redea ao palafrem e tornou-se. E muitos ouveram i que quiserom mais saber dela, mas nom quis ficar por rogo de nhũu nem dizer mais da sua fazenda.

Como rei Artur fez armar o trebelho no campo de Camaalot

Entam dise El-rei aos que stavam a cabo dele: "Amigos, assi é que a demanda do Santo Graal é sinal verdadeiro que vos iredes i cedo e porque sei verdadeiramente que

³⁷ te DP; ti DE₂

jamais vos nom veerei asu[7r,I]ados em minha casa, asi como agora vejo, quero que em aquele *campo*³⁸ de Camaalot seja ora começado trebelho tal que depois da minha morte seja contado e onde ajam que retraer nossos hereos". E eles se outorgaram i todos. E tornarom aa cidade e pediram suas armas e armarom-se e tornarom ao campo. E El-rei nom fezera esto senam por veer algũa cousa de cavalaria de Galaaz, ca bem sabia que nom staria muito em Camaalot.

Como Galaaz justava e como El-rei partio aquele trebelho

Aquele dia rogou Lancelot seu filho Galaaz que trouxese armas em aquele trebelho de sinaaes de linhagem de rei Bam. E ele o fez mui de graado, ca nom ha rem que ele receasse que lho seu padre mandasse, mas nom quis trazer scudo. Pois que foram asunados no chaão de Camaalot, começaram-se a ferir das lanças de guisa que muitos veriades i cair. E muitos avia i que o faziam mui bem. E Galaaz que entrou no ca[m]po começou as lanças a britar e a derribar cavaleiros e a fazer tantas maravilhas que todos diziam que nunca virom tam boo cavaleiro de justa, ca sem falha nu[n]ca el acalçava cavaleiro a dereito ja tam ardido nom seria que o nom metesse em terra. E fez i tanto que todos aqueles [7r,II] que o virom diserom que nunca tam altamente começara cavaleiro a dirribar cavaleiros. E bem parecia no que naquel dia fezera e a todos aqueles que eram conpanheiros da Tavola Redonda nom ficarom senam poucos que ele nom derribase. Este trebelho desta justa durou atee ora de vespera. Entam mandou El-rei que se parasem, ca se temiia de viir aacima algũu eixeço³⁹. E dise-lhes que se fossem desarmar e fez tolher o elmo a Galaaz e deu-o a Booz de Gaunes que lho tevesse ca aquele era o em que ele avia fiuza mui grande que sempre fora em sua honra e em sua ajuda.

Como El-rei e os cavaleiros virom viir Tristam

Ainda o preito nom era acabado nem partido quando virom viir ãu cavaleiro per fundo da ribeira sobr'ũu cavalo tam bõo que poucos avia no campo de milhores. E vinha tam toste como se todolos diaboos do inferno viessem depos ele. E nom trazia de todas as armas fora a espada e o scudo. E El-rei catou o scudo e mostrou-o a Lancelot, que cabo dele stava, e disse-lhe: "Ora soom ledó e hei gram sabor ca vejo aqui viir Tristam, o sobrinho de rei Mars de Cornoalha, ca bem conheço aquele scudo que nom vi depois que me fez muito pessar". E Lancelot começou a ferir o cavalo das sporas e foe contra ele [7v,I] e dise-lhe de tam longe como o pode entender que o poderia ouvir: "Dom Tristam, vos sejades o bem vindo". E Tristam que o conheceo salvou-o e abraçou-o. E depois perguntou: "Amigo Lancelot, é verdade que veeo Galaaz, o mui bõo cavaleiro, aa corte; aquele que ha-de acabar a seeda perigosa e ha-de dar fim aas aventuras do reino

³⁸ tẽpo DP

³⁹ Ms. eixeco

de Logres?". "Certas, amigo," disse Lancelot, "ele veio à corte e acabou a seada perigosa e deu cima à aventura de ãa spada u nhũu cavaleiro da Tavola Redonda nom ousou meter mão. Mais como soubestes vos ca el dia d'oje aqui avia de seer?". "Esto vos direi eu", disse el, "mais esto sera outra vez, mas nom ora". Em todo esto, aque-vos El-rei saio contra ele ca muito era ledado da sua vinda e disse-lhe: "Dom Tristam, vos sejades o bem vindo". E Tristam salvou-o mui ensinadamente. El-rei lhe disse: "Dom Tristam, eu soom mui ledado da vosa vinda ca nom falecia nhũu dos companheiros da Tavola Redonda fora vos".

Como El-rei falava com Tristam e da ledice dos cavaleiros

Quando os cavaleiros virom que aquele era Tristam com que El-rei falava, foram pera ala [7v, II] mui ledos e com mui gram prazer da sua viinda ca muito prezavam sua cavalaria e sua cortesia. E tanto que virom o scudo disserom outrosi: "Enganados fomos noutro dia ca este era o cavaleiro que levava a dona, o que derrebou os cavaleros daqui". Grande foee alegria e o prazer que todos com Tristam ouveram. E ele rogou a El-rei que lhe mostrasse Galaaz, o mui bõo cavaleiro, e El-rei lhe disse que fora pera a cidade com peça do linhagem de rei Bam. "Ai Señor", disse Tristam, "fazedes que o veja ca por al nom viim aqua". "De grado", disse El-rei. Entam se forom pera o paaço e deçerom. E quando entraram no paaço acharom Galaaz com seu linhage que ja se desarmarom. E El-rei filhou Tristam e levou-o a el e disse-lhe: "Amigo Tristam, vedes vós aqui o que demandades". "No nome de Deus", disse Tristam, "bem seja el viindo ca da sua viinda soom eu mui ledado!". Entam ficou os giolhos ante ele e disse-lhe: "Senhor, beento seja o dia em que vos nasce[s]tes quando vos Deus deu tal graça". Galaaz nom lhe quis sofrer que stevesse asi a seus pees. E des i ergê-o e beigeo-o⁴⁰ em significança de companheiro e de ermidade. E bem ouvira ja dizer que aquele era ja o mais nomeado e o melhor cavaleiro da Tavola Redonda fora Lancelot soo.

Como os da Messa Redonda ouverom da graça do Santo Graal

[8r,I] Grande foee a lidice e o prazer que os cavaleiros da Tavola Redonda ouverom aquele dia quando se virom todos de consũu. E sabedes que depois que a Tavola Redonda foee começada que nunca todos asi forom asũados. Mas aquele dia sem falha aveo que forom i todos mas depois nunca i er forom. Contra a nocte, depois de vespervas, quando se asentarom aas mesas, ouvirom viir ãu torvam tam grande e tam spantosso que lhes semelhou que todo o paaço caía. E logo depois que o torvam deu, entrou ãa tam grande claridade que fez o paaço dous tanto mais claro que era ante. E quantos no paaço siam logo todos forom compridos da graça do Spiritu Santo e começarom-s'a catar ãus aos outros e virom-se mui mais fremossos mui gram peça que soiam a seer e maravilharom-se ende muito desto que aveo e nom ouve i tal que podesse falar por ãa gram peça, ante

⁴⁰ beveo DP; besole DE₂

siam calados e catavam-se ãus aos outros. E eles asi seendo, entrou no paaço o Santo Graal cuberto de ãu *eixamete*⁴¹ branco mas nom ouve i tal que vise quem si no tragia. E tanto que entrou i, foi o paaço todo comprido de bõo odor como se totalas specias do mundo i fossem. E ele foe per [8r,II] meo do paaço de ãa parte e da outra e a redor das messas. E per u pasava, logo totalas mesas eram compridas de tal manjar que em seu coraçom desejava cada ãu. E depois ouve cada ãu o que ouve mester a seu prazer. Saiu-se o Santo Graal do paaço que nhũu nom soube que fora dele nem per qual porta saira. E os que ante nom podiam falar, falarom entam. E derom graças a Nosso Senhor que lhes fazia tam grande honra e que os asi confortara e avondara da graça do Santo Vasso. Mas sobre todos aqueles que ledos eram, mais o era rei Artur porque maior merçe lhe mostrara Nosso Señor que nhũu rei que ante reinase em Logres. Desto foram maravilhados quantos i eram ca bem lhes semelhou que se lembrara Deus deles i falarom i muito. E El-rei dise aos que cabo dele siam: "Certas, amigos, muito deviamos a seer ledos que Deus nos mostrou tam gram signal d'amor que em tam booa festa como oje de Pinticoste nos deu a comer do seu santo çeleiro".

Como Galvam começou a gram demanda do Santo Graal

Galvam, que servia ante El-rei, dise: "Senhor, ainda i al ha que vos nom cuidades. Sabede que nom ha cavaleiro no paaço que nom ouvesse de comer quanto pensou ca[8v,I]da ãu em seu coraçom e esto nunca ouve em nhũa corte senam em casa d'El-rei Peles, mas de tanto fomos enguanados que o nom vimos senam cuberto. Porque quanto em mim é, prometo ora a Deus e a toda cavalaria que de manhã, se me Deus quiser atender, entrarei na demanda do Santo Graal asi que a manterrei ãu anno e ãu dia e p'la ventura mais. E ainda mais digo que jamais nom tornarei aa corte por cousa que avenha *ataa que*⁴² ma[i]s melhor e mais a meu prazer veja [o] que ora vi, mas se nam poder seer tornarei me entam".

Como os da Messa Redonda começaram a demanda do Santo Graal

Qando os cavaleiros da Tavola Redonda ouvirom que aquele era Galvam e virom o que dise, foran-se ataa que prome[te]erom, mas tanto que as messas foram levantadas foram todos ante El-rei e fizeram aquela promessa que fezera Galvam e disserom que jamais nom quedariam d'andar ataa que vissem a tal messa e tam saborosos manjares e atam guisados como eram aqueles que eles aquel dia comerom, se era cousa que lhes outorgada fosse por afam e por trabalho que sofrer podessem.

Como El-rei disse a Galvam mal

⁴¹ caxamente DP

⁴² omisso em DP; hasta que DE₂

E quando El-rei vio que todos aviam [8v,II] feita esta promessa, ouve gram pesar e grande amargura em seu coração ca vio [qu]e⁴³ os nom podia tornar em nhũa guisa. E dise a Galvam: "Vos me avedes morto e scarnido ca por esta promesa que fizestes me tolhestes o melhor companheiro, mais leal que nunca foe no mundo: a conpanha da Tavola Redonda. Ca depois que se ora partirem daqui eu sei bem que nom tornarom aca tam cedo, ante morreram gram peça deles em esta demanda, ca nom averá tam cedo cima como cuidades; e por esto me pessa ca sempre lhes fiz honrra de todo meu poder e quis-lhes bem e quero como se fossem meus irmãos ou meus filhos. E por esto me é grave seu partimento, e quando os eu soia a veer e aver sua conpanha e os nom vir, gram coita sofrerei e gram pesar". Depois que esto dise, El-rei começou a pensar muito e el pensando começaram-se-lhe ir as lagrimas dos olhos p'las faces asi que todos o viiam. E a cabo de ãa peça, dise asi que todos o ouvirom: "Galvam, Galvam, vos me metestes tam gram pesar no coração que jamais nom sairá ende ataa que a esta demanda veja cima, ca meterei gram pesar e pavor de perder i meus amigos". "Ai Senhor," dise Lancelot, "que dizedes! Tal homem como vos nom deverá aver pavor, mas sforço e boã speranza. Certas, se [9r,I] nos morresemos todos em esta demanda, maior honra nos será, ca de morrermos alhur." "Ai, Lancelot!", dise El-rei, "o mui grande amor que eu sempre ouve a vos e a eles me faz esto dizer e nom é gram maravilha se eu ei gram pesar, ca nunca cristaão ouve tantos cavaleiros nem tantos homens bõos aa sua messa como oje eu ei, nem averá jamais, e por esto me temo que jamais nom seram asũados aqui nem algur como ora som".

Como a donzela laida chegou a casa de rei Artur

A esto que El-rei⁴⁴ dise nom soube Galvam que respondese, ca bem sabia que dizia verdade⁴⁵ e fezera-se⁴⁶ de graado⁴⁷ afora se podese, mais nom podia p'los outros que prometerom ja asi⁴⁸ como ele, e demais que o sabia ja a rainha e as donas e as donzelas todas que a demanda do Santo Graal era ja começada, e os que se ala aviam de ir aviam-se sair de manhaa. Entam começaram as donas seu doo tam grande a fazer que era maravilha e quiserom entrar no paaço como sandias, mas El-rei acordou a estas vozes e a esta volta que as donas faziam em casa da raña. Siia El-rei com seus ricos homens com gram pesar pensando em aquesto, aque-vos ãa donzela que entrou a pee [9r, II] e tragia ãa spada que avia a maçã⁴⁹ mui rica e mui fremosa e a bainha mui bem lavrada e ela conheceo El-rei e foi a El-rei e dise-lhe: "Rei, nom penses ca teu pensar no val nada, mais

⁴³ que DE₂

⁴⁴ Em DP, sobreposto à linha, por cima de *gualuam*, a corriji-lo, lê-se *el rei*

⁴⁵ dizia uerdade uerdade DP [palavra repetida]

⁴⁶ fezerose DP

⁴⁷ Ms. graudo

⁴⁸ Palavra sobreposta à linha

⁴⁹ Ms. maçaa

recebe esto que te trago e fazo ende o que te eu mandar. Eu te digo que vejas ainda tal cousa viir que terrás por maravilha".

Como a donzela fez tirar a espada

Entom ergeo El-rei a cabeça e dise-lhe: "Que dizedes, senhora?". "Digo-vos que tomedes esta spada e a façades tirar da bainha a cada ùu de vossos cavaleiros da Messa Redonda e veredes que⁵⁰ grande maravilha vos ende averá e depois conselhar-vos-ei o que i avedes a fazer". Ele filhou entam a espada e sacou-a da bainha e achou-a entam mui fremosa. E a donzela lhe dise: "Ora a podedes dar a outrem, ca nom sodes vos o que eu demando". "Ora me dizede vos donzela", dise El-rei, "que maravilha pode ende aviir e creer-vos-emos ende mais quando a virmos". "Eu vo-lo direi", dise ela, "pois sabor avedes de o saber. Sabede que esta spada que ora veedes tam fremossa e tam linpa sera toda tinta de sangue caente e vermelho tanto que a tener na mão aquele que fara a maravilha de matar cavaleiros, ca [9v,I] ele fez em esta demanda mais que outrem. Esta spada trouve eu aqui p'lo conhecerdes e p'lo fazerdes aqui ficar, ca sem falha se ele i vai, tanto de mal e de pessar averá ende e tanta mortura de homões bõos que vós vos chamaredes a sua tornada rei pobre, eixerdado de boos filhos d'algo". "Par Deus, donzela!", dise El-rei, "mais me val de perder el ca me viir tanto mal per ele; e melhor é de ficar cada ùu". "Pois", dise ela, "provade qual é, ca o podedes entender e conhoçer per esto que vos eu digo".

Entam deu El-rei a espada a Galaaz e sacou-a da bainha e nom se modou de qual era. El-rei dise: "Vos sodes quite". E Galaaz *deu-a*⁵¹ a seu padre e tirou-a e nom pareço rem. E depois a Boorz de Gaunes e a Estor e a Persival de Galas e a Erec, filho d'El-rei Lac, e a Gariete, mas rem nom se mostrou em nhũu destes. E entam a filhou Galvam e tanto que a sacou da bainha tornou toda cuberta de sangue, toda de ùa parte e da outra tam quente e tam vermelho como se a sacasem do corpo de homem ou de chaga.

Como El-rei defendeo a Galvam que nam fosse

Quando os do paaço virom [9v,II] esto disserom: "Esta é das grandes maravilhas que vimos, peça ha.". E dise El-rei a Galvam: "Rogo-vos que nom vaades em esta demanda ca mui gram mal pode ende sair. Donzela, cuidades que é este o homem que vos buscades?". "Nom no cuido", dise ela, "mas sei verdadeiramente que se i vai, que fara tam gram dapno nos cavaleiros que aqui som que todo seu linhagem nom nos poderá cobrar". E El-rei bem no creeo que dizia verdade e dise a Galvam: "Sobrinho, eu vos rogo que fiquedes aqui e nom vaades a esta demanda". E ele ouve gram pessar sobejo daquela aventura. Antretanto, o homem bõo respondeu: "Senhor, nom devedes de creer quanto vos disserem. Sabede que todo é encantamento e chufa, a maior que

⁵⁰ Palavra sobreposta à linha em DP

⁵¹ dava DP; la dio DE₂

vistes, peça ha. Nom vos nembra quando vistes a rainha Morgaim e toda sua conpanha tornada em pedra? E porem nom devedes creer esto". Entam dise a donzela: "Esto nom é encantamento, asi me Deus ajude, ante direita verdade. E, par Deus, se ides, tam gram dapno se fara que vos nom no poderedes cobrar, nem rei Artur que aqui see". A esto respon[10r,I]de El-rei: "Donzela, eu vi tal sinal da sua ida, ca asi me Deus ajude, eu sei verdadeiramente que avera ende mal. E por esto lho defendo como senhor faz a cavaleiro que nom vaa i, mais a toda guisa que fique". "Como senhor?", dise Galvam, "Chus creedes vos a esta donzela ca a mim?". "Eu creo", disse El-rei, "o que vejo e porem vos defendo de todo em todo que nom vaades esta carreira". "Senhor", dise el, "semelha-me que nom catades i minha honra, mas meu mal e minha vergonça, ca se eu i nom vou soom perjurado e desleal, des i nom me devia a teer nhũu por cavaleiro". "Nom sei", dise El-rei, "que vos i façades, mas se i fordes pesar-me-a muito sobejo".

Como a Rainha ouve pesar por Lancelot

Galvam, que desto ouve gram pesar, partio-se dante El-rei i foi-se pera sua pousada. E a rainha dise ao donzel que lhe disera as novas da demanda: "Ora me di, fuste⁵² tu u prometerom os cavaleiros de buscar o Santo Graal?". "Si senhor", dise el, "Galvam e Lancelot ham de ir?". "Senhor", dise el, "Dom Galvam o jurou primeiro, e dessi Lancelot, e dessi todolos outros da Messa [10r,II] Redonda". "Asi", dise ela, "em mal ponto foi começado este preito, ca muitos homees boos morreram i averá ende gram dapno no reino de Logres". Entam ouve tam gram pesar de Lancelot que as lagrimas lhe veerom aos olhos e dise outra vez: "Certas, este é gram dapno sobejo ca sem morte de muitos homees bõos nom será esta demanda acabada e maravilho-me de El-rei como o pode sofrer, ca os milhores cavaleiros do mundo se partirom dele e sua terra valerá ende mui mais pouco". Entam começou a chorar mui fremosamente e as donas e as donzelas outrosi.

E a donzela, que stava ainda no paaço, quando lhe dera ja Dom Galvam a espada e que vio que se partira ja dali com sanha, disse a El-rei que lhe dizia da ida de Dom Galvam: "Sabede que muito mal ende vinrá e avera". E ele dise: "Sabede que nom irá i cavaleiro que me muito nom pesse, mas muito mais daqueste me pesar, ca bem sei que muito mal avera ende". "Pois", dise ela, "senhor, rogo-vos que o façades ficar". "Eu vos digo", dise el, "que nom sera tam ousado que o prove, ca bem lho defendi eu e vos o ouvistes". "Muitas merçes", dise ela. Entam se foe com sua spada.

