



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

A LITERATURA NOVELÍSTICA
NA IDADE MÉDIA PORTUGUESA

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

LUCIANO ROSSI

A literatura novelística
na Idade Média
portuguesa



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

A Literatura Novelística na Idade Média Portuguesa

Traduzido do italiano por Carlos Moura

Biblioteca Breve / Volume 38

Instituto de Cultura Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Presidência do Conselho de Ministros

© *Instituto de Cultura Portuguesa*

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.^a edição — 1979

Composto e impresso

nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand

Venda Nova — Amadora — Portugal

Julho de 1979

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUÇÃO	6
I / No Limiar da Narração	14
II / Da Recitação à Leitura: A «Matéria de Bretanha»	35
III / Os Cistercienses de Alcobaça e o Conto no Convento	72
NOTAS	94
DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO	99
BIBLIOGRAFIA	119

INTRODUÇÃO

São inumeráveis as narrativas que circulavam, na época medieval, pela Europa românica, distribuídas por uma grande variedade de géneros tais como o mito, os textos bíblicos, as fábulas esopianas, os *exempla* devotos, a epopeia, as crónicas, as representações cénicas, as novelas curtas e os romances cortesês. Para quem quiser descrevê-los ou fazer a sua história nasce, pois, de imediato, o problema da delimitação do objecto de pesquisa. Como demonstrou Jean Rychner, num memorável estudo sobre os *fabliaux* franceses antigos¹, a primeira grande bifurcação é constituída pela escrita. O domínio literário, por outras palavras, é relativamente autónomo do domínio das tradições populares, e a emissão de uma narrativa oral na tradição escrita não se verifica geralmente senão uma única vez. Em seguida, o assunto viaja de obra em obra «au grand jour des textes plutôt que dans la nuit du folklore»².

Uma subdivisão mais detalhada pode ser feita, num segundo momento, com base nos géneros literários, desde que se tenha em conta, porém, que se trata sempre de classificações fictícias, de comodidade, realizadas *a posteriori* pelo investigador moderno, e que nem sempre

encontravam na Idade Média uma correspondência efectiva na consciência literária dos autores.

Na Europa medieval encontramos, para começar, os *exempla* de tradição sacra ou mística, em geral; as traduções em latim medieval das grandes colectâneas clássicas (*Syntepax*, *Calila* e *Dimna*) e das de origem oriental (designadamente a *Disciplina Clericalis* e *Sendebär*). Mas, no século XIII, é sobretudo em França que se aperfeiçoam os mecanismos da narração. Partindo das embrionárias Vidas de Santos, através das vulgarizações, dos contos exemplares, da epopeia cavaleiresca, do romance cortês e da paródia jogralesca deste último constituída pelos *fabliaux* (nascidos no ambiente da corte mas adoptados bem depressa pelos burgueses), a literatura *d'oïl* fornece durante mais de um século a toda a Europa os modelos mais apreciados, imitados e traduzidos.

Com a passagem progressiva da recitação oral, jogralesca, à leitura, encontramos em França desde o século XIII as primeiras prosificações das *chansons de geste* e dos romances arturianos, justificadas por uma nova exigência de veracidade e a que seria mais consoante a prosa do que o verso («nul conte rimé n'est verais», nenhuma narrativa em verso é verdadeira...). Processa-se assim, por conseguinte, um progressivo afinamento das técnicas da narração em prosa. Na Itália das comunas, que conhece sobretudo na Toscana, antecipando-se em vários séculos ao resto do mundo, um grande desenvolvimento económico (realizado sob formas pré-capitalistas de produção), nasce pelo contrário, nesta altura, a novela burguesa em prosa — o género mais apreciado pela classe mercantil. Um grande escritor, Giovanni Boccaccio (talvez o maior narrador da Idade

Média, precedido, em ordem temporal, apenas por Chrétien de Troyes), reúne no *Decameron*, em meados do século XIV, um *corpus* narrativo excepcional. Aqui aparecem reelaborados de maneira original os elementos clássicos (é sobretudo viva a lição de Apuleio), a concepção cortês do amor com a defesa aberta das mulheres-amantes e a veia parodista dos *fabliaux*. Invertendo os mecanismos tradicionais do entrecho, que se baseavam na antecipação ao leitor (ou ao público) dos elementos essenciais da intriga e recuperando uma vasta gama de possibilidades *événementielles*, Boccaccio empreende uma autêntica reforma da narrativa; a sua obra gozará de imensa fortuna e virá a ser lida e traduzida em todo o mundo civilizado.

No século XV são, pois, o *Decameron* e a novela breve de imitação boccaciana, juntamente com as grandes prosificações dos romances arturianos, que imprimem um novo impulso às formas narrativas. Em Castela e na Catalunha, por outro lado, a grande novelística, de origem árabe, a novelística tipicamente de língua latina medieval e as novas formas francesas e italianas parecem encontrar um original ponto de encontro num tipo totalmente renovado de conto «exemplar».

Chegando, finalmente, a Portugal, a primeira impressão do investigador é a de um súbito estreitamento de horizontes: os textos reduzem-se em número e variedade; certas formas florescentes no resto da Europa parecem aqui faltar de todo. A actividade jogralesca está bem viva no século XIII, mas parece encontrar a sua própria justificação em módulos não propriamente narrativos (pelo menos no que se refere à narração de largo fôlego). Para além disso, os jograis são bem depressa hostilizados, quando não até perseguidos: deles,

salvam-se apenas os da corte ou os assalariados das organizações eclesiásticas. Mimos e bobos tornam-se assim burocratas sabiamente amordaçados pelos poderosos.

Falta na literatura medieval portuguesa, pelo menos a julgar por aquilo que chegou até nós, a epopeia em versos (que nos outros países românicos tivera uma difusão prevalentemente oral, a par de numerosos testemunhos escritos). Faltam também, durante muito tempo, as novelas breves de imitação boccaciana e, quando aparecem, graças a Trancoso, são fortemente condicionadas pelo moralismo da Contra-Reforma. Faltam ainda testemunhos consistentes do repertório de origem árabe, pois os próprios contos da *Disciplina Clericalis*, presentes, por exemplo, no *Orto do Esposo* não chegaram ali directamente, mas sim por intermédio das colectâneas de *exempla* em latim medieval. Encontramos, em vez disso, formas originais de narração anedótica e parodista nas *cantigas d'escarnho*; encontramos traços das grandes prosificações dos romances de cavalaria de tipo arturiano, tratando-se neste caso de obras magistrais, que provam a existência de prosadores hábeis e de um vasto público de leitores apaixonados; encontramos, por fim, numerosas provas do repertório devoto.