[10v,I]Como os da corte souberom que Galaaz era filho de Lancelot. Como leeram as leteras

Aquele seraão souberom os mais da casa d'El-rei Artur que era Galaaz filho de Lancelot, ca nom podia seer que fazenda de tam grande homem como Galaaz podesse

⁵² fustu DP; fueste DE₂

seer encuberta tam longamente. Muito falarom El-rei e a rainha aquela nocte com Galaaz, e os altos homões que i eram e seu linhagem que o amavam muito. Quando a nocte chegou, nom squeceo a El-rei a maravilha do cavaleiro que ardeu manhaa e perguntou quem avia as leteras que tiinha na mão quando ardera. Entam dise ù cavaleiro de Norgalles: "Senhor, vedes as leteras que tiinha na mão". E ele filhou as leteras na mão e leo-as e achou que diziam asi: "Ai, arcebispo de Conturbe, homem santo e de boã vida e sissudo, conselha-me em minha maa ventura e em meu pecado asi como to contarei. Sabe verdadeiramente que eu o descobro a Deus e a ti que soom pecador mais dos pecadores, que eu jouve com minha mai e com minha irmã e depois matei-as ambas em ùa ora porque nom querriam comprir minha vontade. E depois, eu stando catando-as u as matara, sobreveo meu padre, o [10v,II] rei da Insoa do Porto, depois que vio aquela morte meteo mão a sua spada e eu meti aa minha e matei-o; e eu stando catando-o, sobreveo i meu irmão, o conde de Geer, e trouse-me mal e matei-o. Todo este mal que te eu digo, eu ei fecto em ùu soo dia. Ora me conselha, padre santo, ca ja tam grande pendeça nom me darás que a eu nom tenha".

Todo esto dizia nas leteras que o cavaleiro tiinha quando morreo. Depois que El-rei leeo as leteras, asi que as ouvia Galaaz e os outros homens que com el eram, dise: "Ora podemos saber por que este cavaleiro morreo tam cruelmente. Sabede que esto foi vingança de Jesu Cristo". E os outros disserom que bem semelhava verdade segundo como as leteras diziam. Entam fez El-rei poer em ùa abadia as leteras, que era de Santo Ostiano, que era see de Camaalot, e fez fazer mui rico moimento ao cavaleiro e scprever em cima: "Aqui jaz o cavaleiro que em ùu dia matou seu padre e sua madre e seu irmão e sua irmã. Este scprito foi fecto depois que os cavaleiros foram aa demanda do Santo Graal".

Apêndice 3

Manuscrito 2594 da Biblioteca Nacional de Viena (fólios 1r a 10v)

Historia dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do santo graal

Uespera de pinto for
 ada em Camalot asi q' p'ce
 za homem hi ueez muy gran tre
 nte muytos caualleyros Emuytas
 donas muy bem guisadas. Elkey
 q' era ende muy ledo honrou os
 muyto e fizeos muy bem fuis. Eto
 da rem q' entendeo p' que aqlla co
 re seera mais moza e mais leda
 todo ofez fazer. Aquel dia q' uas
 eu digo direitamente quando q'm
 am por as messas esto era ora
 de noa. duco q' hua donzella the
 gou hi muy fiosa e muy bem
 uestida. e entrou no paço ap'ce co
 me mandadera. Ella comenou a
 cantar de hua parte e da out' p'lo
 paço. ep' g'ntuana que dema
 tava. Eu demand' disse ella por
 dom lancapor do lago. he aq'. Si
 donzella disse hua caualley'. Uee
 dello sta aqlla fresta fallando
 dom gualuam. ella fo' logo pa
 el e saluo. Elle tanto qa mo se
 rebea muy bem e abroua ca
 aqlla era hua das donzellas q' me
 ruan na jnsa da ledica q' asi
 lha amda delkey pelles amada
 mais q' donzella da sua companhia

*Como adusa disse alancelot q' fosse
 a ella.*

Hy donzella disse lau
 calot que uentura uos adusse aq'
 que bem sey que sem razom nom
 uestes uos. Senhor uerdade he

mais h' g'nos se uos p'p'uer
 q' uades comigo aqlla foresta de
 camalot. e salde q' manha ora
 de comer seeredos aqui. Certas don
 zella disse el muyto me p'uz ca the
 uo pom de uos faz fuis em todalas
 coufas q' eu poder. Entam pedio
 suas armas. Equando elkey mo q'
 se fazia armar a tam gran comi
 fo' ael coapapa ediselle. Como lei
 xarnas q'redas aatal festa hu caualley'
 de todo omundo ueem aacorte enuy
 mais ajuda por uos ueerem ca por
 al. delles por nos ueerem. edelles
 por auerem nosa companhia. Senhor
 disse el nom non senam aesta fore
 sta com esta donzella q' me p'p'ou
 mais tras ora de terra seerei aqui
Como lancapor se p'p'ou a donzella.

Tornom se payo lancapor do
 paço e sobio em seu cauillo e ad
 zella em seu palafrem. e ferom com
 adonzella douz caualley' e duas
 donzellas. Equando ella tornou ae
 lles diselhe. Salde q' adubei ho
 por q' uym dom lancapor do lago sem
 hu conosto. Entam se filharom an
 dar e entraron na foresta. e nom
 andarom muyto p' ella q' checarom
 acasa do ermitam q' fora afalla.
 com gualaz. Equando el mo lan
 capor hu e adonzella. logo poube
 q' hua pa fazer gualhaaz caualley'
 eleixou sua rimda por hu aomo
 seyro das donas ca nom q'riam

que se fosse guallaz ante qd el
uiffe ca hem Fabia q pois se el pa
tija dali que nom tornaria hi calhe
conuenha tanto que fosse caualero
entrai aas uenturas do tempo de
logres. E por esto lhe semelhana
qd aua puido. equico nom uezia
ameude eremya. ca aua em elle
muy grande sabor por q era tanta
coufa q tanta fortuna. **Como lan**

celor chegon abadia.

Quando elles cheguarom
aabadia leuaram lancayor pahua
canaya e desarmayom. e uio aele
abadesa com quat donas cada se
configo guallaz tam fremosa cou
sa era maravilha era. e andaua
tam bem uestido q nom podia mi
lhor Sabadesa choraua muito com
pzer tanto q uio lancayor edisse
th Senhor por de fizede uoe noso
nouel caualer ca no q namos q se
caualer q mato dout. ca milhor
caualer q ca uoe no no pode fazer
caualer q ca uoe q ajuda q
tam bo que uoe arbayores ende be
E q sa uosa honra deo fazedes e
se uoe el ende nom toqase uollo de
nyades de fazer ca hem sabedes q de
uoso filho guallaz disse lancalor q
zedes uoe seer caualer el kssponde
haldosamente Senhor Se puieste
aug bem no qria seer ca nom ha cou
sa no mundo q tanto de se como hon
ra de caualar q e seer da uosa uo
ca dout nom no qria seer q tanto
uoe outo louuar ex car de cauala

ria q uhuu ameu euidar nom po
dia seer conrado nem mato quem
uoe fez seer caualero. **Este** he
hna de coufas dnuuid q me da
mayor eppura de seer homem bo
e bo caualer. filho de guallaz disse
lancalor frankamete uoe seer de fre
mota fortuna par de se uoe nom cui
dade seer bo homem ou bo caualer
asi de me qelhe pobejo fia qn dnyo
entram malla uentura de nom seer de
bo caualero. ca solero pode fremo
so. **Este** disse se me de seer se fre
mota danyia bondade se lhe puieste
ca em out qussa ualleria puieste
Este qn que seer bo e coufa q se
melhe nypha luhayom e aqilles
honde eu uenho e metuda er nypha
graui em noso Snor. **E por** esto uoe
pore q me facades caualero. **Elm**
calor reponde. filho pois uoe pze
em uoe fazer caualero. **Enos** Snor
asi como aelle puieste eo podera faz
uoe fua ca bo caualero como podes
fremoso. **So** jrmam reponde de
to. **Dom** lancalor nom asades dudar
de guallaz ca eu uoe digo que de bon
dade de caualaria e milhores ca
ualeros do mundo pasara **San**
lor reponde de ho fua asi como
eu qria. **Entam** cometarom todas
arboru com pzer quantos no lu
gar stuanu. **Como** galaz prome
teo ao ermitam oq lhe pediu.

Aquella notte frou lancalor
ally e fez guallaz uigallia na esca
So jrmam q pobejo amaua guallaz
uelou toda aqlla notte nom qd u
de choru por que uo ca se aua de

partir delle quando ueco ama
 nhaa disse a gallaz. filho conusa fia
 e homada. frol e l'ouor de todos
 os memos. outorgame se te proz
 que te fazi compunha em toda munda
 mda mentre te poder seguir de q te
 partires da corte delrei artur ta eu
 bem sei que nom moraras hi male
 de hui dia ta ademandi de sto qra
 al se comecara tanto q tu hiche
 quizes e eu te demando ta compa
 nha asi como tu ouies que eu
 sei tua santa uida e ta bondade
 maie ta tu Enom sey no mun
 do que me tanto poder ofortaz
 de for maie como deuez tam se
 caualero como tu seiras. Como
 tu uecias maravilhas aq darys
 ama ta de que te fez naster em ml
 perdo como tu sabes por mostrai
 seu itm poder essa gram uirtude
 te outorgou p sua piedade d plla
 boaa mda q tu comecaste de tua me
 nenre amagu q te dara poder d
 forca d bondade d armas d dardm
 pbi todllae caualleiros que nunca
 trouxerom armas no Reino deloi
 asi que tu darys ama atodallae
 oute maravilhas e auenturas
 hu todoloe oute fullerem d fulle
 remm Espore quero rode teuz
 fitez sabr que acalunas q fote
 fite em ml perdo hu os outro no
 poderom hi auiz que forom fitez
 em leal casameto eu te qro recz
 compunha como sei que em nosp
 tempo nunca fez tam fremosoz

miragres no se Enor nem fa co
 negade como fira por ti. Esto qro
 eu millior sabr por ueer ac gran
 des auenturas e miragres q dca
 por ti fira. E mentre em stro to
 dallae maravilhas que de mostrara
 por teu amor esta demanda filho
 outorgame aque te demando q de
 te fira homem bo d gallaz tho
 outorgou. **Como lancetoz fez**
Gallaaz Cavaleiro.

Aquel dia ora de pma ann
 sta dita fez lancetoz seu filho ca
 ualleiro gallaz asi como era cus
 tume Espalade que qnto hi staua
 se pigauam em como el puyera
 d nom era maravilha ta e aquel
 tempo nom podia homem achar
 em todo otieno de lozrae donzel
 tam fremosd nem tam bem feiro
 ta em tod era tal q nom podia
 homem achar rem em que lhe riasse
 fora q era manso pobre em p u
 continente Espalade q quando ta
 caroz fez caualleiro q se nom pod
 so fite de chorar por q sabia q toda
 llae pntes era de grande guisa q
 nom podia de maroz ser. d nua
 tam pobre festa d tam pequena ladica
 em sua auallana nem el no no
 podia ja maie ruidar q podese un
 ata gram conusa como por ueco
 ocrepo nua bem tallado d oconre
 nere era manso. **Como lancetoz**
viu l'oz Elionell q chezo a pte ell.
Pois q lancetoz ouue fite

quanto a cavaleiro conynha
 disse filho guallaaz ora pode
 cavaleiro. Deq mande q seja aca
 ualaria tam bem empurada em
 uos como em nosso Turhate.
 Ora dizede yredeuce aacorte d'elrei
 artur hu mystroz homca booz de
 todallas partes do mundo uceynd
 todollos cavaleiros do regno de la
 grece som asimadaes em esta festa
 doie. Elle disse Senhor eu hi
 rei mas nom conheco. ouyrem
 me guajara hi. Equando disse la
 caroz p' outros cavaleiros q com
 elle andavam d'isom Senhor
 pois ja cavaleiro he elle hira
 mais toste aacorte ca uos nom
 no eu dades ca el fa hi nuy cado
 pois comendouos ade. disse lanca
 lor ca me qro eu her aacorte ca
 ora de terca ei hi de seer entam
 fillhou suas armas p' cavaleiro
 e hu qram sanz do mosteyro yhu
 ante hua camara booz p' lionel
 armada q ouyri qram cavaleiro
 e tanto qd' virou forom pa el e
 Elle lhea disse q uentura uq adu
 se aqui eu tudana q epades na
 corte Senhor d'isom elles nos
 nos paramy por pauoz demorte
 q ouyemos de uos como menos
 que uos ca uos nom parades se
 nom por allqua cortia nuy qm
 de por esso uceinos por nos atee
 aqui p' nos d'robmy omelhor q
 podemy quando soubermy q uos
 qmades tornar aacorte armamy
 nos por nos tornar co uos capr
 al nom pois cavaleiro d'ua
 mostoe disse elle Em ta cavale

garom p' huyudo pilla capena p' q
 unton booz. Senhor que he este
 cavaleiro q ora sezeeste. Cedo o pa
 seyredes disse lancayor leryade e
 de ora apoyunta. Er disse lionel q
 qe q seja com mais fiemozo qm
 ca eu vi de sua hidade esse forto u
 boz cavaleiro como fiemozo nuyto
 bem th' faya noso Senhor. **Como**
lancelot Eluoz lionell chegou aa corte.

Fallando chegarom a
 maaloz d' sabede q quantoe na
 corte eram foram ende nuy leida
 ca nuyto fora afesta p' nuy mayoz
 p' mais pobre delles hi nom seer
 Celtei fora enta ouyri missa a
 se com gram compayha de cavaleiro
 q mayanilha teyades de ce uaz
 Elle tza tam keto tuar nuyto
 q mayanilha era. Ecom atamha
 huyam tantae donas p' donzellas
 q era grande mayanilha. Elle
 e elles ouyrom missa p' forase
 ao piaco Euceo q entamete
 andando curando de seer de
 cauolla pedonay. achayom aq deue
 seer fcaam p' aq fcaam. Equando
 chegarom aasteda p' gosa achayom
 hi letae nouamente fcaam q di
 ziam a ceto. Lm auez compede
 demorte de ihu xpo em dia de pni
 troste deue auez esta seer. Snor
 puz disse lancalor quando esta
 mayanilha ouyio. pois oie deue
 auez Senhor. Ca demorte de ihu
 xpo aeste punitoste a ceto. Lm auez
 Ecom qma se pode q estas letae
 nom uisse nuyum atee q uese
 aqhe qa ha d'agali. Elles d'isom

nos aguardarem bem etam
 cobram a seida com hui pino de
 seida umelha asi como acoutre
 etam cubertas Quando Elkei ue
 co da igreja atinha se for paa
 camara com todas suas donzellas
 e companhia. Elkei ptegnitou
 se era ora de comer Senhor disse
 Lera ja tempo he de comer ca ja
 he pro de meo dia, mais se uos
 custume q' manteneistes ataaq' e
 todallas grandes festas q' edes ma
 tier nom me senelha q' comer p'ca
 des. ca atam gram festa como esta
 nom ueco ayua a uentura nhua
 q' tanto q' a uentura uos uece
 nom soada uos atomez em nhua
 gram festa Vade disse Elkei este
 man custume mantene sempre
 q' for for mantenei mentes uia
 Epilas grandes a uenturas q' aa
 minha corte usom chamam okei
 a uenturas ca asizom q' ellas pu
 ram deue mostar mas bem sei
 q' anoso Senhor nom p'izeza q'
 muto reue de saqui adiante mas
 como q' q' ac uentura sojam auy
 ir aas festas grandes em esta
 eu sei bem q' dia die nom fa
 lleram ante uejam hi as mais
 grandes e as mais maravilhosas
 q' nua hi uejam ou dujam meu
 topacom esto no mechal da euren
 de mas hui pouco. ca bem sei u
 taderamente q' nosa festa nom
 h' ore sem ueitura mais ouue
 tam gram p'zer da uiqua delan
 calor e de seua uirtuade q' me
 equencia ocustume **Como oant**
ualeiro casu da festa braada do.

Entre q' Elkei esto di
 zia d'om lanculo e mury oue
 caualeroz cataluam contra huas
 frestas q' stuan p'be anguar d'
 viron hi per hui caualero que
 era natural de nae muy fialho
 e boz caualero de armas e demuy
 grande nomeada e muy bem uesti
 do e sja pensando tanto q' nhua
 onom podia acordar de seu pensar
 em quisa q' nom menya menta
 em festa nem eort Elkei sja asi
 pensando deu huã uoz ay tanto
 morto so e leuouse cayz da fresta
 e abrouth ope stico **Boz caualer**
 q' hi sjam foram aelle pa uecerem
 do era e achayom q' the papa pla
 boca e p'ly narece, chama de fogo
 tam fort como se fosse de hui for
 no arejo e tripha em suas matos
 huas letas que the cayrom ende
Equand' elle uo os caualerros
 filhayom ac letas. **Elkei chegon**
 hi com seuz caualerros ueer aq'la
 maravilha **Epor q' era compahe**
iro de caualia redonda quando
elkei mo q' era morto mandou
q' leuasse fora do p'aco ca no
que q' sua cort fosse toruada co
elle tem na oleuayom fora amuy
gram trabalho ca ardu ta forte
ment q' toda apoupa era torna
da em tyngas nom se podia uel
chegar nhua q' se nam q' mase
e posto fora do p'aco e comecado
sua ledue como a ntre p' muto
uyam gram pessar todo do caua
leiro por q' era muy p'ado aelkei

muysto pesava mais nom no ou
 saua mozar por ser mais este
 E depois q' soube q' era na esta
 disse cavalarias ora podedes tomar
 ta ja por aventura maravilhosas
 nom leixaredes tomar ta me se
 melha muy stranha uentura esta
Cando ocaidero disse a elrei de
 nonas do padre.

Elles desto fallando aque
 nos vem hui studer q' disse a elrei
 Senhor eu uo trago as mais ma
 ravelhosas nonas q' omystes fallar
 o q' nonas sam disse Elrei dizede
 uollas em este uosso paray apuz
 deluu padrum demarior q' sta
 metuda hua pida e sobre esta pe
 dra em no ar hua baya Eem uo
 digo q' uy asi nadar p' sobz a agua
 como se fosse maderis Elrei ore
 ue por chussa d'elhe se podia ue
 er esse padrum Eem tam disse ho
 studer q' ja alla som muystes taua
 leioe d'uo sta companhia por uerjo
 maravilha Elrei tanto q' esto
 ouyo foy logo pa alla com sua
 companhia de honcees lous. Ean
 cayot tanto q' soube q' era logo
 foy alla apoz elles Estor p'p'i
 ual qo ja out ues ura e q' uim
 ueer auzer tam gram companhia
 como alli era asunada aueria
 alguem q' de roma era aq'lla uen
 tura Quando elrei cheyrou aa
 febreira uo opedram o a pida
 q' staua hi metuda p'lo emanta
 mento de uer asi como ocouto
 aya deupado p' hua banyha q'
 staua alla no meo do ar de az

letras q' melim leuauo foz for
 todo p' uido Eomystes nonas
 na d'hei Ora sabede q' p' esta
 pida sa conhoito emilloz ta
 lalero do mundo ta esta h' ap
 ua p' q' se ha de sabz e uim se
 nam for omilloz cavalero do
 mundo nom podera sacz a es
 pida deste padrum Como elrei

disse alancelot q' t'ra se a espada do pa
 dre Alancelot no que.

Quando os cavaleros ouy
 se affora e mais diglles q' se q'
 riam p' uer pa sacalla Elrei di
 se alancelot com lancayor Alha
 de eff esta pida ta ella h' uossa
 e por testamunha de quantos ay
 stam q' uos teem por mltos taua
 lero do mundo Equando esto ou
 uo ouue muy grande uerouita
 e fepoudees Senhor estez me tee
 p'lo mltos cavaleros do mundo teite
 eu nom som q' esta pida deuo
 auer ta muy mltos cavaleros ta
 eu auera e pesame q' nom som
 stam lous como os ruidades desto
 q' lancayor disse ouncyon muyto
 pesar e mais e d'almhagem
 do rei luy qo t'ha p'lo mltos ca
 ualero do mundo Elrei q' ent
 deo q' aya ja quanto de pessard
 se apuaruaa conueim Eusi nom
 fedez por culpado se puenure
 fallereder Senhor disse elle sa
 lua auora auosa t'ra nom me
 chegara hi ta se de me ualhe
 nom ualho eu tanto q' deua me
 ter maao em ar mo de tal home

30

como aqle fra que esta pra
da ha deffaza

**Como galuo prouou aespada p
madado delteij.**

Outam disse elrei agual
nam sobrinho por lançar yre
ou aespada puaada nos e ueje
moes q auerit. Eu Snor disse el
pualoei por compr uosso manda
do mais sei qrom he rem aibe
sabece nos e quanto qd stam
quando dom lançar leira al
qua coufa por mungua de canala
ria ca eu nom aralyei ho rem
ca elle he muy nullor caualero
q eu. Etodama disse elrei pro
ualloeda ca asi me puz. Em
tam se thegou galuam a fi
lhou aespada pollo mogorom
e tyona omale q poie/ maq
mua qa podese fatar dapedra
e leipoua em tam a disse aelrei
Senhor ora podedes bustar que
na pue ca eu nom mefeti hi
mua maao ca eu hem uejo oq
de nom ma qua outorgar.
Dom galuam disse lançar elrei
fez seu puzer de que uollo ma
dou puzar/ ca nom pode durar to
go tempo q uae nom apade mal
ente/ ca uae receberedes por de
omayor golpe ou chaga onde
aueredes puor de mort ou mo
peredes. Amigo disse elle no pu
de eu mais ca se aqy. euydasse

amoyez nom leuaya faz man
dad delrei por feuo he disse el
rei nom h culpa se mungoa nom
Sem tam puzimou atodoloe out
amoyez ha aq ml q qra puzar esta
espada a elrei se talayom toda. E
do elrei uso q nom faziam hi mais
disse ora uamoe gentar ca ja toy
h ca de nos de quem aesta uentura
de ama ca rreme muyto me pze
rya q uese red. **Como os
clerigos achauo letre e duac, se
da.**

Deus esto thegrouse ao
puaco a mandayom por az mefac
Eoz cligoe q se thalhanam dea
tur az sedas da tauolla pedonda
oq auyam de fazer andayom de
hua pure a da out. E achayom
eram sem duas sedas nom auya
lefas asi como ante senam oute
nouamente a ahua seuda era steta
onome derre e era asceda daql
caualero q fora morto asi como o
contu aja deussado. E out sedas
fora de hui caualero de stona q auya
nome dragan q matara tstan aqle
doma ante apusoa grande por q
aquele dregam demandara amor
a atunha y seu/ maq esto no duy
sa ora na estoria do santo graal
ca nom tange a seu liuro maq
agrande storia de dom tstan o di
uisa no liuro. **Como erce Galaj
ouuere az sedas.**

Quando os rigos uro
 as secdas quar
 midas de noue nomes conhere
 rom logo ruyas foram q' eram mo
 toz Sacharom na secdá out' no
 mie dallarm obranco. Sem ta q' ad
 apzera de elles entrem no lugre
 delle. Em tam foram aelkei adi
 somthe oq' achayom. Selkei oag
 uardreo musto anoso senhor q'
 tanto lhez pornta conselho na fa
 zenda do santo orual e de tauolla
 pednda. Erom elayn outsi for
 tode muy lede. Mais bem sabeda
 q' calym obranco ouueyom todes
 be delinhagem de yrei lam muy q'
 nde pzer ca alayn era filho de
 booz de graunce e fezao aq' dia ca
 ualeiro fei artur. Elkei artur q'
 muyto amaua q'ec a q' p'zama de
 cauallaria p'la nomeada q' dellez
 ouuiza q' nom p'zama tanto nlu
 u cauallero de sua p'ade. Quãd
 uio q' esta honra ty uera. disse
 ledo a com muy grande pzer hu
 eroc meu amigo filho delkei loc
 q' em esta corte de sua p'ade nom
 deua homem mais p'z homem
 manrebo de cauallaria. Venha
 amij e porremollo na alreza que
 nosd Senhor lhez deu ca outrem
 nom. Entram for por elle aaca
 maya da krunha hu sja fillando
 com as donzellas. Edexpe filhou
 elkei p'la maao e asentouo na see
 da da tauolla pednda hu oser
 nome era s'p'ro e disselhe aofeer

Exer de uoe fura de sa aq' aduãte
 ta hã cauallero como foste atec
 qui. depois se for aalar hãto e
 disselhe filho musto p'oz se mosto
 mas de por sua bondade uoe fura
 se melhar e cauallaria ouosd hu
 hagom dekei lam. Quando uro
 q' alli guanaham el asceda d'atu
 uolla pednda p' pzer denosso se
 nhor forom muy lede amaya
 uiltra. Edisse lancapoc alayn apu
 da sapra amandee feites. Esay
 lam tode q' este conto ouuym
 q' aq' alayn obranco for filho de
 booz de graunce e fezao chua fi
 lha delkei de gnam hãronha po
 ante q' esto fosse p'romerera lo
 or anoso senhor delhe graudaz
 sua uirindade. Mas tam tosse
 q' ella uio p'roguse delle de sãh
 e amouo. Edexpe enq'uanouo
 p' encantamento e jonne com
 ella e fez alli aq'lla notte q' foe
 depois enpador de constinopla. E
 booz trou aq'lo q' prometio nom
 for p' seu orado. mas p' llo entra
 tamento q' lha donzella fez. Ed
 poiz ho corregeo aq'lo q' fez q' to
 tolloz dias da sua uida manie
 ue casi tode. **Como os q' ata**
ua ac secdas ac achazo.

Aquel dia que uoe eu di
 to q' Exer e elayn foram po s'oz
 nas secdas da tauolla pednda
 mandou elkei colz ac messas
 ta ja tempo era de romeyem. E
 elkei se for asentur na sua alre

secda Exporca de companhia
 da tauolla redonda forz seer cada
 huū em seu lugar Eoe out' q
 nom eram de ta gnam nomeada
 seueyom cadahum y hu deusa aq
 la ora ante que ths desm deomer
 mandou elker con tur quantos to
 panheiros da tauolla redonda ue
 erom aaglla festa r ae q ende fülle
 riam Eoe q as coniaz acharom
 todas C' l' secdas conpda fora
 duas p' d' d' nom no aelker Elker
 tendes as maado cont' orco r dise
 hu x' padre Snor de todallas con
 las beento seias tu q me leuaste
 tanto uuez q' nisse a tauolla red
 da conpda q' nom fullerosem ende
 fora doue. Enra dise aaglla q
 as secdas auiam de curar q' cece rom
 effes q' fullerom Seuhor d' d' nom
 ellee r' r' am p' a secdas p' r' o' a q' no
 ti conpda. Dom na p' se de d' elker
 q' r' o' p' r' a conpda ca por al nom
 fiz eu uuz tanta gente a ampha
 corte senam por uceyom ae ma
 r' u' l' has q' auceyom a esta messa
 ca oie p' r' a ampha cort' chamada
 por semp' corte auenturosa **Co**
mo galaz ethou no paaco p' aca
luu a sece p' g' o' s' a.
Ques d' esto fullando curaz
 r' u' yom q' todallas portua do p' a
 co se camyon r' todallas f' r' e' s' m' e
 p' o q' nom estorecco porende opua
 co ta entou hu huū tal puro de
 fol que p' toda acissa se stendeo

Saues entā huā gnam maza
 uilha nom ouue tal no paaco q'
 nō p' desse a fallā r' ca tauolle huū
 aoe out' r' nom podiam yem diz
 r' nom ouue hu tam ardid q' ede
 nom fosse spantado p' nom ouue
 hu tal q' p' yisse a secdas equanto esto
 d' yon. aues q' entou Caallaz
 arnado deloziga r' de b' r' a l' o' n' e' y' a
 r' delmo r' de d' ouz p' b' r' s' m' a' u' e' z' d' a
 r' a' m' e' t' e' u' e' z' m' e' l' h' o' r' d' e' p' o' e' z' e' l' l' e' t' h' e
 g' r' o' u' h' o' e' r' m' y' t' a' m' q' t' h' y' p' o' r' a' q' d'
 l' e' y' a' s' e' a' n' d' a' r' c' o' m' e' l' l' e' r' t' o' r' a' h' u' m'
 m' a' u' r' o' e' h' u' a' g' u' a' n' a' c' h' a' e' x' a' m' e' t' e'
 u' m' e' l' h' o' e' s' e' u' b' y' a' g' o' / m' a' s' t' a' n' t' o' u' a' e'
 d' i' g' o' q' n' o' m' o' u' e' n' o' p' a' a' c' o' q' p' o' d' e' s' s' e'
 e' n' t' e' n' d' e' r' p' h' u' g' u' a' l' l' a' z' e' n' t' a' r' a'
 t' a' e' m' s' u' a' u' i' p' u' d' a' n' o' m' a' l' b' r' a' m'
 a' p' o' r' t' a' n' e' o' u' i' l' y' o' m' a' l' b' r' n' e' m' f' r' e' e'
 s' t' a' / m' a' s' d' o' r' a' m' y' t' a' m' n' o' m' u' o' z'
 d' i' g' o' t' a' h' o' u' y' o' m' e' n' t' a' r' p' l' l' a' p' o' r'
 t' a' g' r' a' n' d' e' e' g' u' a' l' a' z' t' a' n' t' o' q' f' o' e'
 n' o' m' e' o' d' o' p' a' a' c' o' d' i' s' s' e' a' s' i' q' t' o' d' a' e'
 o' u' i' l' y' o' m' p' a' z' s' e' i' a' c' o' m' u' o' s' t' o' E' o'
 h' o' m' e' m' t' o' o' p' a' a' c' o' p' a' a' z' q' r' a' z' a'
 p' o' b' r' e' h' u' m' a' l' f' a' n' t' a' r' p' o' f' o' r' a' p' p' e' i'
 a' r' t' u' r' r' d' i' s' e' l' l' e' t' h' e' a' r' t' u' r' e' u' t' e' t' i' p' o'
 h' o' r' a' n' a' l' e' y' d' e' s' e' p' a' d' o' a' q' u' e' l' q' u' e' m'
 d' o' a' l' t' o' l' i' n' h' a' g' e' m' d' e' l' l' e' t' h' e' d' d' e' d'
 j' o' s' e' p' b' a' r' n' a' m' a' n' s' a' p' q' u' e' a' e' m' a' y' a'
 u' i' l' h' a' s' d' e' s' t' a' t' e' r' r' a' r' d' a' e' o' u' t' e' a' u' e'
 r' a' m' a' m' a' E' s' t' o' q' d' h' o' m' e' m' b' o' o'
 d' i' s' e' f' o' r' e' l' l' e' t' h' e' m' u' s' l' e' d' o' E' d' i' s' s' e'
 s' e' e' s' t' o' h' u' e' r' d' a' d' e' u' o' e' s' e' i' a' d' e' s' b' e'
 u' i' y' u' d' o' E' b' e' m' s' e' i' a' u' e' u' i' d' o' o' r' a' u' a'
 l' e' i' r' o' t' a' e' s' t' e' h' o' q' h' a' d' e' d' a' r' a' m' a'
 a' a' e' a' u' e' n' t' u' r' a' s' d' o' s' a' n' t' o' g' r' a' l'
 n' u' n' c' a' f' e' e' s' t' o' e' m' e' s' t' a' t' a' n' t' a' h' o'

.ueise

na como lhe nao fuyrmos q
 qe que elle seja eu q'na q' the
 fosse inuyto bem por de ta alto
 linha gem uem como uae dize
 dez Senhor red ouereda em
 boz começo Em ta th fez uestr
 ce p'moe q' trazia p' fop o asen
 tar na seeda pigrosa Edisse
 filho ora uejo oque nuyto desejer
 quando uejo asceda pigrosa con
 fida Equando uym gallas q'
 na seeda lo ro todoe os aualer
 ouuerom poder de fallar d' b'nda
 rom todoe ahua uoz dom qua
 llas uoz spades oben, uendo
 ta elles ja seu nome sabiam ta
 ho puytam onomeam ja hi

De q'nti Etodoloe, yphas, falax.

Elkei tanto q' uyo na seeda
 pigrosa o aualler de q'
 n'lim a todoloe out' p'fetae fa
 llayom na gram barhalha d' tam
 bem soube elle q' aq'le era ora
 ualler p' que fiam acalidaz az
 auenturas do Regno de logrea
 e for com elle tam alegre e ledo
 q' beuzes de Edise de beente
 sejas tu q' te puue de tanto u
 her eu q' eu e m'ha t'asa u
 se aq'le honde todoloe p'fetae
 desta reyna p' d'ae out' p' f'eti
 zayom tanto gram tempo aja
 Ora fallere disse el de tanolla
 pedonda dom t'fiam a no out' m
 Mas maldita seja abelada de
 r'seu p' q'o asi auemo p'dudo ta

se ella nom fosse nom legrata
 el em nhua cruysa q' elle nom
 neese aesta festa tam g'nd
 Como hui donzell deu nouas
 aabamba de galaaz //

All fallaua Elkei dettam co
 muy gram pesar de q' nom uytai
 uorte mas ce out'ce nom aya
 ende pesar ante gram muy lede
 porq' asceda pigrosa aya om
 sa q' nom podiam mais. Ed
 gram s' fuyam gallas q'nto po
 diam. cabem sabiam q' este aya
 dar ama aas mayauillhas au
 turas do Regno de logrea mas
 p'br todoe era la uoyor mais
 ledo Cabem uya q' se gallas
 uyuete de q' pasaria da bondade
 e de auallana todoloe do regno
 de logrea // Este nouas foze
 de hua part e da out' asi q' the
 gram aabamba ta hui donz
 el th disse Senho mayauilla
 q'nde auos ora no p'uro que
 mayauilla p'm disse akimha
 diz edenollaz Senho disse elle
 asceda pigrosa he compda hui
 cauallero s'ce hi. Si disse ella
 par de f'erosa auentura hi de
 deu. Ca demyros ja hi seue
 rom m'ra hi tal foy q' hi nom
 fosse morto Ed que p'de po
 de f'ecr disse akimha Senho
 disse el de de q'orto auq' Ella
 mayauillouse de mayauilla
 q' ende ouyo por disse may
 uilla pod ende auyr. se p'ey

50

en nua fonte Effabees de q
 linhagem h. So donzel disse q
 nom feza q dizem todas que
 semelha do linhagem de kelum
 mais q dou. E ella comeron a
 pensar a logo simon e seu roza
 tom q era filho delançador ca
 th. dita estor q era ja gallaaz
 nam donzel. E que rdo sua
 caualer. so disse atinha ao ca
 ualer. donzel. Sabee como ha
 nome Senho disse el onome
 gallaaz. E ella quando ouyo
 onome logo soube certament
 ca era filho delançador ca peca
 aya q ella sabia como aya no
 me. Em tam disse aue donae q
 tom ella sham certae seede se
 elle he boe caualer nom me ma
 rnilho muyto ca detodallae pur
 tee uem de boe caualer q nom
 pode errar q nom seja mylhoz
 ca out caualer. Senho difom
 ellas que he boe sobz todas sa
 berede disse ella mais no pmy

Como galaaz acalvu auuetura.

Aquel dia fo grande li
 dice ante elles. Elker ma du
 q lhee desem de romer utam to
 ste q comeron pmyron. Elker
 aquadoe no puato era q uoz
 semelha daq uoz aueo ca am
 tal ora for ante q nyese gallaaz
 q nom pude fillar. Etode di
 fom q bem asi auetura aelles

parde disse elker nam maza
 nulla fo esta. E podede emeder
 por q fo nom difom elles. par
 de disse elle muyto me pessa. qn
 de fo aledite r pprizer q todas
 ouuerom. Elker se ergeo da
 messa r fo aamesa hu sja ga
 llaz r uo hi seu nome sptop
 fo muy ledo so disse agaluan.
 Sobinho ora podede ueez gallaaz
 omny boe caualer solico que noe
 tanto atendemaz so que tanto
 desejanaz auer. Eoe ditano
 lla pedonda falluam omaz a
 meude ca todollaz out. Edizia
 por uollo de adusse fuamollo
 r honyemollo merite for ant
 noz ca ja nom uyera muyto tom
 nado pta demanda do snto gual.
 q se comereza logo. Asi me de
 ayude disse galuan bem no deue
 moe pmy ca de nollo eyon por
 noe luyar atja da mynde ma
 rnilhoz r dae estyrie auen
 turye q tanto amende ueem r de
 tam longo tempo. Enta ueeo
 Elker agallaz r disse Senhor
 uoz sefadez bem uyudo ca muyto
 tempo hu q uoz desejez auer.
 r maza adq r auoz q quise ste
 aquy usz. Senhor disse elle eu
 by aquy ca me romyha afuz
 ca deuouer auetura ora todas
 aglles q na demanda do snto gal
 qyam huz r bem for q rdo sua co
 merada. Senhor disse elker uosa
 uyudo noe he muy mester por muy
 tal auenturye maza miltosaz. ay

nom podemoz dar cima Edigo
 uollo por hua q noz qe auco hi
 da ueer se uoz apuuez Ega
 llaz dise q hmya muy de grado
 Etam ho filhou elkei plla maao
 d leuouo apberza do kyo hu ho
 padram stana. Soz do puaq for
 todos com elles por ueerem q po
 deria ser. Equando abamba
 uyo ca elkei leuaua gallaz pla
 maao ao padram supo ella com
 qm companha de donae a de don
 zella. d elkei dise agallaaz qre
 des sacar esta epua deste padm
 ca anom qz nhua guaz de qn
 tos aq pom ca dizem qa uentru
 ra nom h sua d apuade se uoz
 apuuez / tu se uoz no puades
 nom achayemoz cauallero qd
 pue. Enta filhou gallaz des
 pada plla mogoram a tyroua
 tam ligerament como se na
 tenese em ym Edyous filhou
 abaynha a metea dentro p a
 ngeoa logo d dise aelkei Senor
 ora ey ja aepuda mais ho stuo
 nom ei amigo dise elkei pois
 de a uentura uoz aepuda deu
 nom tardara muyto ho stuo
 Como adnzella disse ac nouae
 .aelley.

Alles d esto fallando uro
 uyr plla rebera hua donzella
 sobe hua palafem branco d qn
 do chegou aelles p ruyntou se
 eya hi lantyor Elle stana ate
 ella diselle donzella que uoz p
 dise ella eu te fero ac mais su

zaylhofaz nouae q iuste pcam
 ha d nom de teu pzer mais de
 teu pessar a surbas q az tu no
 me bptado de fore amanha cao
 q te ho autem chamaua ca epua
 omphoz cauallero demundo di
 zia te uade / mac ora no he
 asi. Esto podas tu bem ueer po
 qua desta puda ca tu ueer qm
 hoz cauallero ca ti apuunhou
 Donzella disse elle uoz no di
 zedes tem que oi por ueer de
 nom pube se pcam ha ca ja eu
 out uoz uyr esta puda a no eu
 ser apualla. Sentam tornou
 adonzella aelkei d diselle assi
 sey artur emyate diz ho p m
 tam q em este dia dole te uyr
 amayoz mayanilha a honpra
 q te uita uece d nom uyr por
 te mac por outm Etanto q
 esto disse uolues apreda ao m
 llafem d tornouse Emuyrae
 ouueya hi q q pom mais sala
 della mac nom qz fixar por
 yogo de nhua yem diz mata
 da sua fazenda Como fejar
 tur fejar mar orbelho no cam po
 de camaloc.