Nesta altura surge espontaneamente a pergunta: não serão os várias ausências que denunciámos devidas mais a uma transmissão defeituosa do que à inexistência dos próprios textos? Uma primeira resposta não pode deixar de considerar os movimentos dos dois grandes filtros através dos quais nos chegaram os textos medievais portugueses: os *scriptoria* ligados à corte e os do mosteiro cisterciense de Alcobaça.

Enquanto dos primeiros pouco ficou, podendo a sua actividade ser delineada sobretudo através de notícias

indirectas, o património literário do célebre mosteiro chegou até nós quase inalterado pelos séculos. Se é verdade, porém, que a biblioteca de Alcobaça constitui um ponto assente de capital importância para o conhecimento da literatura medieval, e não apenas portuguesa, não é menos verdadeiro que ela se apresenta como o resultado duma escolha rigorosa. Os monges recolhiam e transcreviam os textos com critérios muito precisos: o único fim da biblioteca era o da edificação moral. Traduziam-se de preferência as obras filosóficas e as de carácter ascético; as outras podiam ser utilizadas apenas enquanto exemplos de vida. Pode acontecer-nos, pois, descobrir no *Orto do Esposo* a lenda de Aristóteles cavalgado ou o conto da abadessa grávida; mas trata-se de traduções de modelos da literatura em latim medieval, em que a função do «refazer» (única liberdade que o escritor se concede) reside toda ela no entrecho, na disposição dos vários elementos da narração, a qual porém conserva sempre o carácter da parábola edificante.

É certo que, muitas vezes, também se encontram hábeis narradores entre os cistercienses, como os que vulgarizaram as narrativas de viagens fantásticas ao além-túmulo ou ao paraíso terrestre. Se quisermos, porém, encontrar os elos que faltam na cadeia, isto é, as provas da existência duma literatura medieval portuguesa relativamente autónoma da influência monástica, teremos que explorar com paciência os fundos não alcobacenses das bibliotecas portuguesas (sobretudo aqueles que se encontram ainda em poder de particulares) e procurar fora das fronteiras de Portugal. De facto, não é por acaso que os códices de «matéria de Bretanha» se encontram em Viena ou em Madrid, que dois dos três

testemunhos da lírica medieval portuguesa tenham sido transcritos em Itália, etc...

Mesmo limitando-nos aos dados concretos, àquilo que até agora se conhece, é possível, todavia, traçar as linhas gerais de uma história das formas narrativas portuguesas na Idade Média. Com este objectivo, devemos renunciar à velha distinção (que, de resto, se mostrou também pouco produtiva à luz da mais moderna análise do conto) entre as formas longas de narração (por exemplo os romances de cavalaria) e as formas breves (contos, *fabliaux* e novelas curtas).

Quer no que concerne à utilização do património tradicional, quer no que respeita às técnicas específicas do entrecho narrativo, não se podem postular, de facto, diferenças teóricas substanciais fundadas na duração dos contos. Pelo contrário: na época medieval, vemos muitas vezes os *Fabliaux* e os contos devotos adoptarem os módulos típicos das *chansons de geste* e, por outro lado, romances arturianos abrirem-se em pequenos fragmentos narrativos (verdadeiros contos dentro do conto) perfeitamente fechados em si próprios. As diferenças dizem mais respeito ao valor literário dos vários textos, à sua riqueza expressiva e peculiaridade semântica, que deverão ser analisadas com diferentes instrumentos, independentemente da maior ou menor extensão das narrativas.

A nossa história partirá, portanto, dos *exempla* inseridos nas crónicas e nos nobiliários, ainda no limiar da narração; examinará depois a experiência particular das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso o Sábio, as quais, embora sujeitas à rígida estrutura do «milagre», oferecem todavia um panorama muito vasto de temas e soluções narrativas; e, a par destas, numa conexão dialéctica que é

a que liga a paródia ao próprio modelo, as *cantigas de maldizer e d'escarnho* com estrutura propriamente anedótica — talvez a forma mais típica e original da literatura portuguesa medieval.

Os textos até agora assinalados estão mais estreitamente adscritos aos círculos fechados das cortes e não chegaram a gozar, como veremos, de uma efectiva circulação popular, do mesmo modo que os contos dos cistercienses, desde as viagens fantásticas ao paraíso terrestre e aos exemplos tradicionais do *Orto do Esposo*, não saíram senão raramente dos conventos.

Para se chegar a uma forma mais autenticamente popular, apreciada por um público tão vasto que, tanto os jograis nas praças ou na corte como os próprios pregadores no púlpito a ela recorriam quando estavam sem assunto, precisamos de encarar a chamada «matéria da Bretanha», isto é, as traduções em prosa dos grandes romances arturianos de origem francesa. Além de, naturalmente, nos textos a ela especificamente dedicados, o *Tristão*, a *Demanda do Santo Graal*, o *José de Arimateia*, etc., vamos encontrar alguns traços dessa matéria nos *Livros de Linhagens*, nas *Cantigas de Santa Maria* e nas de *escarnho*, no *Orto* e até nos sermões, nos arquivos públicos e nos nomes que os portugueses punham aos filhos nos séculos XIV e XV — sinal de que dos círculos fechados e requintados das cortes o interesse se tinha estendido até aos centros burgueses e populares, às feiras, etc.

Do ponto de vista da consciência literária dos escritores, em particular dos termos com que eles designam os seus próprios trabalhos, vemos que, embora ainda longe das subtis argumentações, digamos, de um Rodrigues Lobo (que acusam naturalmente o longo processo de reflexão sobre a novelística realizado na

Europa românica do século XVI)³, os nossos autores são muito mais coerentes do que seria de suspeitar, mesmo depois das cuidadosas investigações acerca do assunto realizadas por Menendez y Pelayo e Walter Pabst⁴.

Assim, por exemplo, o autor do *Orto*, além de *exemplos*, chama indiferentemente *cortamentos*, *recontamentos* ou *falamentos* aos contos tradicionais que ele faz derivar das colectâneas em latim medieval, ao mesmo tempo que parece atribuir particulares conotações às *estórias*, nas quais o processo construtivo seria mais vivo. Por outro lado, deixa entrever a existência, a nível oral, de contos mais ligeiros e ocasionais, definidos como *trufas*, *bulrras* e *novas*. Afonso o Sábio, pelo contrário, parece postular uma distinção entre os *contos*, palavra com que designa as narrativas tradicionais, e as *estórias*, termo com que define os produtos de sua criação.

Os cronistas, desde as *Crónicas de Santa Cruz* a Fernão Lopes, adoptam as expressões *contar*, *divisar*, *cortamentos*, *fragmentos*, enquanto *contar*, *recortar*, *novelar* são os termos adoptados pelos trovadores nas *cantigas d'escarnho* para indicar a acção de narrar. Por fim, na *Demanda do Santo Graal*, onde além das expressões mais genéricas (*contos*, *estórias*) aparece pela primeira vez também o termo *romance*, o autor entra imediatamente *in medias res*, evitando preâmbulos e digressões teóricas sobre a matéria narrativa propriamente dita.

Como se vê, por detrás da aparente escuridão em que parecia mergulhada a novelística portuguesa medieval, cuja existência chegou até a ser negada, abrem-se alguns raios de luz cujos clarões não tinham passado despercebidos a Teófilo Braga. Foi este que, não obstante inevitáveis ingenuidades e omissões, abriu o caminho para uma consideração científica do assunto⁵.

I / NO LIMIAR DA NARRAÇÃO

1. — OS CONTOS DOS CRONISTAS

Uma verdadeira história romanceada é a que nos ficou conservada nos quatro fragmentos trecentistas das *Crônicas breves de Santa Cruz*⁶. Frases como «a estoria nom divisa aqui os nomes deles...» ou «conta a estoria em este lugar...» (p. 28) fizeram supor, inclusivamente a Manuel Rodrigues Lapa⁷, que as histórias derivassem de modelos mais antigos e não passassem de meras traduções. Há que observar, porém, que o recurso à *auctoritas* de uma fonte, real ou apenas fictícia, é uma constante da literatura medieval, e não só da cronística. Pense-se em expressões análogas adoptadas pelos narradores franceses que desde o século XIII reduziam a prosa os *romans* arturianos e as *chansons de geste*.

Pelo que aqui nos diz respeito, sublinharemos o valor intrínseco de expressões como *contar* e *divisar*, usadas pelos cronistas para designar a narração. No plano específico da arte do conto os autores anónimos das *Crônicas* mostram, com efeito, dotes fora do comum.

Uma página justamente famosa (retomada com maior riqueza de pormenores por Duarte Galvão na sua *Crónica*

de D. Afonso Henriques, não faltando até quem tenha atribuído ao mesmo Duarte as mesmas *Crónicas*) é a que narra como o bárbaro e rude soberano, em polémica com Roma e com o papa, nomeou bispo um cónego negro, o dócil Martinho. O conto é desenvolvido e pleno de humor. Quando anunciam ao rei que chegara de Roma um cardeal para o excomungar... «Senhor, aqui vos vem uñ Cardeal de Roma porque sodes mizcrado com o Papa, por este bispo que assi fezestes. El-rei disse: — Nom me arrepeesco. E disserom-lhe: — Todos os reis o veem receber e lhe beijam a mão. Disse el-rei estonce: — Nom seeria tanto honrado cardeal nem Apostólico, se i veesse que me desse a mão a beijar, que lhe eu nom cortasse o braço polo còvodo, e desto el nom podia falecer» (p. 30).

Como se vê, a prosa é já segura, comportando-se com desenvoltura também na realização mimética da linguagem falada.

Ainda mais notáveis, sob este aspecto, são os quatro *Livros de Linbagens*⁸ conservados num códice do século XV, hoje no Arquivo da Torre do Tombo. O último deles, redigido sob a direcção do conde D. Pedro, filho bastardo de D. Dinis, é sem dúvida o mais interessante no plano literário, especialmente no aspecto narrativo. Embora tivesse sido composta nos primeiros decénios do século XIV, a obra segue os modelos tradicionais da historiografia medieval, de Romualdo a Godoffredo de Viterbo, acolhendo, além das indicações históricas duma certa credibilidade, também parte da matéria lendária que constitui o património narrativo do Ocidente não apenas românico. Os contos propriamente ditos são vários e provenientes de fontes diversas. D. Pedro é um autor culto e requintado, que mostra conhecer várias línguas e apoia o seu depoimento sobre numerosas *auctoritates*,

desde Aristóteles aos enciclopedistas medievais. As suas linhagens movem-se num amplo espaço, de Jerusalém à Síria, ao Egipto, Babilónia, Roma, Grã-Bretanha, reino dos Godos, Espanha, Navarra, França, Aragão e Portugal. O que o compilador procura é, sobretudo, a solidariedade de classe: «meter amor e amizade antre os nobres fidalgos de Espanha». A sua obra fica, pois, substancialmente confinada ao âmbito particular da corte — diz respeito aos nobres e aos seus *clientes*. Todavia, muitas das lendas recolhidas por D. Pedro, graças à intervenção dos jograis e trovadores próximos da Coroa, adquirem uma mais ampla difusão e sugestionam a fantasia popular. E, de resto, podem encontrar-se no mesmo *Nobiliário*, como veremos, além das histórias mais requintadas, também redacções claramente popularescas dos contos.

No plano especificamente narrativo, são vários os momentos de relevo. Se a história do rei Lear e das suas três filhas, que aparece aqui com uma roupagem literária que se antecipa bastante em relação às outras versões ocidentais mais célebres, não se afasta ainda do mero tom exemplar, já na lenda da «Mulher pee de cabra» vemos que o cronista experimenta técnicas narrativas mais complexas, como por exemplo a descrição directa dos diálogos e, sobretudo, o típico enredo da fábula de magia, com o herói dotado de características sobrenaturais e a intervenção de ajudantes miraculosas.

Estamos, pelo contrário, em plena teratologia com a descrição da «Mulher Marinha», nada menos do que uma sereia; trata-se duma deformidade maravilhosa que remonta provavelmente ao *Liber de Monstris* carolíngio, e que chegou a Portugal por intermédio de Bartolomeu Anglico.

Mas o conto justamente mais conhecido do *Nobiliário* de D. Pedro é, talvez, a chamada *Lenda de Gaia*, chegada até nós em duas redacções, inseridas no segundo e no quarto *Livros de Linhagens*, várias vezes analisada pelos romanistas e ultimamente por Manuel Rodrigues Lapa ⁹. Trata-se de um verdadeiro conto cavaleiresco derivado do poema alemão-antigo *Salmon und Markolf* ¹⁰, cuja intriga reencontramos também na *chanson de geste do Bastard de Bouillon*, recentemente editada por Robert F. Cook ¹¹. É um conto de amor e aventuras, centrado na audácia do herói que se apresenta só, humildemente vestido, no castelo do inimigo que lhe raptara a mulher, e nas reacções contraditórias desta última.