Antam dise elkei aq q
 stauam acabo delle amigoo
 assi ti q ademanda do pnto q al
 he smal ueedadeiro q uoz pceda
 hi cedo d por q sei ueedadeiro
 que ja mais uoz nom ueer q

ades em minha casa asi como
 agora uero qro q em aqll tempo
 de camalot feia ora comendo
 trebelho tal q depois de minha
 morte seia contado. E honde
 nam q refer nosse heiros e
 elle se outorgayom hi todas
 Etoz nam a cidade se pediram
 suas armas e armayose a tor
 namo ao campo. Seltey nom
 fez era esto senam por uer al
 qua cousa de camallaria de galla
 az ta bem sabia q nom stacia
 myro etamalot. **Como ga
 lauz Justaua. Como eltey par
 tio aqll trelho.**

Aquelle dia logrou lan
 çar seu filho gallauz q trouxe
 se armas e aqll trelho de fina
 aca de linha gram de Key lun. Sele
 ho fez muy de grado ca no ha se
 q elle perresse q lhe seu padre
 mandasse mas nom que tzer
 spudo pois q for asunade no
 thao de camalot cometayose
 afezr das lanças de cruysa q
 myros uenades hi capz d mu
 itoz auya hi qo fizim muy
 bem. Gallauz que eho no ca
 po comitou a lanças abraz e ade
 pbar cauallay d afiz tanras ma
 raulhas q todos diziam q mura
 uyom ta bo cauallero de iusta
 Ca sem falha mura el acalcaua
 cauallero adereito ja tam ardi
 to nom sia qo nom metesse de
 ma e fez hi tanto q todos aqles

qo uyom difom q mura ta alta
 mente cometara cauallay. ad
 ybar caualleros. E bem pyena
 no q naquel dia feza catode
 aqllce q eram companheiros da
 cauolla peduda nom ficayom se
 nam pouce q elle nom deysibale
 Este trebelho desta iusta dujou
 atee ora de uessa. Entam ma dou
 eltey q se parntem ca se temya de
 muy aytima alguu exerto. Si
 seltez q se fossen de sarmar e fez
 toller ho elmo agallauz e deu ho
 aluz de ganues q lho tenesse ca
 aqllce era ho e que elle auya finza
 muy grande q semp fora em sua
 honra e em sua ayuda.

**Como eltey eoz caualleros
 vido muy tstan.**

Arnda opito nom era a
 cabaco nem parado quando uyz
 uyz hui cauallero p fundo
 ca fiberya sobz hui cauallo ta
 bo q pouce auya no campo de
 milhorre. D myha tam toste como
 se todolla duha de inferno uy
 effem depoz elle. E no tza de todae
 e armas fora a espada d ho stu
 do. Seltey catou ho spudo e most
 rou alancalot q cabo delle staua
 d disselle ora sem leco e hei im
 saloz ca uero aqny uyz tstan o q
 bho depei muy de cornalha ca
 bem conhero aqllce spudo q nom uy
 depoz que me fez muyto pessaz.
 Elancalot comitou afezr ora
 uallo das spozas e fe cont elle

e disselhe de ta longe como o
 pode entender qo podera om
 dom tttam uoe sejadz obem
 uyudo Esttam qo conhoço sal
 uouo a abnroño Edpoia p
 qumrou Amigo lancayor he
 uidade q uoco gallaz omuy bo
 cauallay aacort aqle q ha de
 acabar a secca pigosa e ha de dar
 fim aac auenturas do terno
 de logree Certas amigo disse
 lancayor elle uoco aacort a a
 tabou asseca pigosa a deu ama
 auentura dehua spata hu nh
 uum cauallay da tauolla redon
 da nom ousou meter maao
 mais como soubestoz uoe ta el
 dia doie aq auya de pter Esto
 us dyer eu disse el mais esto fa
 out uoz mas nom ora Em to
 do esto aq uoz elker payo cont
 elle ta muto eya ledo da sua uy
 nca e disselhe dom tttam uoe
 sejadz obem uyudo e tttam sal
 uouo muy ensinadament Elker
 lhe disse dom tttam eu som mu
 y ledo tauosa uyuda cano fa
 llaa uhuu doz companhencoe
 da tauolla pedona fora uoz
 Como elker falana co tttam da
 ledige doz caualleroz.

Quando os caualleroz
 som q aqle eya tttam to que
 elker falana foram pa alla

muy ledo e com muy gran
 pzer da sua uyuda ta muyto
 pttam sua tauallaz p sua to
 tessa Estanto q uozom ho studo
 difom oust engnadae fonce
 nouo dia ta esse era ocuallay
 q leuana adna oq de yebou os
 cauallay daq Grande foe alegra
 e ho pzer q toide com tttam ou
 uerom Elle uozom aelker q th
 mostruse gallaz omuy bo caua
 llero a elker th disse q fora pa an
 dice com pora doluhagem deker
 lum ay Snor disse tttam fazede
 qo ueja ta por al no uy aqua de
 grado disse elker Em ta se forz pu
 paco ederezo Equando ettao
 no paco achayom gallaz co spu
 luhage q ja se desarmatom Ed
 ker fillou tttam a leuono ael
 disselhe amigo tttam uede uoz
 aqur oque demacade no no
 me de de disse tttam bem seja el
 uyudo ta da sua uyuda som eu
 muy ledo Etam fiam os grollee
 ante elle Edisselhe Senhor been
 to seja odia e que uoz nasteroz
 quando uoz deq deu tal gra Ta
 laaz nom lhe de so fier que se
 nesse asi asene pees Edissi a
 greo a uenos e pttam fiam de
 companhiaro a de ermyndade
 Etam ouyza ja diz q aqle eya
 pa omais nomeado dho muyto
 cauallero da tauolla pedona
 fora lancayor pto Como
 os da messa hede da ouuo da gra
 ca do so gmall.

Grande feo alidice a o
 uallente d'atano lla redonda ou
 uejom aglle dia quando se uzo
 todes de q' suu Espalvede q' de p'one
 qa' tanolla redonda feo comeca
 da. q' n'ca todes asi foze asse
 aces / mas aglle dia sem falla
 auco q' foze hi todes / mas dep
 re n'ca hi ez foze Cont' ano
 rte de p'one de uessas quando se
 asenarom aas mesas ou uzo
 m'p' hui toziam ta grande o
 tam p'antoso q' thee semelhou
 q' tod' op'aco tam. E logo de
 p'one q' tozua deu entrou h
 uua tam grande claridade q' fz
 op'aco doue tanto mais clazo
 ra em ante Equatoe no p'aco
 sham logo todes forom comp'ed
 da gra' d' sp'u santo q' comeca
 rom sa cam' huiue aoe out' o
 m'pose mui mais fremosose mui
 gram p'ca q' p'oram ascer' ma
 ramillhaose ende mui to deffo
 q' auco d' nom ouue hi tal q' p'o
 deffe fallaz por hui' q'm p'ca
 ante sham calladae r' r'atuafe
 huiue aoe out' Selles asi feo
 do entu no p'aco o santo gal
 cuberto de hui' r'atuafe b'anco
 mas nom ouue hi tal q' m'ise q'
 mo' r'ia Et tanto q' entrou h
 for op'aco todo comp'ed de bo
 odor como se tocallae p'p'nae do
 mudo hi fossen Elle feo p'

mico dop'aco de hui' parte a da
 out' d' ap'edo das messas. Ex
 hu' p'asana logo tocallae mesas
 eram comp'edae de tal m'asaz q'l
 em seu coracon de se p'aua r'ada
 hui' E depois ouue r'ada hui'
 oq' ouue mester asen p'zer. Sa
 yuse o santo graal dop'aco que
 uhuu no p'oube q' fora delle ne
 p' qual p'orta p'za. Eoz q' ante
 nom podiam fallaz fallarom eta
 Ederom q' m'caz anosos q' uelha
 f'zia tam grande honra a q' da
 asi confortara a auoicaz de d'na
 do santo uasso Mas p'ota todes
 aglle q' ledoe eram mais ho era
 ker arthur porq' m'por m'ere the
 most'rae n'osso. E noz q' hui'
 ker q' ante m'rase e log'rae.
 Deffo foze marauilhada quatoe
 hi eram r'abem thee semelhou
 q' se lenhara d' delle a fallaz
 hi mui to Selles dise aoe q' r'abo
 delle sham Certas am'g'oe mui
 deuamoz ascer' ledoe q' d' noe
 most'rae ta q'm signal d' amor q'
 e tam boa festa como oje de p'lu
 troste noe deu acomer do seu p'ito
 r'elleiro **Como Galua comeca ou**
agra' de mada do seo graal.

Qualuam q' p'ua ante
 Selles dise Senhor q'nda hi al ha
 q' noe no' r'uidades / sabede q' no
 ha r'ualet' no p'aco q' no' ouue
 esse de comer quanto p'ersona

d'ahum em seu coraçom. E esto
 nuda ome em nhua curi sena
 e casa delrei peloe / mas detan
 to fomos e guandee qo nom
 nyrae senam ruberto / Dorã
 quanto em my h pmeto ora de
 a toda cauallaria q demaanhã
 se me de quizer atender enfrei
 na demanda do santommal. asi
 ja mareyer huu anno e huu dia
 ylla uentura mais. E ynda
 mais digo q ja mais nom tor
 narey a acort por causa q auenha
 mae millhorz mais amen pze
 uejo q ora u mas penam pde
 ser tornarey me etam. **Como**
oe da messa Redonda começro a de
mada do sdo gnall.

Quando os caualleres da
 uella redonda omyrom q aqle
 era galuanã e nyrom q disse fo
 ranse ataa q promerom maes ta
 to q ae messãe foyam lenantãe
 foyam tode ante elrei a feçom
 aqlla pmetã q feza galuanã d
 diçom q ja mais nom qdãram
 dandãr ataa q ussem atal messã
 e tam saborese manjaree e atã
 gusfãde como eram aqles que
 elles aqã dia comerom se era
 causa q lhee outorgada fosse por
 afam e por thalho que soffer po
 desem. **Como elrey disse agal**
ua mall.

Quando elrei uo q
 toda auyam

feita esta pmetã ome gram
 pessar e grande amargura em
 seu coraçom ta uo e os nom p
 dia tornãr em nhua gusã. E
 se agaluanã uoe me auedes m
 brto e stãrãnd ta por esta pmetã
 q fezeztes me tolheztes omllhoz
 companhero mais leal q nũta
 foy no mundo acompãha data
 ualla redonda ta depois q se ora
 partiyem da qy eu sei bem q no
 tornãrom atã tam cedo ante mo
 nyram qm peca delles em esta
 demanda ta nom auera ta cedo
 rima como ciudades e por esto
 me pessa ta semp lhee fiz honra
 de todo meu poder e qe lhee bem
 e qro como se fosse m meu e
 maes ou meus filhoz. E por
 esto me h gñe seu partimẽto
 quando oe eu fora auerã e auerã
 sua companha e oe nom uiz gñã
 torta soffrey e gram pessar. Dep
 is q esto disse elrei comerom apã
 paz nuyto. E el pensãdo como
 nysselheiz ae lagrimas dos olhoz
 yllãe fizez. asi q tode ho uyam
 E atã dehua peca disse asi q to
 de ho omnyrom. Galua Galuanã
 uoe me meteztes tam gram pe
 sar no coraçom q ja mais nom
 supã ende atã q aesta demãda
 ueja rima ta meteyei gram pe
 sar e pãnor de pãr hi meã am
 gões. Ar Senhor disse lauryor
 q dizeztes tal homem como uoe
 nom deuera au pãnor maes
 foyto e hãra pãntã certã se

8v

nos mostramos todos e esta
 demanda mayor honrra nos fa
 ca demostremos alhur dy lau
 rador disse elrei omny grande
 amor q' eu semp' omne auoz d'
 aelles me faz esto dizer Enom
 ty gram maravilha se eu ex q'm
 pesar ca m'ra p'rao omne tanto
 cavalleiros ne tanto homece lo
 os aasia messa como oje eu ex
 nem auera ja mais Espor esto
 me temo q' ja mais nom sam as
 uades aquy nem alguz como ora
 som **Como adonzella laida chegou
 a casa de Rey artur**

Hesto ^{elrei} que qualnam dise
 nom soube qualnam q' responde
 se cabem fabia Diz ia uerdade u
 sade he fezense de grande asra
 se podese mais nom podia p'ltas
 ouz q' p'meterom ja como elle
 edemais qd' fabia ja atambha d'
 ae donae d' ae donzellae todas qd'
 demanda do santo t'nal era ja to
 merada e ae q' se alla auam d'hr
 auam se par demanhau. Enta
 cometarom ae donae seu do ty
 q'nde asaz q' era maravilha e q'
 som entuz no puo como sandi
 ae/ mais elrei acoitou aesta no
 zee d' aesta uolta q' ae donae fa
 ziam em casa de nara. Sua el
 rei tom seue m'os homeces co'm
 passaz pensando Ena q'ito aque
 nos hua donzella q' entrou apce

e f'gia hua spada q' auia ama
 ra muy p'ra d' muy fremosa d'
 abaynha muy bem laupada e ella
 conhoce elrei d' for aelrei d' dise
 lhe Rey nom pensez ca teu pesar
 nom ual nada/ mais p'cebe esto
 q' te t'ngos d' faze ende oq' te eu
 mandar/ eu te digo q' uejas ayn
 da tal touza my q' t'ngos por ma
 ravilha **Como adonzella fez ti
 par aespada**

Anton ^{origo elrei auera}
 e disse lhe que dizede Enza digo
 uos q' tomada esta spada e a fa
 cade t'nar da laynha aradabunt
 de nosse cavalleiros da messa fe
 donda e uerde h'rande manuy
 lha uae ende auera d' de porz con
 sellar uos ex oq' hi auedes asaz
 Elle filhou entam aespada d' fa
 rona tabaynha d' archoua entam
 muy fremosa E adonzella lhe dise
 ora apodades dar aoutr' ca no so
 des uos oq' eu demand' Ora me
 dizete uos donzella dise elrei que
 maravilha pode ende auer e q'ez
 uae emos ende mais quando au
 moe/ eu uollo direi disse ella porz
 sabor auedes deo sabr' Sabede q'
 esta spada q' ora uedez tam fremo
 ssa d' tam luyza fa toda t'na de
 sangue caente d' umello tanto qd'
 tener na maao aql q' f'ra ama
 ravilha demataz cavalleiros ca

elle fez em esta demanda mais q
 ourem / esta spada nome en aq
 pto conhecedes e pto fazedes
 aqui fizar ta sem falha se elle
 hi uay tanto de mal e de pessar
 auera ente e tanta mortura de
 homeres boos q nos nos chama
 pedes asua tornada kei pobre
 experada de boos filhos dalgo
 fuzdes donzella disse elkei mais
 me ual de pder el ta me uir ta
 to mal p elle Emilhoe he de fizar
 cadahum pois disse ella p uade
 qual h ta opeddes entender p
 conhoer p esto q uo en dnto E
 nram deu elkei aeppea agallaa
 p parua da baynha e nom se mo
 dou de qual era Elkei disse nos
 poddes quite pynallaa daua asua
 padre p tyua p no pareco yem
 Edrpois abooz de traumes e asfor
 e assual de gallaa e adter filho
 delkei lac E aganere mais yem
 nom se mostrou em nham destes
 Sem tam a filhou galua p tanto qa
 parou daluy nha tornou toda cu
 beta de sangue toda dehua part
 e da outra tam quent p tam
 umelho como se a paragem do cor
 po de homem ou de chaga Co
 mo elkei de fendeo agallaa q na fosse.

Quando os do paço uro

esto difom esta he das grandes
 maravilhas q uimos peca ha
 Disse elkei agallaa pogo uo q
 nom haades em esta demanda
 ta muy gram mal pode ende puz
 Donzella cuidades q he este oho
 mem q nos buspades / Nom no
 curdo disse ella / mas sei uadei
 rament q se hi uay q fara ta
 gram danyo nos cavalleros q
 aq som q tod seu linhagem
 no nos podra cobrar Elkei be
 no qreo q dizia uade e disse
 agalluum Sobinho en nos pogo
 q siquedes aqui p nom uadea
 desta demanda Sol ouie qm
 pessae sobgo daqlla auentura
 ante tanto ho home boo respoede
 Senhor nom deuedes de qtoz
 quanto uo difem sabede q tod
 h encantamento e chussa a muy
 or q iustee peca ha / Uom nos
 uembra quando iustee akamha
 moxaym a toda sua companhia
 tornada em pedra Espore no
 deuedes qrei esto Enm disse
 adonzella esto no he encantam
 ast me de aquide ante direita
 uade Esparde se hida tam
 gram danyo se fara q uas no
 no podredes cobrar nem kei
 artuz q aqui see deste respo

Deo elkei

deu elter donzella en uy tal si
 mal da sua hyra ca asi me de ay
 nde eu sey uerzaderamente que
 auera ende mal. Exor esto lho
 defendo como Senhor faz acua
 lleiro q nom baa hi mais aroda
 grysia q si que como Senhor di
 se galuam chue qrede uoz ac
 fra donzella ca amy en qreo da
 se elter aque ueso Exore uoz
 defendo de tod em tod q no uua
 des esta raptorra Senhor disse el
 semelhame q nom citades hi m
 nha homya mas meu mal p
 myha uironca ca se eu hi nom
 nou som ppyado de fleal
 des nom me deya ateez nhua
 por caualleiro. Uom sei disse
 elter q uoz hi facades mas
 se hi fordes pesarme a mysto
 sobejo.

*Como abaynha ouue
 pesar por lancelet.*

Qualuam q desto ou
 ue gram pesar puzose dante
 elter q for se pa sua pousada
 Sabaynha disse ao donzel q the
 dita ac nouas da demanda
 Ora me difustu tu hupinte
 rom ac caualleroz debustuz
 o panto graal Si Snor disse el
 Galuam q lancayor ham deluz
 Senhor disse el dom galuam ho
 iuzou pmeno de silancayor
 Edessi rodoloz ouroz da messa

Reduda asi disse ella em mal po
 mo for comecado este puto ca mu
 itoz homcees booz mozeram hi
 d auera ende gram dapno no
 fei no de logros. Entam ouue
 tam gram pesar delancayor q
 ac luytas the ueeyom abe olho
 d disse out uez certae este he
 gram dapno sobejo ca sem mor
 te de mytoz homcees booz nom
 fra esta demanda atalida p ma
 ruyllhome delter como opode
 pofez ca ac milhozoz caualleroz
 do mudo se puzom delle d sua
 tera ualleja ende muy mane pou
 ro. Etam comecou arthoz muy
 fimosam d ac d nae d ac donze
 llaz oute. Cadonzella q stana
 quida no puco quando the deya
 ja dom Galuam ac pda d que
 uo q se puzra ja dahi com pa
 nha disse a elter q the dizia da
 pda de dom galuam Sabede q
 myto mal ende uynya d auera
 Celle disse sabede q nom hyra
 hi cauallero q me myto nom
 pesse mas myto mane daste me
 pesara ca bem sey q myto mal
 auera ende pois disse ella Snor
 puzom qo facuoz figurar En
 ua digo disse el q nom fra tam
 onfado qo pue cabem lho defen
 dy eu d uoz ho ouystruz mytas
 mitez disse ella. Em tam se foe
 com sua pda.

Como o da vrite soubero Que galas
era filho de lançolot Como leza ae letas.