As duas redacções do conto divergem em relação a elementos não marginais, porque a versão mais reduzida (a do segundo livro) se refere, em substância, a um dos muitos *exempla* misóginos sobre a perfídia das mulheres, enquanto a mais rica (a do *Nobiliário* de D. Pedro) oferece uma análise aguda da psicologia dos personagens ao mesmo tempo que nos transporta para um ambiente inequivocamente cortês. Convencido de que a segunda redacção representa uma ampliação da primeira, realizada pelo próprio D. Pedro com uma consciência literária mais desenvolvida, Lapa designa com a letra A a versão resumida e com a letra B a ampliada. Só que esta hipótese, que coincidia com a minha primeira impressão sobre as relações entre os dois textos, é contrariada por uma análise que valorize a lição de Rychner sobre as recomposições populares e as degradações de transmissão pela memória.

O leitor encontrará na antologia do final deste volume o texto integral da redacção mais ampla, enquanto os dados essenciais da mais sucinta (que de

resto se encontra facilmente em várias crestomatias) serão resumidos mais adiante.

Na sua forma mais complexa, o conto apresenta uma série substancialmente linear de funções essenciais. Em primeiro lugar o amor «por ouvido», tipicamente cortês, do rei Ramiro («ouuyo fallar da fermusura e bomdade de hũa moura»); a falsa proposta de amizade ao irmão da rapariga, antigo adversário, destinada apenas a «remover a falta inicial», vencendo a sua recusa («fez com elle grandes amizades, por cobrar aquella moura»); o rapto da jovem, realizado graças à intervenção de um ajudante miraculoso, neste caso o mago Aaman, o qual «per suas artes tirou-a hũa noite dõde estava e levou-a aas galees...», o nome alusivo (segundo o costume medieval) que o rei impõe à moura depois de a ter baptizado — um nome que, como observa justamente Rodrigues Lapa, trai uma origem germânica («e pos-lhe nome Ártiga, que queria tanto dizer naquel tempo castigada e emsinada e cõprida de todollos beês»); a ira e o desejo da desforra de Alboazer Alboçadam que rapta a rainha Aldora, mulher de Ramiro, para vingar o ultraje sofrido; a empresa audaz do rei que com a sua galé coberta com um pano verde, para se confundir com a vegetação, chega a S. João da Foz e vai sozinho ao castelo de Gaia, disfarçado de peregrino, com o rosto pintado para parecer um mouro (daqui a «marca» do herói), esperando poder vingar-se de Alboazer com a ajuda de Aldora.

Ramiro não sabe, porém, como o ódio pode crescer no espírito de uma mulher traída: «No me as tu amor, pois d'aquy leuaste Ártiga, que mais preças de mim», observa a rainha depois de ter reconhecido o falso peregrino com a ajuda de um anel. E denuncia o marido ao seu inimigo. Todavia, com falso arrependimento, Ramiro consegue

enganar o adversário e escapar à morte, obtendo o socorro dos seus. E a história conclui-se com a matança dos mouros e a «exemplar» punição da rainha traidora, às mãos do seu próprio filho.

No diálogo entre Aldora e Ramiro, o autor desta redacção (provavelmente o próprio D. Pedro) mostra uma surpreendente finura psicológica. No conto, porém, é o grande espírito cortês do antagonista que aparece exaltado e assume um relevo excepcional. Com efeito, Albozer rapta a rainha apenas para reagir a uma provocação e, quando vê o inimigo aparentemente arrependido e em seu poder, não tem coragem para fazer-lhe mal: «— Este homem rrependido he de seu peccado; mais ey eu errado a elle que elle a mym; gram torto faria em o matar, pois se poem em meu poder —». Só depois das insistências da rainha é que o mouro se convence a condenar Ramiro, e não sem que lhe tenha concedido a satisfação de um último desejo. E é exactamente esta sua magnanimidade que lhe será fatal, pois Ramiro pretenderá tocar o proverbial corno com que chamará os seus.

Pois bem: frente a uma história tão complexa e sabiamente architectada, a redacção sucinta aparece limitada ao episódio central, o da expedição cristã ao castelo de Gaia para libertar Aldora. O compilador não se preocupa, todavia, em dar um motivo para o rapto da rainha, que fica aqui sem nome («Este rey D. Ramiro seue casado com huma rainha... e pois lh'a filhou rey Abencadão»). Nem muito menos procura conferir dignidade ou espírito cortês à figura do antagonista, a quem é ingenuamente reservado um papel de prepotente e pouco inteligente. Só a engenhosidade do herói deve ser exaltada, a sua habilidade em desembaraçar-se da situação

difícil em que se encontrava por meio de um estratagema. Por outro lado, temos a perfídia da mulher traidora.

Mas a que é devida esta absoluta ausência de tons cortesões? Trata-se, como é sabido, da primitiva forma do conto, ainda arcaica e de estrutura embrionária, ou não é mais do que uma refundição do mesmo modelo que serviu a D. Pedro, realizado num ambiente popular e, por conseguinte, destinado a um público a quem o espírito cortês da fonte não interessava, e era estranho — a um público que se diverte só com os insucessos humilhantes do antagonista?

Um indício de relevo, que me faz pender para esta última hipótese, é dado pelo nome das personagens.

Enquanto na versão maior a rainha se chama *Aldora* e a jovem e bela moura, causa de tantas infelicidades, é chamada *Ártiga* (que como vimos — no modelo germânico — significa alusivamente «comprida de todollos bens»), na redacção sucinta, onde a personagem da moura é eliminada, a dama de companhia da rainha que primeiro encontra Ramiro em Gaia chamava-se *Ortiga*, nome imediatamente mais alusivo e que é uma evidente banalização de *Ártiga*, cujo sentido o público menos requintado não estava, tanto quanto parece, em estado de captar.

Que a circunstância não é casual, prova-se pelo facto de que, além de ter um nome derivado do da moura, a donzela desempenhará também as suas funções no fim do conto, adquirindo ainda o nome duma outra personagem feminina, o de *Aldora*:

«Este Ramiro... baptizou Ortiga, e casou com ella, e louvou-lhe toda sa corte muito, e pos-lhe nome D. Aldara».

Assim se vê claramente que, eliminada a personagem essencial de *Ártiga*, o autor da nova versão não conseguiu

apagar-lhe completamente os traços, empreendendo uma redução da fábula ao essencial tipicamente popular.