Aquelle se viu soubero
foz mais da casa deltei aruz q
era gallaz filho de lançolot ta
nom podia ser que fazenda de
ta grande homem como gallaz
podesse ser entuberta tam lon
tamente. Myto fillaron eltei
e a familia aqlla notte com ga
llaaz. Eoe altre homeres q hi
eram a seu linhagem qd ama
nam myto quando anotte de
yrou nom suerco aeltei ama
mytha do cavalleiro q ardeu
manhaa exguntou que aya
ae letas q mytha na maõ qua
do ardeu. En tam disse hui ca
vallerio de noigalles. Senhoz
uedes ae letas q mytha na maõ
Este fillou ae letas na maõ
leoa. e athon q diziam asi dy ar
relyo de contrube home santo de
boa vida e a sissudo conselha me
e mytha maa ventura dem meu
pecado asi como to contrui. Salve
ndademynt q eu o desprobo adp an
q som peccador mais dos peccadores
q eu soume com mytha myto do
mytha pmaã e depois matyas
ambas em hua ora porq nom q
mam comz mytha nouade. Eoe
pois eu stando catandaa hu as
natara sobi uoco meu padre ho

lei da ypoa do porto. depois q mo
aqlla morte meteo maõ a sua gra
da e eu meti a mytha e matyso
Eu stando catandaa sobi uoco hi
meu pmaã o qde de ycei non
se me mal a matyso. Todo este
mal q te eu digo eu ey pto em
huu soo dia. Ora me mytha pod
re pntro ca ja tam qne pendem
nom me darme qn eu nom tenha
todo esto diz ia mie letas qd canu
Myto mytha quando mo pto
Depois q eltei lico ae letas asi q
ae omiya gallaz e oe out homeres
q com el eram. disse Ora podmy
pber porq este cavalleiro me ycei m
e lment. Salve q esto soy mytha
ca de hu xpo. Eoe out dyson que
hem senelhana ueidade sy mud co
mo ae letas diziam. En ta fez el
lei poer em hua abadia ae letas
q era de santo ostanto q era seo de
ramualoc e fez faz myto mo ym
to ao cavalleiro q spuz em omia
aqy jaz o cavalleiro q em hui dia
miron seu padre e sua madre seu
pmaã e sua pmaã. Este myto foe
ffito de pois q os cavalleiros fojam
aa demanda do santo gual.

Como o home uelho disse qne hui
no leuasse a sigo amiga na demã.

Deste esto emou eltei ylla
familia do ylla donzellaa e de naã
que estm delle. E depois q fojam
no pntro catandu dos cavalleiros
foz pto com sua molher ou com
sua entendi ou com sua amiga
e taes ome hi q poseyom com

RECENSÕES & INFORMAÇÕES

RECENSÃO CRÍTICA DE LIVRO

Autora:

Eduarda Rabaçal

Título:

Isabel Sofia Calvário Correia, *Do Lancelot ao Lançarote de Lago: tradição textual e difusão ibérica do romance arturiano contido no ms 9611 da Biblioteca Nacional de Espanha*, Porto, Estratégias Criativas, 2015 (ISBN: 13-978-972-8257-58-3)

Como citar esta recensão:

Eduarda Rabaçal, “*Recensão crítica a Isabel Sofia Calvário Correia, Do Lancelot ao Lançarote de Lago: tradição textual e difusão ibérica do romance arturiano contido no ms 9611 da Biblioteca Nacional de Espanha*, Porto, Estratégias Criativas, 2015 (ISBN: 13-978-972-8257-58-3)”, in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 143-147. DOI: 10.21747/21839301/gua1r1

**ISABEL SOFIA CALVÁRIO CORREIA,
DO LANCELOT AO LANÇAROTE DE LAGO: TRADIÇÃO TEXTUAL E DIFUSÃO
IBÉRICA DO ROMANCE ARTURIANO CONTIDO NO MS 9611 DA
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPANHA, PORTO, ESTRATÉGIAS CRIATIVAS,
2015 (458 pp.; ISBN: 13-978-972-8257-58-3)**

Eduarda Rabaçal
Universidade do Porto
SMELPS/IF (FCT)

O livro [*Do Lancelot ao Lançarote de Lago: Tradição textual e difusão ibérica do romance arturiano contido no Ms 9611 da BNE*](#) resulta da tese de doutoramento de Isabel Correia, professora na Escola Superior de Educação de Coimbra e investigadora de Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade, projeto permanente do Instituto de Filosofia, e remete para uma das narrativas que mais sucesso conheceram durante a Idade Média, considerando a quantidade de testemunhos e versões que a transmitem.

Ora, o manuscrito 9611 da Biblioteca Nacional de Espanha, um códice em papel com 355 fólios, redigido em meados do século XVI, que serve de base ao trabalho de Isabel Correia, preserva parte da tradução para castelhano do *Livre de Lancelot* – “el Segundo e Tercero libros de Don Lançarote de Lago”. É em torno deste manuscrito, pois, que o estudo procura posicionar o *Lançarote de Lago* na tradição textual do *Lancelot en prose*.

Para além da omissão da parte inicial, a autora adianta-nos também que este manuscrito não contém alguns dos episódios que encontramos na tradição francesa, ao mesmo tempo que integra Tristan como personagem da trama narrativa. Assim, perante a versão contida no manuscrito castelhano e a análise comparativa com os seus antecedentes franceses, Isabel Correia coloca algumas questões às quais procura responder ao longo da obra, entre elas, a data de tradução do romance na Península Ibérica perante a indicação no *explicit* que indica ter sido esta realizada em 1414; qual a família de manuscritos de que se aproxima mais o *Lancelot* ibérico; se as discrepâncias relativamente aos textos franceses conhecidos são da autoria do tradutor ou pertencem já à versão francesa traduzida, actualmente desconhecida; e, finalmente, de que ciclo provém a matéria aqui narrada e se haverá outros testemunhos que reproduzam algum texto afim deste. A autora começa, então, por traçar o quadro da obra no contexto

peninsular, recorrendo aos inventários de bibliotecas régias e nobiliárquicas e verificando a referência ao *Lancelot* noutros documentos, vindo a concluir que o romance existia de facto em algumas bibliotecas e que o seu conteúdo era bem conhecido.

Tentando estabelecer a relação entre o manuscrito 9611 da Biblioteca Nacional de Espanha e outros existentes no contexto peninsular, Isabel Correia oferece-nos anotações resultantes do trabalho de colação dos textos e da análise cuidada de cada um, a saber os fragmentos catalães, o manuscrito 485 da Biblioteca Nacional de Espanha (que reproduz um texto francês), o fragmento da biblioteca de Francese Mataró e o *Lançalot* de Maiorca, após o que conclui que circularam pelo menos duas versões diferentes deste romance na Península Ibérica.

Ainda na primeira parte da sua obra, a autora reserva um extenso capítulo (cap. 4) à análise da questão da tradução do *Lancelot* francês para castelhano, oferecendo-nos uma detalhada análise linguística. Aqui a autora teve em conta a presença de erros linguísticos, arcaísmos e outros traços que apontam para uma data de tradução muito recuada, não posterior ao século XIV, embora tenha considerado não ser possível determinar com rigor para que língua ibérica – galego-português ou castelhano – se terá efectuado a primitiva tradução anterior a 1414.

O estudo contém uma segunda parte dedicada à relação entre o *Lançarote de Lago* e a tradição francesa do *Lancelot*. A autora começa aqui por traçar um quadro do estado da arte, referindo as principais teorias sobre a concepção do *Lancelot* que circulam na comunidade científica, entre as quais as de autores como Ferdinand Lot, Elspeth Kennedy e Alexandre Micha, o que lhe permite seleccionar quais os textos franceses que possuem maior afinidade com o texto castelhano. Neste sentido, a autora chama a atenção para o manuscrito 751 da Biblioteca Nacional de França, que ela mesma edita e publica na revista online *e-Humanista*, 23 (2013) (<http://www.ehumanista.ucsb.edu/>), surgindo parcialmente reproduzido como anexo deste livro, cujo texto é discrepante das famílias de manuscritos conhecidas por apresentar provadas peculiaridades, entre elas a referência a Perceval ou as especificidades na redacção do episódio da Falsa Genevra, revelando ainda uma distinta organização narrativa do romance.

Após o confronto entre o *Lançarote de Lago*, o ms. 751BNF e outros testemunhos da tradição francesa, a autora conclui, entre outros aspetos, que o texto ibérico se aproxima muito da redacção deste manuscrito francês, visto que todos os episódios analisados possuem a mesma sequência e partilham as mesmas estratégias narrativas, bem como uma construção linear que difere das outras versões francesas. Para além disso, verificou também consonância no que diz respeito às temáticas, sendo em ambos os casos dado destaque ao valor da cavalaria e às relações feudais, o que por si só já torna estes textos de extrema importância pois fornecem informações preciosas acerca da dinâmica da sociedade medieval do sec. XIII e das concepções teóricas do poder na organização feudo-vassálica.

No entanto, Isabel Correia também se apercebe que o *Lançarote* castelhano igualmente apresenta, em algumas passagens, semelhanças com outros manuscritos franceses (865 Grenoble, por exemplo). Assim, a autora irá também comparar mais detalhadamente estes manuscritos a fim de verificar em que pontos se encontram as semelhanças que manifestam, abordando questões tão diversas quanto incongruências relacionadas com más leituras resultantes de dificuldades linguísticas face à versão de origem, e especificidades de *Lançarote de Lago*, como a omissão de alguns episódios ou mesmo a divisão em livros. Contudo, provando-se que o manuscrito 9611BNE se afasta, a partir de certo ponto, de todas as versões francesas, a autora procura registar a influência de outros romances na construção do *stemma* do *Lançarote*.

Chegamos, assim, à terceira parte do livro, onde se procura estabelecer uma ligação entre o *Lançarote de Lago* e o constructo cíclico conhecido como *Pseudo-Boron*. A autora começa por esclarecer as duas perspetivas dominantes da crítica recente sobre a configuração cíclica do romance arturiano em prosa, representadas por Fanni Bogdanow, *The romance of the Grail* (Manchester, 1965), e José Carlos Ribeiro Miranda, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata* (Porto, 1998).

Mais uma vez, através da colação de texto em que se procura analisar as referências ou remissões para outros romances que encontramos no ms. 9611BNE, Isabel Correia estabelece como referências, entre muitas outras, a alusão ao noivado de Artur e a Távola Redonda, retirada do *Merlin* e da *Suite du Merlin*; a referência a Keu como irmão de leite de Artur, que se encontra quer no *Merlin* e na *Suite du Merlin*, quer numa versão breve do *Tristán en prose* (ms. 757BNF); e até mesmo referências ao universo cíclico do Pseudo-Borón, representadas por pequenas interpolações. É neste contexto que os fólhos finais (349r a 352v) merecem destaque, pois, ao reproduzirem uma narrativa que parece afastar-se do texto que a precede, torna evidentes as estreitas ligações com a *Suite (du Merlin)* e o *Tristan en prose*.

Coloca, então, a questão das circunstâncias em que terão ocorrido estas modificações, se em território ibérico ou se já teriam tido lugar em versões francesas do romance. A descoberta do fragmento arturiano da Biblioteca Communale de Imola por Monica Longobardi, em 1987, reforça a ideia defendida por Isabel Correia de que poucas das divergências que encontramos no texto do manuscrito 9611BNE, relativamente às versões francesas mais comuns estudadas, terão tido origem na Península Ibérica, visto que este fragmento de Imola conserva um texto muito próximo daquele que consta no manuscrito ibérico. A autora adianta, assim, que todas as modificações ocorridas parecem apontar para a inequívoca integração do *Lançarote de Lago* numa configuração cíclica previamente existente, que terá sido integralmente traduzida na Península Ibérica.

As conclusões extraídas levam a reponderar toda a evolução da matéria literária referente a Lancelot, o que a autora concretiza logo nos capítulos iniciais do seu livro. Assim, Lancelot terá surgido pela primeira vez pela mão de Chrétien de Troyes no *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, cerca de 1170, em França. Tratava-se de um

texto em verso em que eram narradas as aventuras do cavaleiro para salvar a rainha que tinha sido raptada. Contudo, apesar da inegável centralidade do jovem cavaleiro nesta narrativa, nada era dito acerca da sua identidade, origem ou predestinação. Isabel Correia adianta este como um dos motivos que levaram à posterior prosificação da obra de Chrétien. Ter-se-á, então, redigido o *Lancelot en prose* onde se procurava criar uma biografia do cavaleiro, extensa, em prosa, no registo quase historiográfico.

No entanto, a história desta narrativa não se ficou por aqui. Cerca de 1215-1225 terão sido redigidas outras obras que se vão juntar a uma versão aumentada do *Lancelot*, no qual se integra já a matéria do Graal. Este «ciclo», como veio a ser designado nos nossos dias, é composto pela *Estoire del Saint Graal*, *Merlin*, *Lancelot* e a *Queste del Saint Graal/Mort Artu*. Mais tarde, cerca de 1230, este ciclo de romances será ainda novamente expandido e modificado, dando origem ao ciclo do Pseudo-Boron, que para além das obras já referidas, incluirá ainda a *Suite du Merlin*, o *Tristan en prose* e uma *Queste del Saint Graal/Mort Artu* que integra matéria tristaniana, sendo do consenso geral que estas obras circularam pela Europa, incluindo a Península Ibérica, quer na versão original, quer sob a forma de traduções. Ora, é sobretudo neste ponto que a crítica diverge, visto que a filóloga Fanni Bogdanow advogava, na obra atrás citada, a inexistência de um *Lancelot* ibérico enquanto parte do ciclo, sendo este apenas constituído pela *Estoire del Saint Graal*, *Merlin*, *Suite du Merlin*, *Folie Lancelot* e a *Demanda do Santo Graal*. Esta posição foi, como indicámos, há mais de vinte anos posta em causa por José Carlos Ribeiro Miranda, que defendeu a presença, na Península Ibérica, de um ciclo na sua versão expandida, que incluiria um romance de Lancelot e um outro de Tristan, ou seja, o ciclo do Pseudo-Boron.

Ora, este estudo de Isabel Correia vem precisamente demonstrar/provar a presença de um *Lancelot* traduzido na Península Ibérica, perfeitamente ajustado ao ciclo constituído pelos restantes romances arturianos ibéricos – a *Estória do Santo Graal*, o *Livro de Merlim* e o *Livro de Galaaz* (ou *Demanda do Santo Graal*) –, estabelecendo ainda ligações diegéticas claras ao universo do *Gran Livro de Tristan*. De lembrar ainda que, em livro publicado anteriormente, Ana Sofia Laranjinha, *Artur, Tristan e o Graal* (Porto, 2011), tinha mostrado não ser a designada «Folie Lancelot» mais do que uma parte dessa redacção específica do *Livro de Tristan*, destinada a articular este romance com o ciclo do Pseudo-Boron. Completa-se, deste modo, mais uma peça no puzzle do romance arturiano ibérico, que fornece importantes dados acerca da redacção/tradução destes textos, bem como acerca da sua circulação e receção.

De salientar, por último, que este livro foi publicado no contexto das actividades do projecto «Inventário Arturiano do Ocidente Ibérico Medieval» (R&D Project «Western Iberian Medieval Arthurian Inventory» PTDC/CLE-LLI/108433/2008.

APRESENTAÇÃO DE DISSERTAÇÃO

Autora:

Carla Sofia dos Santos Correia

Título:

A Difusão Ibérica da Linguagem dos Trovadores Galego-Portugueses.

Como citar esta apresentação:

Carla Sofia dos Santos Correia, “A Difusão Ibérica da Linguagem dos Trovadores Galego-Portugueses. *Dissertação de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas – especialização em Culturas Ibéricas – apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 13 de Junho de 2016, Realizada sob orientação do Professor Doutor José Carlos Ribeiro Miranda e da Prof. Doutora Maria do Rosário Prata Ferreira dos Santos.*”, in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 149-156. DOI: 10.21747/21839301/gua1r2

A DIFUSÃO IBÉRICA DA LINGUAGEM DOS TROVADORES GALEGO-PORTUGUESES.

Dissertação de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas – especialização em Culturas Ibéricas – apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 13 de Junho de 2016, Realizada sob orientação do Professor Doutor José Carlos Ribeiro Miranda e da Prof. Doutora Maria do Rosário Prata Ferreira dos Santos.

Carla Sofia dos Santos Correia
SMELPS/IF/FCT

Há pouco mais de 800 anos era escrito o mais antigo poema em galego-português de que há registo. A distância a que nos encontramos do fenómeno poético-musical trovadoresco, e a quase ausência de informação biográfica relativamente a alguns dos seus autores, deixam-nos muitas lacunas na compreensão do mundo dos trovadores do ocidente peninsular. Mas, ao mesmo tempo, estas dificuldades tornam a tarefa de estudar estes homens e estes textos mais desafiante.

Durante muito tempo, os estudos dedicados à lírica trovadoresca galego-portuguesa tiveram como principais objetivos a edição do *corpus* textual, a clarificação do percurso de cada trovador e a análise temático-estilística dos textos, tendo sempre como pano de fundo os modelos occitânicos que lhe serviram de pano de fundo. A questão das origens foi sempre controversa e muito estudada, nomeadamente no que ao género *de amigo* diz respeito. Foi neste campo que surgiram as mais diversas teorias, entre as quais se destacam as populares, arábicas e tradicionalistas, que viam na herança cultural ibérica pré-trovadoresca a base de fermentação do novo género. Só mais recentemente foram lançadas outras hipóteses, mais credíveis, sobre esta questão, as quais vêem o género *de amigo* como um desenvolvimento argumentativo do *de amor*, considerando-o, por isso, uma criação do meio trovadoresco (cf. José Carlos R. Miranda, «Calheiros, Sandim e Bonaval», publicado no presente volume).

Seja como for, as atenções têm estado mais focadas na forma como o discurso trovadoresco foi sendo construído, quer a partir de textos pré-existentes, quer através da sua evolução interna. Mas um fenómeno cultural e literário, seja ele qual for, não é apenas receptor, também fornece modelos à posteridade. Proliferavam as edições e estudos sobre o *corpus* trovadoresco e as investigações histórico-biográficas sobre os seus autores; contudo, a análise das potencialidades discursivas dos textos trovadorescos e da sua apropriação por outros géneros literários, provenientes dos mais

diversos meios culturais ibéricos, não havia tido atenção suficiente da parte dos estudiosos.

Foi partindo destes pressupostos que nos propusemos averiguar, fazendo uso de uma metodologia comparatista, se textos de outros géneros e de autores provenientes de meios sociais e de cronologias que poderiam, ou não, ser coincidentes com aqueles escritos em galego-português, reflectiriam algum tipo de familiaridade com esta manifestação poético-musical. Mas isso seria construir a casa começando pelo telhado, pelo que tivemos de recuar um pouco e tentar estabelecer bases firmes e credíveis para essa empreitada.

Impunha-se, em primeiro lugar, procurar compreender, em linhas muito gerais, a funcionalidade do discurso trovadoresco occitânico, do qual provém o galego-português. Neste campo, vimos que a poesia funcionava, para esses autores, como um veículo de reconhecimento social, visto que procuravam obter, através dela, um prestígio que lhes permitisse equiparar-se ao grupo aristocrático.

Em seguida, revelou-se necessário verificar como é que os primeiros homens a compor na língua do ocidente ibérico receberam e adaptaram, tendo em conta as diferentes realidades socioculturais, a herança transpirenaica, e como é que o discurso trovadoresco se foi redefinindo e actualizando de geração para geração. Para o fazer, foi necessário analisar, texto a texto, o *corpus* da poesia de tema amoroso. sível sobre toda a literatura que em relação a foi escrita. Tendo como base o vasto acervo de estudos críticos anteriores, que em muito facilitaram a nossa tarefa, focámos a nossa atenção nas especificidades que os textos produzidos em galego-português apresentavam relativamente aos modelos occitânicos.