Uma vez que a redacção sucinta parece cronologicamente anterior à do *Nobiliário* de D. Pedro, julgo que a hipótese de uma fonte comum a ambas as versões seja a mais atendível: enquanto D. Pedro utilizou o modelo de forma adequada, o primeiro refundidor, totalmente alheio a quaisquer veleidades literárias, reduziu-o simplesmente, adaptando-o às exigências do seu público.

Mas será possível formular alguma hipótese razoável sobre a estrutura do provável modelo comum às duas redacções?

Em 1880 Gaston Paris, que pela primeira vez publicou, na revista «Romania», os dois textos em edição sinóptica, levantou a hipótese de uma fonte leonesa, já que a história é situada em Leão. Nenhuma prova nos autoriza, porém, a confirmar esta ideia. Por mim, sou mais levado a crer num modelo francês, tanto mais que a intriga essencial do *Salmon und Markolf* se fundiu naquela época em França com os episódios relativos ao lendário espírito de cortesia de Saladino e ao seu extraordinário sucesso com as mulheres cristãs (retomados no *Menestrel de Reims*, no romance de *Jean d'Avesnes*, etc.), não sendo difícil entrever, por trás da nobre figura de Alboaçer Albozadam, o mítico Salahad-din ¹².

Seja como for, a *Lenda de Gaia* de D. Pedro, independentemente de todas as conjecturas sobre as possíveis solicitações literárias que contribuíram para a sua realização, é na verdade uma pequena obra-prima. Para encontrar uma análoga imediatidade mimética e uma tal capacidade expressiva numa obra histórica, dever-se-á esperar pelo grande Fernão Lopes. Este último, porém,

sendo embora um habilíssimo narrador, não condescende com representações fantásticas. Mesmo quando cria verdadeiros romances, como o que se refere à rainha D. Leonor, lasciva e cruel, cinge-se constantemente aos dados históricos. Uma análise da sua obra seria, portanto, estranha ao assunto.

2. — LITERATURA DE CORTE: CANTIGAS DE SANTA MARIA E CANTIGAS DE MALDIZER E D'ESCARNHO

Examinados os contos dos cronistas é agora o momento de passar em revista a original literatura em língua galego-portuguesa produzida nas grandes cortes ibéricas. É uma posição central aquela que assume, neste âmbito, a figura de Afonso X, que com o seu repertório devoto (cujo relevo narrativo foi várias vezes sublinhado) e o profano, fortemente satírico, representa significativamente as duas almas da Ibéria medieval.

Abertas às solicitações mais diversas, as *Cantigas de Santa Maria* reelaboram originalmente motivos narrativos de várias origens: remontam naturalmente à tradição popular, às narrativas marianas em latim medieval, aos *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, mas reproduzem também, muitas vezes, episódios da vida vivida, temas clássicos, contos devotos e também profanos. A colectânea apresenta-se-nos como uma obra ainda em elaboração que se vai enriquecendo com novos textos até ao fim da vida do rei Afonso. O monarca aparece-nos como um hábil narrador (da maior utilidade para a análise dos textos é a magistral edição dirigida por Walter Mettmann ¹³, um verdadeiro monumento da filologia românica ibérica). Reelabora a matéria de forma original, reservando-se muitas vezes para regressar aos

temas preferidos e desenvolver-lhes os aspectos inéditos, ao mesmo tempo que também utiliza sabiamente no conto os recursos do acompanhamento musical.

Pense-se, por exemplo, no tema da «abadessa prenhe» (que veremos desenvolvido, com recursos literários bem diferentes, também pelo autor do *Orto do Esposo*): a ela é dedicada a sétima das *cantigas* em honra da Virgem: «Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prenne, que adormecera ant'o seu altar chorando». Era um conto muitíssimo difundido na Idade Média, que figurava nas colecções em latim medieval, onde o vai buscar o compilador cisterciense do *Orto* ¹⁴, nos *Miracles de Nostre Dame* ¹⁵, nos *Conti morali* de um anónimo de Sena ¹⁶, etc. Enquanto as outras redacções, com maior ou menor ironia, parecem todas adaptar-se, no entrecho e nos pormenores narrativos, ao modelo latino medieval, Afonso não parece preocupar-se com os seus antecedentes (ainda que seja evidente o conhecimento, pelo menos, da versão de Gautier de Coinci), «cortando» da história a secção que lhe interessa e reservando-se para desenvolver num outro lugar (cfr. as *cantigas* 55 e 94) alguns dos motivos que aqui pusera de parte. Assume, portanto, grande relevo a ingenuidade estupefacta da abadessa que adormece chorando diante do altar, enquanto se exacerba a contraposição entre o erro da mulher e a alegria do milagre que a liberta, com o qual de resto o conto se conclui, sem o apêndice da confissão pública (como nas fontes) e sem que seja feita qualquer alusão relativa à sorte da criança precocemente dada à luz e enviada para Soissons por exigência da rima (nas outras redacções era, em vez disso, educada por um santo e destinada a tornar-se bispo):

Mas a dona sen tardar
a Madre de Deus rogar
foi; e, come quen sonna,
Santa Maria tirar-
lle fez o fill'e criar-
lo mandou en Sanssonna.

Com poucos traços são analisadas todas as etapas essenciais da narração, com aquela rima em *-onna* que aparece em posição estratégica para pôr em comum lugares distantes.

O pecado, devido às más artes do diabo:

Mas o demo enartar-
a foi, por que emprennar-
s'ouve dun *de Bolonna*, ...

A artificiosa hilaridade com que a abadessa se apresenta ao bispo, interpelado pelas monjas hostis:

E fórona acusar
ao Bispo do logar,
e el ben *de Colonna*
chegou y; e pois chamar-
a fez vëo sen vagar,
leda e mui risonna...

A reabilitação final:

e pois lle vyu o sêo,
começou Deus a loar
e as donas a brasmar,
que eran d'ordin *d'Onna*...

Mas, prosseguindo na leitura da colectânea, eis que na 55.^a cantiga de Afonso se retoma o motivo da monja grávida, contaminando-se com um outro (difusamente exposto na cantiga 94): o da fugitiva cujo lugar fora ocupado pela Virgem. Os elementos da narração que haviam sido apenas a florados na sétima cantiga são aqui habilmente desenvolvidos. A figura do sedutor, ímpio e enfatuado (é um padre verdadeiro, «un preste de corõa») que não tem escrúpulos em abandonar a mulher quando se apercebe que ela está grávida, depois de a ter longamente mantido consigo em Lisboa, assume contornos precisos:

... enton o crerig'astroso/leixou-a desanparada,
e ela tornou-sse logo/vergonnosa e coitada,
andando sempre de noite/come sse fosse ladrõa.