As diferenças mais relevantes encontravam-se no tom dominante de cada uma destas manifestações poéticas. Assim, nos autores provençais a sintomatologia amorosa apresentava um notável equilíbrio, mesmo em textos nos quais víamos aflorar alguns traços mais disfóricos. Pelo contrário, os galego-portugueses apresentavam um discurso mais pessimista e esvaziado de referencialidade. Esse discurso foi, contudo, repetido até à exaustão ao longo das várias gerações de trovadores. Esta ausência de referencialidade da mulher cantada relacionava-se com o facto de a realidade social destes homens ser muito diferente da dos seus homólogos occitânicos, levando a que se verificasse uma desadequação entre aquilo que era proposto por estes e os propósitos reivindicatórios daqueles. Tal tornava-se bastante evidente na operação, levada a cabo pelos primeiros, de redefinição de alguns conceitos basilares apresentados pelos segundos, como é o caso das noções de *mesura* e de serviço amoroso, redimensionadas, agora, em contornos disfóricos e quase obsessivos.

Esta desadequação terá contribuído para o surgimento de um novo género na segunda geração de trovadores. Estes, desenvolvendo alguns aspectos que já estavam presentes em muitos autores de cantares de amor, apresentavam um novo paradigma amoroso em que a atenção estava voltada para uma figura de mulher disponível e

receptiva às investidas masculinas, sendo para ela transportado todo o sofrimento que antes cabia ao homem suportar.

Com o alargamento do fenómeno trovadoresco a outras camadas da sociedade, entram em cena os jograis, cuja produção poética se centra na encenação do momento do encontro amoroso. Desengane-se, contudo, quem pense que os seus textos eram artisticamente limitados. Muito pelo contrário. Os jograis galego-portugueses deixam transparecer, através da sua produção poética, um domínio claro dos textos occitânicos e franceses, quer poéticos, quer romanescos, bem como dos textos bíblicos, movendo-se através de um universo simbólico cujo alcance nem sempre é possível identificar inteiramente. Esta complexidade é, na nossa opinião, um forte indício sobre a natureza da produção poética jogralesca. Não se tratará, como as teorias tradicionalistas defendem, de uma poesia que emana naturalmente do povo, mas antes um elaborado produto do meio trovadoresco.

As reações dentro dos círculos galego-portugueses não se fizeram esperar, destacando-se uma corrente, que identificámos como reformulação conservadora do *cantar d'amigo*, que procurava devolver ao homem a supremacia relativamente ao elemento feminino. Esta corrente, como vimos, nasceu no seio das cortes régias, ou de outras delas dependentes, respondendo aos propósitos de centralização do poder dos seus senhores, ou à defesa desses mesmos propósitos por homens que lhes eram próximos (cf. José Carlos R. Miranda, «Afonso X e o trobar natural», in *Natura e natureza no tempo de Afonso X*, Porto, 2015, 173-186).

A segunda metade do séc. XIII foi muito fértil em termos trovadorescos, contando com alguns dos nomes mais sonantes desta manifestação poético-musical, quer em termos de produtividade, quer em termos de qualidade. Vemos surgir um João Airas de Santiago entre uma atitude afirmativa face ao amor, que se diria próxima de uma sensibilidade «naturalista» (Cf. Carlos Heusch, «*Fictio naturae*: Natura y naturaleza de las aulas a la cortes», in *Natura e natureza no tempo de Afonso X*, Porto, 2015: 117-133), e a renúncia pessimista da tadição galego-portuguesa, explorando quadros bastante originais e desprovidos, aparentemente, de qualquer intencionalidade sócio-literária. Vemos também um D. Dinis que, à semelhança do seu avô, encontrava no discurso trovadoresco um bom instrumento de controlo de uma aristocracia que pronta a fazer valer o seu poder a qualquer momento. E observamos ainda, espriado em várias composições, um diálogo entre João Zorro e Airas Nunes, explorando poderosos quadros imagéticos e simbólicos de elevada complexidade.

Apesar disso, por esta altura, a poesia trovadoresca já tinha perdido havia muito a funcionalidade legitimadora dos primórdios, e, sem ela, não tardou a decair e a desaparecer por completo.

Ora, o estudo que levámos a cabo permitiu-nos ter uma percepção mais definida da evolução da linguagem trovadoresca amorosa ao longo dos 150 anos de duração do fenómeno, possibilitando uma delimitação mais rigorosa das várias tendências que se seguiram à segunda geração de trovadores – para a qual tínhamos dados mais seguros

–, e levou a que conseguíssemos extrair destes textos aquilo que de mais original e diferenciador eles apresentavam em relação aos modelos precedentes.

Verificámos, também, que a poesia galego-portuguesa dialoga com a transpirenaica nos dois sentidos: por um lado, usufruindo de alguns dos seus *topoi* mais conhecidos e, por outro, subvertendo-os. Mas é uma poesia que dialoga também consigo mesma, que está repleta de tensões e dialéticas internas, que se reinventa, que se contradiz, que se reformula e que se atualiza.

Posto isto, as fundações da nossa casa estavam construídas. Foi, então, possível avançar para a problemática que havíamos adiantado inicialmente. Seria a lírica galego-portuguesa um fenómeno fechado em si mesmo, que se havia limitado reformular internamente o seu discurso? Ou teria também desempenhado um papel relevante na construção de uma linguagem amorosa especificamente ibérica? A resposta a esta última pergunta é: sim, a linguagem dos trovadores em galego-português, talvez pelo seu carácter dominante durante o século XIII – que só pode ser explicado devido a uma apropriação do fenómeno pelos meios que circundavam os poderes régios –, foi fundamental quando autores ibéricos de outras latitudes, compondo em diferentes géneros e línguas, encontraram nessa linguagem, que lhes era próxima e familiar, um modelo para a redacção de episódios amorosos. A convicção de que tal teria de facto ocorrido fundamentava-se no que tínhamos anteriormente observado na dissertação de mestrado, sobre a *Razón de Amor* (cf. Carla Correia, «A Razón de amor e a poesia galego-portuguesa», *Seminário Medieval 2009-2011*. Porto: Estratégias criativas. [http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/6%20Carla%20Correia%20Razon%20\(pp.%2095-155\)%20\(1\).pdf](http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/6%20Carla%20Correia%20Razon%20(pp.%2095-155)%20(1).pdf)), texto castelhano que sobreviveu num manuscrito único, datado de meados do século XIII, e que possuía muitas afinidades lexicais e temáticas com a lírica galego-portuguesa.

Tendo isto em consideração, iniciámos as nossas pesquisas por entre os mais variados textos coevos ou posteriores ao período trovadoresco. Se alguns caminhos nos levaram a becos sem saída, outros, no entanto, revelaram-se bastante produtivos, ao ponto de ser necessário restringir o nosso campo de análise a um determinado número de exemplos textuais. Optámos por escolher três obras de géneros e cronologias distintos: o *Poema de Fernán González*, obra pertencente ao *mester de clerecia*, composta na década de 60 do século XIII por um autor provavelmente ligado ao mosteiro de Arlanza; a *Historia Troyana Polimétrica*, tradução ibérica do *Roman de Troie* de Benoit de Saint Maure, levada a cabo sensivelmente em meados do século XIV ou mesmo antes por um tradutor/poeta anónimo; e o *Amadís de Gaula*, o primeiro romance de cavalaria ibérico, criado a partir das matérias clássica e arturiana por um autor não identificado, e que é conhecido pela sua versão de 1508, da responsabilidade de Garcí Rodriguez de Montalvo. Esta nossa opção permitiu ter uma perceção da abrangência da influência trovadoresca, quer em termos de género de textos que a evidenciam, quer em termos de espaço e cronologias.

Assim, partindo da teorização de Hans Robert Jauss e da formalização posterior sobre a estética da recepção, procurámos perceber quais os motivos que levaram à apropriação da linguagem trovadoresca por parte de autores de géneros literários e meios sócio-culturais distintos.

O primeiro texto que nos propusemos analisar, o *Poema de Fernán Gonzalez*, relata as campanhas militares levadas a cabo pelo Conde contra os Mouros em defesa do condado de Castela, as guerras contra o reino de Navarra, do qual se procurava umbilicalmente libertar, e as relações com o reino de Leão, do qual dependia vassalicamente, na conquista da independência face a todos eles. Se os episódios bélicos dominam a maior porção da obra, a parte final do texto que nos chegou trata a relação entre o herói castelhano e Sancha de Navarra. Essa relação, onde está simbolicamente inscrita a concretização da independência de Castela, foi retratada com contornos fecundos.

A construção da ligação amorosa que a atravessa foi feita a partir dos episódios da prisão do conde e em torno do motivo da romaria que, à semelhança do que acontece na poesia trovadoresca galego-portuguesa, tem a função de proporcionar o encontro dos namorados. Embora este motivo, com idêntica função, possa ser encontrado em textos anteriores, nomeadamente naqueles que relatam a «lenda da condessa traidora», no *Poema de Fernán González* destaca-se o facto de esse o encontro ter consequências positivas e também a circunstância de estas romarias serem encenadas como pretexto, ou seja, levadas a cabo, como diria uma personagem do trovador Afonso Lopes de Baiam, “non por mia alma, mais que visse i eu o meu amigo”.

Também a descrição da relação dos protagonistas sofre uma evolução. A inicial disforia que transforma a prisão física do herói numa prisão metafórica vai sendo, pouco a pouco, contrariada pela disponibilidade manifestada pela figura feminina, pese embora as restrições a que estava sujeita, levando a que a situação se transformasse e a relação assumisse contornos positivos.

A linguagem da poesia galego-portuguesa teve um papel fundamental na construção destes episódios amorosos. Não que reconheçamos nestas recorrências uma adesão à ideologia trovadoresca; mas os motivos e as dialéticas internas deste fenómeno poético-musical foram aproveitados para a construção de um paradigma de par amoroso simbólico no qual se funda, em parte, a libertação de Castela.

O segundo texto sobre o qual fizemos incidir a nossa atenção, a *Historia Troyana Polimétrica*, não constitui uma simples tradução do *Roman de Troie*, mas sim uma nova versão. De facto, opera várias supressões e amplificações ao texto original, tendo ainda a particularidade de o fazer em prosa e verso alternadamente. Além disso, o metro de cada poema parece ter sido escolhido em consonância com o tema que era tratado.

O romance original é, em si, um texto que aplica à matéria clássica uma perspectiva medieval, tratando as relações entre os vários pares amorosos dentro dos contornos da *fin'amors*. Porém, registam-se vários elementos que sugerem uma influência especificamente galego-portuguesa no processo de tradução deste texto. O mais claro

e taxativo é a utilização do substantivo uniforme “señor”, nas suas mais variadas formas – “señor”, “mia señor”, “mia señor fremosa” – para designar à personagem feminina. Mas não é o único. O predomínio da atitude disfórica na linguagem do serviço de amor que é assumida pelo sujeito poético masculino e que alterna, enquanto resposta à frustração amorosa, com uma representação idealizada do mundo feminino onde a dominação masculina é manifesta, constitui, na nossa opinião, outro dos indicadores do papel que a poesia trovadoresca galego-portuguesa assumiu para o tradutor/refundidor. Este não foi, certamente, o único modelo seguido na construção do paradigma amoroso apresentado pelo poema. Mas teve, sem dúvida, a sua quota parte de importância.

O último texto que estudámos, o *Amadís de Gaula*, apresenta consideráveis diferenças relativamente aos modelos arturianos que segue, sendo a mais evidente e relevante o paradigma de mulher do par amoroso, que se apresenta, aqui, solteira e inteiramente disponível. A relação entre ela e o elemento masculino é descrita recorrendo a motivos, situações narrativas e linguagem muito próximos da poesia galego-portuguesa.

É assim que identificamos nos episódios amorosos referidos um tom acentuadamente disfórico, que espelha uma imagem de amador que sofre, perde o *sen* e o sono, chora e deseja a morte, que não ousa confessar o seu amor, que o guarda em segredo e que receia que o simples facto de amar a dona desperte nela a sua sanha; e é também assim que se compreende a obsessão demonstrada pela terminologia do serviço, que deve levar, sempre, a uma recompensa simbolizada, no plano amoroso, pela entrega da virgindade da protagonista feminina ao herói. O caminho que leva à consumação da relação parece, pois, reproduzir a evolução interna da linguagem amorosa galego-portuguesa, com o seu duplo andamento *cantar de amor* – *cantar de amigo* da fase inicial. Mas a ruína do mundo amadisiano transmitida pelo final trágico da versão primitiva – a acreditarmos nos ecos que ressoam dos textos de alguns trovadores do *Cancionero de Baena* –, representaria, na verdade, a rejeição desse mesmo modelo, que é amenizada na reformulação operada por Montalvo. Este ressuscita as personagens e encerra a obra com um final feliz, garantido, dessa forma, a intocabilidade da instituição régia a que pertencem os amantes, e que seria, de outro modo, condenada a perecer.

Assim, se a versão de Montalvo, hoje conhecida, parece conviver bem com a ideologia trovadoresca galego-portuguesa, na medida em que o modelo é aproveitado de forma produtiva, estabelecendo entre a cavalaria e a realeza uma relação compatível, já a versão primitiva teria usado esse modelo como rejeição, mostrando que a transgressão cavaleiresca levava à destruição da instituição régia.

Construímos a nossa casa. Agora sim, podemos colocar o telhado. Propusemo-nos estudar a difusão ibérica da linguagem trovadoresca galego-portuguesa. Foi demasiada ambição. Aquilo que conseguimos apresentar é um estudo de casos, três casos mais

especificamente, em que a recepção da matéria trovadoresca se deu de formas muito distintas. No primeiro caso, o *Poema de Fernán González*, verificou-se um aproveitamento da linguagem trovadoresca em favor da construção de um paradigma amoroso que legitima a ideia da libertação de Castela. No segundo, a *Historia Troyana Polimétrica*, as estratégias discursivas e a evolução da linguagem de amor na área galego-portuguesa surgem estampadas em momentos amplificativos de um texto que, mais do que tradução, foi uma experiência poética refinada, o que revela uma familiaridade evidente com a forma de expressão trovadoresca. No último o *Amadís de Gaula*, o modelo trovadoresco é alvo de apropriação com uma intencionalidade subversiva, revelando uma atitude de rejeição de um modelo aristocrático reivindicativo, situação que é apenas invertida pela reformulação operada por Montalvo.

Que conclusões podemos tirar deste estudo de casos? Em primeiro lugar, que os modelos trovadorescos galego-portugueses foram fundamentais na edificação da linguagem amorosa de vários textos onde surgem exemplos paradigmáticos que são depois replicados por outros autores. Em segundo lugar, que esta influência não havia sido identificada e suficientemente valorizada pelos estudiosos da literatura medieval. E, por último, resta-nos a certeza de que muito trabalho ainda há por fazer nesta área, muitos textos por explorar, muitos panos por levantar.

Pela nossa parte, esperamos ter lançado algumas pistas nesse sentido, e construído um estudo com alguma relevância para um melhor entendimento do fenómeno trovadoresco galego-português em toda a sua dimensão.

APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS DE PROJECTO

Autores:

Maria do Rosário Ferreira

Maria Joana Gomes

Título:

Apresentação do projecto «Pedro de Barcelos e a Monarquia Castelhana-Leonesa: estudo e edição da secção final inédita da Crónica Geral de Espanha de 1344» (EXPC/CPC-ELT/1300/2013)

Como citar esta apresentação:

Maria do Rosário Ferreira, Maria Joana Gomes, “Apresentação do projecto «Pedro de Barcelos e a Monarquia Castelhana-Leonesa: estudo e edição da secção final inédita da *Crónica Geral de Espanha de 1344*» (EXPC/CPC-ELT/1300/2013)”, in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 157-163. DOI: 10.21747/21839301/gua1ap1

**«PEDRO DE BARCELOS E A MONARQUIA CASTELHANO-LEONESA:
ESTUDO E EDIÇÃO DA SECÇÃO FINAL INÉDITA DA CRÓNICA GERAL DE
ESPANHA DE 1344” (EXPC/CPC-ELT/1300/2013)¹:**

Maria do Rosário Ferreira
Universidade de Coimbra
SMELPS/IF/FCT

Maria Joana Gomes
Universidade do Porto
SMELPS/IF/FCT

1. Proposta de trabalho

A *Estória de Espanha* de Afonso X, as suas fontes, as suas várias versões e sua posteridade têm merecido uma atenção privilegiada no âmbito dos estudos sobre historiografia medieval ibérica, tanto na perspectiva editorial como na interpretativa. O projecto “Pedro de Barcelos e a monarquia castelhano-leonesa: estudo e edição da secção final inédita da *Crónica Geral de Espanha de 1344*” debruçou-se sobre um dos últimos textos enquadrados nessa tradição historiográfica, a *Crónica* atribuída ao conde D. Pedro de Barcelos (*circa* 1287-1354), filho natural do rei D. Dinis de Portugal. Durante largo tempo denominada *Segunda Crónica Geral de Espanha*, esta obra, cujo âmbito temporal se estende desde os alvares dos tempos até à batalha do Salado, em 1340, é reconhecida como um dos principais elementos da intrincada rede textual que envolve a produção historiográfica alfonsina. O respectivo texto sofreu, porém, uma transmissão atribulada, tendo passado por uma reformulação por volta de 1400, por uma abreviação e continuação cerca de 1460, e por sucessivas traduções para castelhano. Alguns testemunhos de primordial importância estão marcados pela perda material de um avultado número de fólios ou pela omissão deliberada de vastas secções de texto. De todo este processo resultou uma tradição manuscrita bilingue e lacunar² que veio a ter

¹ Projecto financiado pela FCT e pelo programa COMPETE, desenvolvido no âmbito do Seminário de Literatura, Pensamento e Sociedade (SMELPS) do Instituto de Filosofia, Unidade de Investigação e Desenvolvimento da FCT sediada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, entre 1 de Abril de 2014 e 30 de Setembro de 2015. O Projecto esteve a cargo de uma equipa de filólogos constituída por Maria do Rosário Ferreira (investigadora responsável) José Carlos Ribeiro Miranda, Filipe Alves Moreira, Maria Joana Gomes e Ana Sofia Laranjinha, membros do SMELPS, tendo contado ainda com a colaboração assídua de Ricardo Pichel Gotérrez e do historiador António Resende de Oliveira.

² Testemunhos mencionados nesta apresentação: E (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. &.II.1), M (Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2656), L (Lisboa, Academia das

múltiplas repercussões negativas na identificação, tratamento e difusão editorial do texto.

Tanto quanto se sabe, não restam testemunhos em português da redacção primitiva da *Crónica de 1344*. Dos dois manuscritos que atestam a respectiva tradução para castelhano, um (*E*, séc. XVI) é fragmentário e contém matéria da crónica do mouro Rasis; o outro (*M*, finais de séc. XV), está amputado dos fólhos iniciais, evidencia sinais de uma lacuna importante no autógrafa e termina truncado no reinado de Afonso VII. Todo o texto subsequente da elaboração cronística directamente atribuível ao conde de Barcelos é, pois, desconhecido. Quanto à referida reformulação de *circa* 1400 (também designada pela crítica como “2ª redacção”), a respectiva tradição textual mostra sem lugar para dúvidas que, questões linguísticas à parte, os testemunhos castelhanos oferecem uma perspectiva muito mais fiel do respectivo conteúdo do que os portugueses.

De facto, dos manuscritos do século XV que representam os dois ramos conhecidos da tradição textual em português (*P* e *L*), o primeiro tem um carácter tendencialmente abreviante; e o segundo, cujo texto tende a ser mais fidedigno, omite a história dos reis de Portugal, que deveria estar inserida no reinado de Afonso VII. Além disso, nenhum destes manuscritos representa adequadamente o texto subsequente à morte de Fernando III de Castela e Leão. A partir desse ponto, *L* contém a tradução dos capítulos iniciais da *Crónica de Afonso X*; e *P* continua a história dos reis de Castela e Leão com um texto próprio, misto de abreviação da fonte e de adjunção de elementos autónomos, que estende a matéria até à morte de Henrique de Trastâmara. Nenhum dos manuscritos portugueses baseados na 2ª redacção contempla, pois, o texto legítimo dos últimos capítulos da *Crónica de 1344*. A obra sobre a qual este Projecto se debruça apenas se encontra íntegra no seu final em manuscritos castelhanos decorrentes de um ponto mais alto da derivação textual (*U*, *Q*, *S*, *N*, *G*). Nesses testemunhos, a dinastia castelhano-leonesa prossegue após Fernando III com uma elaboração específica dos reinados de Afonso X, Sancho IV, Fernando IV e de Afonso XI até ao Salado.

A discrepância entre a origem territorial da crónica de Pedro de Barcelos e a língua dos manuscritos que melhor a preservam condicionou as iniciativas editoriais centradas no respectivo texto. Ressalvando os primeiros 54 fólhos de *M*, correspondentes a uma secção de texto drasticamente alterada pela reformulação de *circa* 1400 e que foram editados por Diego Catalán e Maria Soledad de Andrés em 1970 (Madrid, Gredos/Fundación Menéndez Pidal), a tradução castelhana da redacção primitiva, conservada, como foi referido acima, até ao reinado de Afonso VII, permanecia encerrada no manuscrito. Quanto à edição de Luís Filipe Lindley Cintra, dada à estampa entre 1951 e 1990 (Lisboa, Academia Portuguesa da História/INCM), incidiu

Ciências, ms. Az. 1), *P* (Paris, Bibliothèque Nationale de France), ms. Port. 4, Q1 e Q2 (Madrid, Biblioteca Nacional de España mss. 10814 e 10815), *U* (Madrid, Biblioteca Francisco de Zabáburu y Basabe, ms. 11-109), *V* (Madrid, Real Biblioteca del Palacio, ms. II-875) *S* (Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, ms. M-109), *N* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 1499), *G* (Genève, Bibliothèque de Genève, ms. l.e.204).

sobre o texto português da 2ª redacção, tomando como base o manuscrito *L*, completado e corrigido com recurso a *P* e aos testemunhos castelhanos pertinentes então conhecidos: *U* e *Q* (da reformulação) e *M* (da porção correspondente da redacção primitiva). A partir do reinado de Fernando III, não havendo correspondência textual de nenhum dos manuscritos portugueses com a versão preservada em castelhano, o editor deu por terminada a edição da *Crónica de 1344*, apresentando em Apêndice os segmentos dos manuscritos *L* e *P* acima referidos. Deste modo, a legítima secção final desta obra cronística, relativa à história dos reis de Castela e Leão de Afonso X a Afonso XI e privativa de manuscritos castelhanos, estava ainda inédita.

Ressalvando um reduzido número de filólogos, o relato destes quatro reinados segundo a *Crónica de 1344* era desconhecido da comunidade científica. Trata-se, porém, de uma peça importante no complexo entrecruzamento de textos historiográficos medievais portugueses e castelhanos que, nos anos mais recentes, tem suscitado um renovado e frutífero olhar.

Esta secção historiográfica trata um período quase contemporâneo da data de elaboração da obra por Pedro de Barcelos (o ultimo acontecimento aí relatado, a batalha do Salado, tinha tido lugar apenas quatro anos antes). Excepção feita do troço inicial da crónica original (substancialmente alterado pelo refundidor, que deixou irreconhecível a matéria cronística correspondente aos 54 fólhos editados por Diego Catalán), a crítica tem considerado que, nos pontos em que não são omitidas secções significativas de texto (como acontece com a genealogia dos reis de França e de Inglaterra), a reformulação de *circa* 1400 tende a seguir com bastante fidelidade a narrativa da redacção primitiva. O Projecto assumiu portanto, como hipótese de trabalho, que a secção final da versão reformulada corresponde, sem muitas alterações, a versão do Conde de Barcelos.

Por outro lado, é bem conhecido o profundo envolvimento de D. Pedro Afonso nos conflitos que atravessavam a sociedade do seu tempo tanto em Portugal como em Castela. O facto de um autor com um perfil político tão marcado ter tomado em mãos a representação historiográfica de um passado peninsular que lhe estava ainda muito próximo, ou do qual era mesmo contemporâneo, empresta um interesse acrescido ao texto por ele produzido. E mais ainda quando esse texto, por transcender o âmbito temporal canónico da escola historiográfica em que se situa, ter de lançar mão de fontes inteiramente novas, escolhidas, compiladas e apropriadas de acordo com a vontade do autor.

A edição, o estudo e a divulgação da secção final da *Crónica de 1344*, impunha-se, assim, não apenas como imperativo filológico mas também pelas expectativas que criava enquanto elemento de um discurso histórico e cultural ainda insuficientemente conhecido e elucidado.

2. Investigação e Resultados

Para além do trabalho de análise, crítica textual e edição centrado nos cinco testemunhos castelhanos conhecidos que continham a secção estudada (*U, Q, S, N e G*), e da pesquisa de fontes que a ausência de uma matriz alfonsina colocava na primeira linha de investigação, o Projecto levou a cabo um escrutínio do texto orientado a partir de um conjunto de questões políticas peninsulares candentes nos finais do século XIII e primeiras décadas do século XIV. A selecção destas linhas condutoras da pesquisa reflecte um conjunto de situações ou temáticas particularmente mobilizadoras da atenção de Pedro de Barcelos, pois transparecem reiteradamente na sua escrita historiográfica (noutros passos da *Crónica de 1344* ou no *Livro de Linhagens*).

De facto, a investigação conduzida pelo Projecto veio mostrar que esta secção cronística – delineada na década de 1340 por alguém que não só era o mais proeminente fidalgo português como tinha conhecidas ligações à nobreza castelhana, e incidindo sobre os quatro mais recentes reinados em Castela e Leão – apresenta uma perspectiva muito particular dessa conturbadíssima época da história ibérica. Emanando a um tempo da alta nobreza, tendencialmente desafecta ao poder régio, e do reino de Portugal, documenta uma visão duplamente marginal relativamente ao eixo central da política ibérica, protagonizado pela monarquia castelhano-leonesa. O texto editado constitui um elemento-chave no esclarecimento dos conflitos fundamentais que atravessavam a sociedade ibérica durante a primeira parte do século XIV (as dissensões políticas e territoriais entre os reinos peninsulares, nomeadamente entre Castela e Portugal; as disputas de poder entre a monarquia e a aristocracia; as crises dinásticas em gestação em Castela e, num segundo momento, em Portugal, bem como a tensão por elas gerada na relação com os reinos de Aragão e de França; as manifestações de repúdio da cristandade peninsular relativamente à presença muçulmana no Sul), e também sobre os novos equilíbrios sociais e as renovadas estratégias políticas que então se definiam no território peninsular, e que vieram tornar obsoleto um ideário plenamente medieval.

O acontecimento histórico estruturante na elaboração narrativa da secção final da *Crónica de 1344* foi a deposição e a problemática sucessão de Afonso X. Como é bem conhecido, este núcleo conflitual deu origem a uma pluralidade de antagonismos que opuseram diversos estratos sociais em Castela e Leão e alastraram além-fronteiras, tendo atingido Portugal, Aragão, os reinos mouros do Sul e transposto mesmo os Pirenéus, levando à intervenção francesa a favor dos descendentes do Infante Fernando de La Cerda. Teve ainda prolongada repercussão no tempo, vindo a revelar-se o elemento chave no desenvolvimento das crises dinásticas peninsulares do século XIV.

A importância que este facto político adquiriu na representação do passado peninsular recente segundo a obra historiográfica de Pedro de Barcelos está patente num número de episódios muito significativos que este autor entrelaça no texto da sua fonte principal para o reinado de Fernando III (a *Crónica Particular de São Fernando*). Trata-se de elementos narrativos de origem indeterminada, com implicações directas

na legitimidade desse rei e dos seus descendentes, que encontram múltiplos ecos na secção de texto tratada pelo Projecto. Sendo assim evidente que essa secção não constitui um relato independente e com significado autónomo, considerou-se neste estudo a existência de um *continuum* narrativo, com início no reinado de Fernando III e compreendendo os reinados subsequentes de Afonso X, Sancho IV, Fernando IV e Afonso XI, que foi objecto de análise e interpretação integrada.

Em conjunto, os episódios da entronização de Fernando IV, da blasfémia de Afonso X e da maldição por ele lançada sobre seu filho Sancho IV, bem como o elogio da linhagem do infante D. Manuel e os relatos da menoridade de Fernando IV e Afonso XI, sustentam narrativamente um enredo com forte conteúdo político e claro alcance ideológico que parece desenrolar-se de modo a questionar a legitimidade da dinastia reinante. No mesmo sentido vão as sucessivas situações onde justiça e prepotência régia se confundem e se contrapõem à ética do serviço vassálico que perpassa todos os reinados. Ao longo da narrativa são assim expostos os conflitos e alianças externos e internos da coroa de Castela. Ganham aí particular relevo as relações com os reinos mouros e com Portugal, por um lado, e a problemática da dissensão das mais importantes casas da nobreza, Laras, Haros, La Cerda e Manuel. Com a chegada de Afonso XI à maioridade, as facções aristocráticas rebeldes que tinham emergido nos reinados anteriores são finalmente postas à prova e derrotadas. Tendo como pano de fundo a latente ameaça moura, o reinado de Afonso XI é coroado pela vitória do Salado (marco importante na obra do Conde de Barcelos e acontecimento determinante na conceptualização e na pragmática da relação com o mundo muçulmano a nível peninsular), batalha onde o monarca desempenha o papel decisivo. A apoteose guerreira final do real bisneto de Afonso X, exaltando o seu valor na construção do destino da Espanha cristã, resgata de alguma forma a dinastia, terminando o relato numa nota de ambiguidade que poderá levar a matizar a posição do autor, Pedro de Barcelos, sobre as questões de legitimidade régia por ele mesmo levantadas.

Como enquadramento e pano de fundo desta investigação, a equipa estendeu naturalmente o âmbito da pesquisa, por um lado, à tradição historiográfica alfonsina na qual a *Crónica de 1344* mergulha profundamente as suas raízes textuais, e, por outro, à personalidade autoral e ao projecto de escrita de Pedro de Barcelos. Novas análises do conjunto da sua escrita multifacetada (pois abarca poesia lírica, genealogia e cronística) e a elucidação da idiossincrática estrutura da *Crónica de 1344*, na sua redacção primitiva, bem como do papel que nela desempenham algumas personagens e conceitos de forte alcance político (como a noção de Império, a figura de Hércules, fundador da monarquia hispânica, os bastardos de origem mista cristã e moura que se tornam patriarcas das mais importantes linhagens de Castela e Portugal) revelam uma obra insuspeitadamente coerente, levando a um notável avanço no conhecimento da concepção da História e do pensamento ético e sócio-político de Pedro de Barcelos.

Ao longo do Projecto, um *website* dedicado³ assegurou a divulgação das iniciativas científicas da equipa, bem como da apresentação dos avanços da pesquisa em eventos científicos externos, maioritariamente internacionais. Foram no *website* também tornados visíveis os resultados provisórios obtidos pela equipa, incluindo um novo *stemma codicum* e a transcrição de todos os manuscritos, segundo os critérios CHARTA, à medida que iam sendo alcançados.

O produto consolidado da pesquisa está agora disponível no volume *De Afonso X a Afonso XI: Edição e estudo do texto castelhano dos reinados finais da 2ª redacção da Crónica de 1344*, na colecção «Travaux en Cours» de Les livres d'e-Spania, SEMH-Sorbonne — CLEA (EA 4083), Paris, 2015 < <http://journals.openedition.org/e-spanialivres/698> >, onde estão a ser adicionados progressivamente os elementos definitivos de edição; no nº 25, 2016, da revista online *e-Spania*, dossier monográfico dedicado ao tema «A Crónica de 1344 e a Historiografia pós Alfonsina», < <http://journals.openedition.org/e-spania/25840> > (12 estudos, dos quais a maioria teve origem na produtiva reflexão colectiva que teve lugar no Colóquio Internacional «A Crónica de 1344 e a historiografia pós-alfonsina», organizado pelo Projecto em Julho de 2015); e na dezena e meia de artigos e capítulos de livros da autoria dos membros da equipa elencado no *website* do Projecto⁴.

³ <http://pedrodebarcelos.wixsite.com/cronica1344>

⁴ http://docs.wixstatic.com/ugd/1fe25a_ba91e2c071b04e358d93886362f64ae7.pdf

APRESENTAÇÃO DE LIVRO

Autora:

Rafaela Silva

Título:

José Carlos Ribeiro Miranda, Ana Sofia Laranjinha, Isabel Correia, Simona Ailenii e Eduarda Rabaçal, *Estória do Santo Graal (Livro Português de José de Arimateia). Edição do texto contido no ms. 643 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo*, Porto, Estratégias Criativas, 2016 (XXVI+391 p.; ISBN: 978-989-8459-28-2).

Como citar esta apresentação:

Rafaela Silva, “*Apresentação do livro José Carlos Ribeiro Miranda, Ana Sofia Laranjinha, Isabel Correia, Simona Ailenii e Eduarda Rabaçal, Estória do Santo Graal (Livro Português de José de Arimateia). Edição do texto contido no ms. 643 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo*, Porto, Estratégias Criativas, 2016 (XXVI+391 p.; ISBN: 978-989-8459-28-2)”, in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 165-169. DOI: 10.21747/21839301/gua1ap2

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA, ANA SOFIA LARANJINHA, ISABEL CORREIA, SIMONA AILENII E EDUARDA RABAÇAL, *ESTÓRIA DO SANTO GRAAL (LIVRO PORTUGUÊS DE JOSÉ DE ARIMATEIA)*. EDIÇÃO DO TEXTO CONTIDO NO MS. 643 DO ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, PORTO, ESTRATÉGIAS CRIATIVAS, 2016 (XXVI+391 P.; ISBN: 978-989-8459-28-2).

[o romance e o manuscrito]

A obra que agora se edita tem uma infeliz história no panorama da cultura literária em Portugal. Identificada em finais do século XIX no manuscrito 643 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o anúncio da sua iminente edição teve lugar muito cedo, mas a concretização desse propósito arrastou-se penosamente durante mais de um século. A meio deste percurso, o professor americano Henry Hare Carter (*The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, Chapel Hill, 1967) deu à estampa uma «paleographical edition» do texto contido no manuscrito, que foi valendo como meio de acesso ao seu conteúdo para as mais recentes gerações de investigadores. Conquanto desenvolvesse abreviaturas e ocasionalmente procedesse até a leituras conjecturais, a transcrição efectuada não tinha intuítos editoriais, o que significa que se absteve de solucionar os inúmeros obstáculos literais encontrados num manuscrito paleograficamente muito difícil. Assim, tal transcrição permaneceu impenetrável para a maioria do público não especializado, impedindo o texto de ultrapassar o estatuto de inédito em que se encontrava.

A edição que se põe à disposição da comunidade científica, e do público em geral, assenta em pressupostos de legibilidade que visam permitir o conhecimento de um texto antigo por parte do leitor contemporâneo, exactamente nos mesmos termos em que é legítimo colocar à disposição do olhar e da atenção do público actual qualquer monumento histórico originado no labor cultural dos seus antepassados. Tal intuito pressupõe que se esclareçam previamente as condições de existência e de preservação do texto, e também os procedimentos utilizados para concretizar esse propósito.

A *Estória do Santo Graal*, que a tradição posterior, como veremos adiante, veio a conhecer como «Livro de José de Arimateia», resulta da tradução – realizada, com toda a probabilidade, no último quartel do século XIII – de um texto francês designado *Estoire del Saint Graal*. De acordo com a estruturação do campo literário da época, este «romance» não tinha uma existência autónoma, antes era parte de uma totalidade

ampla, actualmente designada «ciclo», constituída por um conjunto de romances cujo ponto de partida se encontra no *Livre de Lancelot*. Este ciclo é correntemente designado «Lancelot-Graal», embora se deva advertir que a sua composição sofreu, num lapso temporal muito curto (entre as décadas de 1220 e 1230), alterações e recomposições cuja identificação nem sempre gera consenso¹. Em todo o caso, o texto agora editado apresenta-se como uma introdução – ou um «pórtico», como também foi já designado – do referido ciclo, cujo objectivo é relatar os antecedentes de uma narrativa muito vasta onde virão a emergir, entre outros, o rei Artur e a Távola Redonda; Lancelot e o seu caso amoroso com a rainha Guenièvre; Galaaz, o filho redentor deste cavaleiro; e que relatará, finalmente, a queda desse imaginado mundo, enredado nas insolúveis contradições que a «estória» vai tecendo.

[tradução da obra]

É convicção generalizada na comunidade que se dedica ao estudo destas matérias que a tradução do romance para galego-português não ocorreu isoladamente, mas sim no seio de um processo que levou à passagem para língua ibérica de um conjunto apreciável de romances de matéria arturiana, dos quais subsistem ainda textos integrais, como a *Demanda do Santo Graal* (ou *Livre de Galaaz*); textos parciais, como o *Baladro del Sabio Merlin* ou o *Lançarote de Lago*; e simples fragmentos, como ocorre com o *Livre de Tristan*.

A tradução da obra é, no texto manuscrito da Torre do Tombo, atribuída a Joam Vivas, provavelmente a mesma personalidade do tempo de Afonso III de Portugal que é mencionada nas edições castelhanas de 1515 e 1535 da *Demanda del Santo Grial*, o que sugere que a tradução destes dois romances se realizou em Portugal e para galego-português. No entanto, estudos recentes² levam a aconselhar prudência na compreensão das cronologias, ritmos, intervenientes e línguas envolvidas no processo de tradução deste extenso manancial romanesco do francês medieval para línguas ibéricas, evitando apriorismos que em nada ajudam a compreender a complexidade desta literatura. Nomeadamente, não é de excluir, por princípio, a existência de mais do que uma iniciativa de tradução destes romances e de um percurso de difusão mais variado do que o até aqui previsível.

¹ Para um recente ponto da situação sobre este tema, ver Carol ChaseE, «La fabrication du Cycle du Lancelot-Graal», *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, vol. LXI (2009), pp. 261-278.

² Cf. Isabel Correia / José Carlos Ribeiro Miranda, «Os fragmentos A19 da BGUC e a tradição textual do Lancelot» (c/ Isabel Correia), in M. R. Ferreira / A. S. Laranjinha / J. C. R. Miranda (eds), *Seminário Medieval 2009-2011*, Porto, Estratégias Criativas, 2011, pp. 13-46, URL: ([http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/2%20Correia%20Miranda%20BGUC%20\(pp.%2013-48\).pdf](http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/2%20Correia%20Miranda%20BGUC%20(pp.%2013-48).pdf)); Simona Ailenii, *Os primeiros testemunhos da tradução galego-portuguesa do romance arturiano*, Porto, Universidade do Porto, 2013 (dissertação policopiada); Isabel Correia, *Do Lancelot ao Lançarote de Lago: Tradição Textual e Difusão ibérica do ms. 9611 BNM*, Porto, Estratégias Criativas, 2013.

Apesar disso, é certo que um fragmento em pergaminho dado a conhecer nos últimos anos, contendo um pequeno trecho desta obra³, confirma que a tradução existiria já certamente nos finais do século XIII e que a sua difusão no espaço português terá sido mais ampla do que se pensava. A tradução do romance terá ainda circulado na Galiza e em ambiente castelhano antes do final do século XV, altura em que uma pequena porção do texto – equivalente a cerca de 20 dos 313 fólhos que compõem o nosso manuscrito – é copiada para o códice miscelâneo 1877 da Biblioteca Universitária de Salamanca. A partir desse momento, desconhece-se qualquer testemunho da obra no centro da Península, embora persistam ainda, ao longo do século XVI castelhano, algumas referências à sua existência. A cópia preservada na Torre do Tombo vem, no final deste percurso, transmitir à posteridade um texto que, como tantos outros oriundos da Idade Média ibérica, correu sérios riscos de se perder irremediavelmente.