Para sobre a história uma indefinível atmosfera de prodígio, quando, no seu regresso ao convento, a monja é acolhida sem surpresa, sem que ninguém mostre ter notado a sua longa ausência. O filho que tem no seio é-lhe levado por um anjo e a mãe não consegue voltar a vê-lo senão quando já velha, numa cena de alegria (como todas em que se manifesta a intervenção da Virgem), plena de ardor místico.

Enquanto as monjas estão reunidas no capítulo a cantar:

viron entrar y un moço/mui fremosyo correndo
e cuidaron que fill'era/d'infançon ou d'infançõa.

O reconhecimento acontece com um sobressalto:

A monja logo tan toste/connoceu que seu fill'era,
e el que era ssa madre;/e a maravilla fera
foi enton ela mui leda...

O inusitado *enjambement* sublinha a intensidade dramática, que o poeta obtém sem esforço, sendo correcta a observação de Rameline E. Marsan de que «des quinze strophes, avec leurs quatre longs vers de 16 syllabes... paraissent courtes au lecteur»¹⁷.

Com a mesma ingénua devoção (é este um dos milagres da religiosidade medieval), Afonso introduz-nos num prostíbulo, numa das suas cantigas d'escarnho, só aparentemente blasfema.

O início é decididamente narrativo:¹⁸

Fui eu poer mão noutro di-
a a ãa soldadeira no conon,
e disse-m'ela: «Tolhed'a, ledron...

O tema é o do encontro amoroso mal sucedido devido ao excessivo zelo religioso da «soldadeira», que se recusa ao rei a pretexto de ser obrigatória a abstinência sexual no tempo da Quaresma! O martírio da renúncia — no dizer de Afonso — não é inferior ao sofrido pelo próprio Cristo:

Nunca, dê-lo dia en que naci,
fui tan coitado, se Deus me perdon;
e con pavor, aquesta oraçon
comecei logo e dixei a Deus assi:
«Fel e azedo bevisti, Senhor,
por min, mais muit'est' aquesto peior
que por ti bevo nen que recebi»...

Que este tipo de ironia e de sarcasmo fosse perfeitamente tolerado e não parecesse irreverente na Idade Média é provado pelo facto de Afonso adoptar o mesmo tema (da abstinência sexual no período da

Quaresma) exactamente numa cantiga de Santa Maria, a 115, que define como *estoria*.

Dois cônjuges tinham decidido guardar castidade, pela sua grande fé, e tudo parece correr pelo melhor, até que o demónio se intromete, o homem não resiste à tentação e cede no próprio sábado santo:

Muit'ouv'o demo prazer
pois que ouve vençudo
o om', e fez-lo erger
de seu leit' encendudo
por con ssa moller jazer...

A mulher tenta dissuadir o marido com os mesmos argumentos da «soldadeira», mas sem tanto sucesso:

Demais, festa será cras
dessa Pascoa santa;
porend'en ti Sathanas
non aja força tanta
que o que prometud'ás
brites...

O filho concebido no pecado será, pois, negro como o diabo, e só por intercessão de Maria poderá por fim ser salvo. Como se vê, com a simples mudança de sinal a história passa de obscena a devota. Mas pululam exemplos análogos na colectânea.

Um simples *conte à rive*, a que não falta nenhum ingrediente (*coup de foudre*, insistente cortejamento da amada, velhas alcoviteiras e mortificantes fracassos do sedutor mesmo no momento culminante), poderia ser a cantiga 312, se não fosse a circunstância de aqueles insucessos acontecerem porque no quarto estava um

retrato da Virgem, e como se diz no *refrain*, «non convem que seja feita/nihũa desapostura/eno logar en que seve/da Virgen a sa fegura».

Mas veja-se como são descritos de modo feliz os efeitos da paixão:

E se a beber lle davan,/el beber sol non podia,
e pero que sse deitava/pera dormir, non *dormia*,
e cuidand'en sa amiga/en como a averia,
o sen a perder ouvera/e caer en gran loucura.

Assim, também a intervenção das alcoviteiras reentrava no mais típico dos esquemas das «histórias de sedução»:

E enton ergeu-sse logo/e buscou muitas carreiras
per que a aver podesse,/e ar catou mandadeiras
que ll'enviou, alcayotas/vellas e mui sabedeiras
de fazer moller manceba/sayr toste de cordura.

Elas con ela falaron/e tanto ben lle disseron
del, per que a poucos dias/a venceron e veëron
a el, e fezeron tanto/que a sa casa ll'a trouxeron.
E el deitou-sse con ela/en hũa casa escura...

Mas exactamente na melhor altura:

... e quis y jazer con ela;/mas per nehũa maneira
aquesto fazer non pode,/empero que prazenteira
era muit'ende a donzela/e el muito sen mesura.

Se o conto acabasse aqui, com uma consideração burlesca sobre a má sorte do incauto «sedutor», não se afastaria muito da estrutura de um *fabliau* — e quem tivesse lido apenas os trechos citados não ficaria surpreendido com isso. Como fora antecipado no título e

no *refrain*, o «vexame» do galanteador é, pelo contrário, usado na cantiga com uma função exemplar, para comprovar que o erotismo e a devoção são incompatíveis (salvo para quem, como Afonso, pratica igualmente ambas as coisas, com feliz incoerência).

O que não terá escapado ao leitor é, de qualquer modo, o indubitável valor narrativo dos textos examinados, tanto o das cantigas devotas como o da satírica.

Se se reconhece a importância da função narrativa nas *Cantigas de Santa Maria* (fê-lo recentemente Marsan, dedicando um largo espaço a estas composições ¹⁹), o mesmo deve ser feito, porém, com as numerosas cantigas de *maldizer* e *d'escarnho*, que nos oferecem originais formas de conto.

Muitas vezes, com efeito, estes textos baseiam-se em verdadeiros episódios anedóticos ou factos de crónica miúda, narrados de maneira directa e com singela mas expressiva brevidade. Começam com uma descrição e concluem com um escárneo, um dito de espírito ou um compasso pungente e lascivo. Trata-se, pois, duma forma intermédia entre o clássico epigrama e o género literário da facécia humanística, em que o tempo narrativo (o presente, adoptado para sublinhar a «novidade» do facto narrado; o imperfeito, para marcar a continuidade sob o aspecto da duração) assume grande relevo, juntamente com os jogos onomásticos e geralmente verbais. É uma forma tipicamente ibérica, sobretudo se pensarmos em Marcial, cujos epigramas apresentam significativas analogias com esses textos (multiplicidade dos motivos «líricos», mas presença forte do conto; grande variedade de formas e de metros; *amplificatio* que culmina no *exploit* da conclusão, etc.).