[designação da obra]

Conhecido actualmente como «Livro de José de Arimateia», ou «Livro Português de José de Arimateia», o nosso texto não autoriza tal designação em nenhum ponto que remeta para a tradução medieval ou para o original francês, sendo apenas atestada no prólogo redigido por Manuel Alvarez, um acrescento ao original da tradução que decidimos manter na nossa edição pelas razões de estratégia editorial que definiremos adiante. Na tradição manuscrita francesa, a obra é inequivocamente designada «*Estoire del Saint Graal*», e no nosso texto (excluindo o prólogo de Manuel Alvarez) a designação é substancialmente idêntica: «*tam alta estoria como a do Greal*» (fol. 2r); «*estoria mui alta do Samto Greal*» (fol. 124v); «*Estorea do Samto Greal*» (fol. 293r); «*Estorea do Greal*» (fol. 301v).

Embora na obra a expressão «*Estoria do Santo Graal*» também possa ser ocasionalmente usada para identificar uma textualidade mais vasta, que provavelmente se estenderia até ao romance conhecido por «*Demanda do Santo Graal*» – como sucede em «*como a Estoria do Samto Greal volo devisará*» (fol. 256r) –, é facto incontroverso que o texto oriundo da tradução medieval desconhece por completo a designação «*Livro de José de Arimateia*», que muito provavelmente se insinuou na recepção ibérica da obra no século XV. Deste modo, cremos que é acertado respeitar a designação inicial do romance, o que contribuirá também para um melhor entendimento do seu conteúdo e da respectiva inserção no conjunto cíclico ao qual pertence.

³ Cf. Aida Fernanda Dias, «A matéria da Bretanha em Portugal: relevância de um fragmento pergamináceo», *Revista Portuguesa de Filologia, Miscelânea de estudos in memoriam José G. Herculano de Carvalho*, Coimbra (2007), vol. XXV, Tomo I, pp. 145-221; Simona Ailenii, «O arquétipo da tradução galego-portuguesa da *Estoire del Saint Graal* à luz de um testemunho recente», in M. R. Ferreira/A. S. Laranjinha/J. C. R. Miranda (eds), *Seminário Medieval 2009-2011*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 129-156 (http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/8.Simona,%20Estoire%20_pp.%20129-156_.pdf)

[edição do texto: episódio do cavaleiro branco]

(...)

El rei Evalac, depois *que* premdeo os *que* com Tolomer vinham com todos os *que* o Passo guardavam, afora cem cavaleiros *que* nele leixou, se foi às batalhas omde Sarafes amdava, omde vio o cavaleiro bramco com um pemdã e ãua lamça, e vio *que* sete cavaleiros tratavam mui mal a Sarafes com outra gemte, e tinham lhe o cavalo *por* o freio, damdo lhe mui gramdes golpes *por* cima da loriga, trabalhamdo *por* o chegar a morte. Emtão o cavaleiro bramco foi ferir no primeiro *que* alcança, lhe meteo *por* o coração e quebrou a lamça, e pos mão à espada e, de ãu golpe, cortou a outro a cabeça e a outro talhou *por* o meio. E os outros, quando isto viram, o leixaram e se foram *por* outra parte da batalha, e Sarafes ficou mui *quebramtado* e fraco do muito sangue *que* perdera, e caio no chão. Quando el rei Evalac o asi vio cair, deu ãua grande vooz, dizendo: «De oje mais sam comfomdido!». E com o gram pesar *que* ouve, esmereceo, e caíra do cavalo se o bramco cavaleiro [62v] o nom tivera. E quando Evalac tornou em si, vio *que* Sarafes se levamtava, mas mui fraco. Emtão el rei se foi a ãu cavaleiro e derribou do cavalo a terra, e tomou o cavalo, e trouxe o a Sarafes, e dise lhe: «Amigo meu, tomade este cavalo!». Quando Sarafes vio el rei, com prazer todo trabalho passado esqueceo e cavalgou no cavalo *que* lhe el rei deu, e dise: «Se tivera a minha acha nom á cousa *porque* deixasse de emtrar nas batalhas». E depois *que* isto disse, respondeo o cavaleiro bramco: «Sarafes, toma esta acha *que* Jhesuu Cristo te mamda!». E Sarafes a tomou e era melhor *que* a sua. E emtão se foram todos à batalha.

(...)

Este livro - [Estória do Santo Graal \(Livro Português de José de Arimateia\). Edição do texto contido no ms. 643 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo](#) - foi publicado e financiado no contexto das actividades do projecto «Inventário Arturiano do Ocidente Ibérico Medieval» (R&D Project «Western Iberian Medieval Arthurian Inventory» PTDC/CLE-LLI/108433/2008).

Rafaela Silva

APRESENTAÇÃO DE LIVRO

Autora:

Rafaela Silva

Título:

Maria do Rosário Ferreira, José Carlos Ribeiro Miranda (Orgs.), *Natura e Natureza no tempo de Afonso X, o Sábio*, Porto, Editorial Húmus, 2015 (242 p., ISBN: 978-989-755-137-6).

Como citar esta apresentação:

Rafaela Silva, “*Apresentação do livro* Maria do Rosário Ferreira, José Carlos Ribeiro Miranda (Orgs.), *Natura e Natureza no tempo de Afonso X, o Sábio*, Porto, Editorial Húmus, 2015 (242 p., ISBN: 978-989-755-137-6)”, in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 171-177. DOI: 10.21747/21839301/gua1ap3

**MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA, JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA (Orgs.)
NATURA E NATUREZA NO TEMPO DE AFONSO X, O SÁBIO,
PORTO, EDITORIAL HÚMUS, 2015 (242 p., ISBN: 978-989-755-137-6)**

Prefácio: *Natura e Natureza* na Idade Média Hispânica

Precedida dos volumes *Pensar a natureza. Problemas e respostas na Idade Média (séculos XI-XIV)* e *De natura*, consagrados à apreciação dessa temática no domínio da reflexão filosófica, a presente recolha de estudos tem como propósito averiguar de que modo os conceitos que lhe correspondem se disseminam na Península Ibérica em meios institucionais diversos. Pretende-se agora erigir como ponto focal a corte e o operoso *scriptorium* de Afonso X, o Sábio, mas estendendo o horizonte de observação a meios adjacentes coevos, que vão desde outras cortes régias ibéricas a centros de reflexão e poder religioso – monásticos ou seculares –, terminando na massa, difícil de definir e documentar, de anónimos comentadores e difusores das novidades intelectuais do século XIII.

Ao contrário do que sucedia nos volumes anteriores, estamos desta vez imersos sobretudo no mundo das línguas vulgares – o castelhano, o galego-português, o catalão... –, cuja difusão escrita ocorre célere ao longo do século XIII, ao ponto de rivalizarem, tanto na quantidade como a qualidade dos conteúdos fixados, com o latim, o árabe ou o hebraico – línguas de prestígio consolidadas por séculos de produção escrita.

Contudo, o estudo dos textos medievais ibéricos em línguas vulgares coloca uma gama apreciável de problemas filológicos e hermenêuticos que não é habitual ver equacionados. Um deles decorre da enganosa impressão de familiaridade experimentada nos dias de hoje com línguas que tinham então uma tradição escrita muito recente – pensamos sobretudo no galego-português e no castelhano anteriores a meados do séc. XIV. Na realidade, muitas das soluções gramaticais ou lexicais encontradas por essas línguas eram inovadoras e de alguma forma inesperadas para os estudiosos actuais. Na esmagadora maioria dos casos, os testemunhos desta primitiva utilização escrita dos falares ibéricos foram condicionados pela tradução de textos prévios numa das línguas de cultura acima mencionadas, mas não só, pois são devedores também do contacto assíduo com línguas neo-latinas recentes que ao longo do século XII haviam já conhecido uma intensa fixação em manuscrito, como era o caso do occitânico e do francês «d’oil».

Embora um velho preconceito romântico tenda a privilegiar, na definição de um dado estado de língua, o seu uso oral continuado ao longo de séculos – procurando compreender morfologia, estruturas sintáticas e léxico unicamente na respectiva deriva relativamente à língua-mãe –, os estudos mais recentes encaminham-se antes no sentido entender a língua plasmada nos diversos tipos de texto como palco inevitável de confluência e de troca linguística realizada ao sabor das circunstâncias específicas de uso. Ora a palavra é o lugar da História; e é bem sabido como esta é renitente a deixar-se revelar, sobretudo quando o olhar do historiador incide não sobre os grandes eventos políticos bem atestados e documentados, mas sobre a acção desenvolvida nas antecâmaras das instituições organizadoras da sociedade – esses locais de sombras onde se forjou a escrita que hoje podemos conhecer e que acima referíamos. Crónicas, narrativas de ficção, cancioneros, tratados didáctico-reflexivos de cariz jurídico, genealógico ou pragmático, poesia nas suas mais diversas modalidades e até registos vários e documentos – ou seja, a totalidade do espólio que transmite a utilização escrita da língua vernacular – são outros tantos repositórios de usos linguísticos muitas vezes forjados em contextos específicos e onde outras línguas acusam a sua presença, usos esses que irão ser objecto de apropriação, e depois de disseminação, a ritmos incertos e com trajectos pouco lineares. Por muito que a tarefa se afigure árdua e nem sempre votada ao êxito, é necessário ter em conta a existência destes processos onde a Língua se torna História, sob pena de ver escapar definitivamente a possibilidade de compreender tanto a primeira como a segunda, e de perder o relevante contributo dessa passagem para a constituição de uma reflexão sobre as noções centrais do pensamento social e político da época em causa.

Na realidade, o rastreio de *naturaleza/natureza* no contexto assim definido oferece singularidades inesperadas. Enquanto, por um lado, se assiste a um uso substantivo do lexema, que pode recobrir desde realidades quotidianas até noções herdadas da tradição reflexiva filosófica ou teológica, é também possível detectar a criação de específicas manobras argumentativas que partem de uma abordagem nocional do termo, desmultiplicando-o em várias concretizações correspondentes a outras tantas conceptualizações. E aqui, onde, provavelmente, seria de esperar uma banalização semântica ajustável a um uso socialmente mais largo e com menor especialização linguística, deparamos com um inesperado refinamento e procura de rigor.

Antes de mais, convém notar que, tanto em ambiente castelhano como galego-português, e com particular persistência neste último, o uso de *natura* antecederá o de *naturaleza* (e o seu correlato galego-português *natureza*), o que significa que foi o termo latino que se impôs à partida no uso das línguas vernaculares; o termo galego-português *natureza* surge, aliás, como um derivado do castelhano, segundo sugere a amostragem textual numa abordagem preliminar, confirmada no estudo de M. R. Ferreira. Além disso, o elemento lexical *natura* não é utilizado para designar o conceito de “mundo físico”, e muito menos por oposição a “meio humano”, acepção que tardará séculos a

surgir; donde decorre ser necessário começar por circunscrever o âmbito semântico e pragmático do uso de *natura* já que é deste, por intermédio do adjectivo *natural*, que derivará *naturaleza/natureza*, termo marcado pela especificidade opositiva que a utilização de um neologismo, sem raiz latina ou outra, implicitamente acarreta.

Por outro lado, verifica-se que o termo *natura* não é primariamente encarado como objecto de indagação ou de delimitação – o que seria mais próprio da metalinguagem filosófica –, mas sim como elo argumentativo que visa justificar proposições gerais do âmbito do comportamento social. Tal compreende-se pelo tipo de textos que estamos a referenciar, cujo investimento na esfera do colectivo humano é por demais conhecido. Mesmo quando se encontra em contextos de uso correntes, *natura* representa algo que releva da ordem divina, testemunhando de uma transcendência que pode também exprimir-se por intermédio da matriz genealógica. De ambas estas vertentes decorre, por exemplo, a *natura* do poder régio, a um tempo espelho do corpo celeste e elo actual da continuidade da Criação. Mas esta concepção do poder, evocadora da tradição augustiniana, não resulta necessariamente na apologia da monarquia, como os tratados político-jurídicos de Afonso X – o *Fuero Real*, as *Partidas* e o *Setenário* – procuram fazer crer. Em pleno séc. XIV, D. Pedro, Conde de Barcelos, no seu *Livro de Linhagens*, irá alicerçar na *natura* a legitimação do poder aristocrático, socorrendo-se para isso de uma argumentação bíblico-genealógica.

Embora o termo já se utilizasse antes, é ainda nas mencionadas obras do Rei Sábio castelhano que *naturaleza* ganha recorte semântico próprio. Aliás, *naturaleza* oferece-se aí como uma noção homóloga de *natura*, mas aplicável ao âmbito hierarquicamente inferior, social e político, dos dependentes do poder régio e da relação destes com a terra que todos ocupavam. Como bem demonstrou Georges Martin, mais do que para o conceito de *natura*, é para este uso especificamente territorial de *naturaleza* que os escritos alfonsinos irão remeter a utilização do adjectivo *natural*, não sem que uma equivalência deliberadamente ambígua se insinue assim entre *natura* e *naturaleza*. *Natural* transformar-se-á depressa em nome destinado a permanecer nas línguas ibéricas até aos nossos dias, ou seja, os “naturais” de uma terra serão definitivamente os que possuem um vínculo de “natureza” a essa mesma terra, do mesmo modo que o “senhor natural”, embora seja investido na sua função por “natura”, exerce o seu poder sobre os que são seus “naturais” por “natureza”.

Contudo, isolado de outras manobras léxico-conceptuais que igualmente tiveram lugar no âmbito de uma linguagem destinada a ordenar as relações sociais, o estudo desta questão não é conclusivo por si. «Amor» e, sobretudo, «amizade» – termos cujo uso se forja e se afina na realidade histórica das relações institucionais vassálicas, vindo ao longo do séc. XIII a ser reavaliado à luz, directa ou indirecta, do *De officiis* e do *De amicitia*, de Cícero, bem como da *Ética* de Aristóteles – devem ser convocados de perto, já que entram em correlação directa com *natura* e *naturaleza*. Com efeito, a prática contratual inscrita nas relações vassálicas, instável e revogável, introduzia na noção de poder um elemento circunstancial em tudo oposto à perenidade da *natura*, aspecto que

está sempre presente nos textos a que aludimos e na prática da escrita desta época em geral.

Estamos longe, todavia, de pensar que a problemática em apreço se reduz a este único enunciado, por muito revelador que ele seja, devendo o inquérito prosseguir. Ainda assim, é possível assegurar que, mais adiante, esgotada a funcionalidade significativa do par opositivo *natura/natureza*, um dos termos tornar-se-á inútil, sendo a *natura* relegada para o naipe dos arcaísmos, perante a vitoriosa *natureza* que ainda hoje usamos no nosso quotidiano.

O tema central de que partem as reflexões contidas no presente volume – a noção de *natura*, a sua derivação lexical e nocional, e ainda o seu uso contextual – encontra a sua abordagem central no ensaio de G. Martin do qual se dá agora uma versão portuguesa. Uma vez elucidada a forma como Afonso X fez ajustar *natura* ao seu pensamento político, num jogo que a um tempo contrapõe e justapõe essa noção à de *naturaleza*, fica aberto o caminho a considerações mais amplas que confirmam a especificidade da conceptualização alfonsina.

Estes conceitos, forjados na escrita legislativa do rei Sábio, e afinados numa fase tardia, contemporânea da redacção da *Estoria de España* e da *General Estoria*, não se encontram como tal antes da elaboração alfonsina, como se observa em M. J. Soto-Bruna. E, como se pode comprovar em H. Bizzarri e A. Grau, a sua disseminação em fases imediatamente posteriores não dá mostras de reconhecer os matizes nocionais que Afonso X neles quisera imprimir – com a notável excepção do diálogo que com eles trava Pedro de Barcelos, comentado por M. R. Ferreira. Mesmo assim, a manobra conceptual alfonsina não deixa de abrir a caminho à difusão, qual mancha irradiante, de uma abordagem da *natura* onde se reconhece, a diversos níveis, o processo de apropriação generalizada de um pensamento de raiz aristotélica. C. Heusch, H. Bizzarri e R. Ramón Guerrero investirão por essa via, dando preciosas informações, não apenas sobre outras vertentes da actividade alfonsina, mas sobretudo sobre o ambiente para-filosófico vivido na Ibéria de então. Contudo, é à obra alfonsina que são consagradas a maioria dos estudos, tendo em conta quer a obra poética profana ou mariana, abordadas, respectivamente, por J. C. Miranda e F. J. Grande Quejigo; quer as relações entre a escrita jurídica e a prática social relativa às comunidades judaica e muçulmana, analisadas por I. Mata e À. Poncela; quer ainda a derivação da conceituação legal alfonsina para a concretização do edifício jurídico do estado português, tema abordado por J. Domingues.

Errático na concretização da sua própria definição temática, porque aborda uma textualidade que se move em diversas direcções, tanto nos meios sociais e institucionais onde a vamos detectar, como nas modalidades literárias em que ganha corpo, o presente volume traz, todavia, perspectivas inovadoras e heurísticas em vários domínios, capazes de suscitar interesse às várias disciplinas que se dedicam ao estudo da Idade Média Ibérica.

Os textos agora reunidos resultam, na sua maioria, das comunicações apresentadas ao colóquio internacional que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 8 e 9 de Novembro de 2013, com o título «*Natura e natureza: Confluência e irradiação cultural da corte de Afonso X, o Sábio*», posteriormente revistas tendo em conta o debate e a reflexão colectiva que então teve lugar. Uma saudação especial é devida a Georges Martin que, não tendo podido estar presente, contribuiu com um estudo de referência para o tema proposto. Para além dos responsáveis pelo presente volume, o mencionado colóquio foi organizado no âmbito das atividades do Gabinete de Filosofia Medieval do Instituto de Filosofia por José Meirinhos e por Manuel Lázaro Pulido, a quem agradecemos o empenhamento e entusiasmo nos convites efectuados e em todo o desenrolar desse encontro científico.

A publicação da obra integra-se no plano de atividades do Instituto de Filosofia para o período 2015-2018 e beneficia de co-financiamento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UID/FIL/00502).

Artigos:

Hugo O. Bizzarri

Costumbre, naturaleza y condicionamiento astrológico en algunos textos sapienciales

José Domingues

As *Partidas* de Afonso X e a Natureza Jurídico- Política do Estado Português

Maria do Rosário Ferreira

Pedro de Barcelos: sangue, natura e a ordem do mundo

Francisco Javier Grande Quejigo

La naturaleza en las *Cantigas de Santa María*

Andrés Grau i Arau

El concepto de naturaleza en los pensadores de la Corona de Aragón (siglos XIII-XIV): Ramon Llull y Arnau de Vilanova

Carlos Heusch

Fictio naturae: Natura y naturaleza, de las aulas a las cortes

Georges Martin

Estratégias discursivas e linguísticas do legislador: A *natureza (natureza)* no *Septenario* de Afonso X, o Sábio

Isabel Mata e Ángel Poncela

El reflejo de la compleja naturaleza social entre las etnias de la Península Ibérica en algunos textos alfonsíes y hebreos

José Carlos Ribeiro Miranda

Afonso, o Sábio, e o «trobar natural»

Rafael Ramón Guerrero

La idea de naturaleza en el *Picatrix*

María Jesús Soto-Bruna

El concepto de naturaleza como unidad en D. Gundisalvo (Toledo, s. XII)

Rafaela Silva