Experimentemos ler, por exemplo, a descrição das desventuras duma viagem de Ayras Nunes, o clérigo cortesão de Sancho IV ²⁰.

O início exprime magistralmente a atmosfera de medo que antecede um acontecimento infausto:

O meu senhor, o bispo, na Redondela, un día,
de noite, con gran medo de desonra, fogia...

O pobre clérigo vê-se deste modo obrigado, embora contrariadamente, a seguir o seu protector, suportando as desastrosas consequências do mau encontro que o espera pontualmente na noite.

Os malandrins começam por aliviar o poeta da sua mula:

achei ùa companha assaz brava e crua,
que me deceron logo de cima da mia mua...

E tendo-o despido, deixam-no nu no meio da rua:

Ali me desbullaron do tabarro e dos panos
e non ouveron vergonha dos meus cabelos canos,
nen me deron por ende graãs nen adianos;
leixaron-me qual fui nado no meio de la rua.

Atenção, porém: a referência ritual de Ayras Nunes aos seus cabelos brancos é polivalente e, pela insistente auto-comiseração, claramente dirigida no sentido de obter uma compensação, que extravasa os limites da sátira. Ao ver-se nu e descomposto na rua, o poeta não consegue evitar um riso irónico; e um rapazola tihoso que assistira à cena injuria-o chamando-lhe «velho maricas»!

E un rapaz tihoso — que o Deus poren [d]estrua! —
chamava-mi «Mia nona, velha fududancua!»

Confrontemos a cantiga com um trecho duma novela do *Decameron* (II 2 13) que descreve uma aventura análoga: «... Estes três, vendo a hora tardia e o lugar ermo e fechado, assaltaram-no e roubaram-no, deixando-o a pé em camisa, e dizendo ao partir: —Vai e vê se o teu S. Julião te dá esta noite uma boa hospedaria, que o nosso bem no-la dará...». Em ambos os textos estão presentes os mesmos elementos fabulares (a hora tardia que surpreende o herói em viagem; o encontro com os malfeitores; a situação ridícula do protagonista, abandonado nu no meio da rua; as palavras de escárneo dos bandidos); mas, enquanto o novelista se serve destes elementos para introduzir a verdadeira história que é a do «perfeito acolhimento», completo em todos os aspectos, que Rinaldo recebeu graças ao seu pai-nosso em honra de S. Julião, na cantiga a fábula conclui-se aqui. A «bela sentença», que é um elemento subsidiário na novela, torna-se assim a finalidade da anedota, toda ela construída em função do remate. Não se pode negar, porém, que a cantiga nos oferece um autêntico conto, à altura, por exemplo, duma pequena novela de Sacchetti ou duma facécia de Poggio Bracciolini.

E não faltam nas *cantigas* os trechos em que os poetas afirmam explicitamente a sua intenção de contar. Assim acontece por exemplo com Pero da Ponte (Lapa, 349), *D'un tal ricome vos quero contar...*, com Joan Vásquez (Lapa, 244), *Direi-vos ora que ói dizer...*, ou com Joan Lobeira quando, retomando com elegância o velho tema do mundo virado às avessas, nos fala dum cavaleiro todo «ao contrário»: «Um cavaleiro á qui tal

entendença/qual vos eu agora quero contar»... , enquanto num contexto semelhante Martin Moxa (Lapa, 220) adopta o verbo *novelar*.

Não dizemos, naturalmente, que as componentes em que os poetas adoptam tais expressões sejam decididamente as mais narrativas do repertório *d'escarnho*. Na realidade, as cantigas mais interessantes quanto a este último aspecto são, como se disse, aquelas em que as anedotas são narradas directamente e sem preâmbulos. Nota-se aqui a presença de hábeis escritores, como Martin Moxa, Ayras Nunes, Martin Soares, Joan Soares Coelho, Afons'Eanes do Coton e Fernan Velho, para não citar senão alguns. Os temas preferidos são os do eterno triângulo erótico, da «diversidade» e da perversão sexual, do esgotamento senil e da incapacidade. As técnicas preferidas são as que se baseiam na antífrase e na onomástica alusiva.

O recurso à antífrase serve, obviamente, para reforçar a zombaria:

Con alguen é'qui Lopo desfiado
a meu cuidar, ca lhi viron trager
un citolon mui grande sobarcado, ...

Assim, Martin Soares (Lapa, 294) apresenta a história de um duelo no qual está envolvido o jogral Lopo. Este não leva armas para o duelo mas apenas a sua rabeça; bastar-lhe-á cantar para pôr em debandada os adversários, pobres diabos verdadeiramente infortunados! Todo o conto se baseia numa infracção: às aparências exteriores corresponde uma realidade de que só o poeta tem conhecimento. Fazendo uma escolha ideal, o narrador,

autêntico jogral, mima as fases mais importantes da história, preparando o seu público para a risada final:

E pois lhi Lop'ouuer [ben] citolado
se i alguen chegar, polo prender,
diz que é mui corredor aficado;
e de mais, se cansar ou se caer,
e i alguen chegar polo filhar,
jura que alçará voz a cantar,
que non aja quen dulce, mal pecado.

Poderíamos continuar a série das citações, ou analisar o repertório obsceno das cantigas, muitas vezes mais vivo e divertido. Pensamos, todavia, ter já atingido o nosso objectivo, que era o de demonstrar como se não pode excluir de uma história das formas narrativas medievais a sátira jogralesca das cantigas *d'escarnho*.

Claro que estas composições, como de resto as *Cantigas de Santa Maria*, são literatura requintadamente cultivada no ambiente da corte, não gozando duma efectiva difusão para além do círculo restrito desse ambiente. Ainda que o riso jogralesco pareça dirigido de cima, está ligado a factos contingentes, muitas vezes a verdadeiras anedotas de crónica miúda. Tenta-se a paródia da literatura de corte, mas o público continua a ser o mesmo; os textos não se difundem (como por exemplo os *fabliaux* ou a «matéria de Bretanha») em meios sociais mais vastos; não atingem as camadas mais populares. As cortes ibéricas surgem-nos assim, neste aspecto, extremamente fechadas, sobretudo a portuguesa. É significativa, a tal propósito, a extrema pobreza do património manuscrito da lírica do século XII. Sem a intervenção ocasional, no século XVI, do humanista italiano Angelo Colocci que fez transcrever os dois apógrafos italianos, disporíamos hoje de um

único testemunho: o códice da Ajuda. Tradição estéril, exactamente porque relegada para o âmbito da corte. Como observa justamente Giuseppe Tavani, «a transmissão da lírica galego-portuguesa fica confinada ao próprio ambiente que a produziu, e que, num primeiro momento, não se apercebe da urgência de multiplicar as colectâneas antológicas destes textos; que mais tarde os despreza como superados pelo desenvolvimento de outras modas literárias. Quer dizer: falta à lírica galego-portuguesa o contributo do interesse filológico por parte de uma cultura e de uma sociedade exteriores a ela que lhe cuidem da conservação, do estudo e da transmissão; mas falta-lhe também, dentro da sociedade que a produziu, o suporte dum activo interesse cultural e estético, coadjuvado por adequados meios económicos»²¹.

Os dois pólos em torno dos quais gira a maior parte da actividade literária no Portugal medieval são, por conseguinte, a corte e o convento. Para descobrir os traços, ainda que indirectos, duma difusão mais ampla dos textos literários é preciso explorar com cautela a intrincada floresta constituída pelo romance de cavalaria.

II / DA RECITAÇÃO À LEITURA: A «MATÉRIA DE BRETANHA»

1. — AS CONVENÇÕES DUMA MODA LITERÁRIA

Conta Cesário de Heisterbach que Gevardo, abade cisterciense, vendo o seu auditório adormecer, se saiu com as seguintes palavras: «Era uma vez um rei de nome Artur...», assim obtendo o despertar imediato dos presentes que logo espevitaram as orelhas ²². Como é óbvio, o abade condenou de pronto a fatuidade dos fiéis («Quando locutus sum de Deo dormitastis; mox ut verba levitatis inserui, evigilantes erectis auribus auscultare coepistis...»). A anedota testemunha adequadamente a paixão difundida no Ocidente pelas narrativas do ciclo arturiano — e é mesmo emblemática em relação a Portugal, com a contraposição da ortodoxia cisterciense à ligeireza toda ela mundana dos romances «bretões».

Quando se fala da «matéria de Bretanha» não é preciso, porém, fazer referência aos grandes romances «clássicos» de Beroul, de Thomas e de Chrétien de Troyes, ou aos *lais* de Maria de França. Esgotada inelutavelmente desde o século XIII a funcionalidade expressiva do par de *octosyllabes* (o metro que fora eficazmente definido como «la prose de l'ancien français»), os romances de Tristão,

de Lancelote e de Perceval haviam sido já no século XIII reduzidos a prosa, e nesta nova forma, mais consonante com a leitura, se tinham difundido na Europa. Recorde-se como o próprio Dante define (no *Purgatório*, XXVI 118) a narrativa romanesca francesa, chamando-lhe *prose di romanzi* (prosas de romances), que ele evidentemente apenas conhecia na sua forma prosificada.

No século XV as infinitas redacções dispersas dos vários *romans* acabam, por assim dizer, «unificadas» e remodelizadas em linguagem (convertida «en clair français») por literatos que dedicavam a sua actividade a este único objectivo. Nasce assim um novo tipo de livro, em geral muito volumoso e enriquecido por esplêndidas iluminuras, que inclui um ciclo inteiro. Não temos mais, como no século XIII, «un clerc lisant et une dame qui l'écoute» (segundo a célebre definição criada por Thibaudet para o romance medieval), mas um leitor oficial da corte — muitas vezes o mesmo copista que cuidou da recolha — e uma larga multidão de ouvintes, encabeçados pelo senhor (as iluminuras dos códices que nos transmitiram estas colectâneas são extremamente explícitas quanto a tal aspecto). Os livros (pense-se por exemplo no Fr. 112 da Biblioteca Nacional de Paris, um códice *in folio maximo* de cerca de mil folhas) contêm matéria útil para entreter dezenas e dezenas de longas noites de Inverno, e eram muito disputados pelos compradores. Quem não podia permitir-se adquirir cópias de luxo contentava-se com exemplares mais simples e modestos; porém, todos queriam possuir as obras mais em voga. Nasceu assim uma moda que, ultrapassadas as fronteiras da França e encorajada pelas várias cortes europeias, por meio do novo suporte da imprensa, reinará indiscutida durante todo o século XVI.

No Portugal medieval encontramos traços precoces e duradouros desta paixão pelas «Arturi regis ambages pulcerrimae». Já no século XIII são visíveis os seus sinais nas rubricas antepostas aos «lais de Bretanha» que no códice Colocci-Brancuti precedem a secção dedicada à lírica; dela se detectam também alguns testemunhos nas cantigas de Alfonso López de Baian, Estevan da Guarda, Gonçal'Eanes do Vinhal, que parece aludir à existência de «cantares de Cornoalha» em verso, e Fernand'Esquio. Atenção, porém: se estes testemunhos parecem provar o conhecimento do *Roman de Tristan* por parte dos trovadores galego-portugueses, eles não podem ser minimamente utilizados com o fim de fazer retroceder a data, mesmo para finais do século XIII, das obras realmente chegadas até nós.

No século XIV estão presentes alguns ecos das lendas arturianas nos *Livros de Linhagens* (lenda de Belin e Brene) e até no *Orto do Esposo*. Exactamente a partir dos finais do século XIV aparece também a primeira tradução — se bem que extremamente fragmentária — dum romance completo: isto é dois excertos daquele *Livro de Tristão* que parecia ser também conhecido dos trovadores.

Neste ponto é necessário distinguir os testemunhos indirectos e as alusões mais ou menos explícitas das obras reais, as palavras das coisas. Num estudo de reconstituição histórica não se pode misturar sem qualquer critério, sobretudo quando se trata duma matéria tão complexa, o trigo com o joio, o bom com o mau. Por outro lado, torna-se também indispensável evitar as armadilhas do bairrismo, como o falso problema da prioridade castelhana ou portuguesa na difusão ibérica da matéria arturiana (assunto sobre o qual existe pouca razão para orgulhos, já que a única prioridade, por acaso,

é a francesa). Os textos serão lidos e analisados com o espírito livre de preconceitos e, sobretudo, sem sobrepor conceitos modernos (mais do que qualquer outro o da propriedade literária) à consciência literária dos autores medievais. A tradução e a vulgarização na Idade Média têm um valor muito diferente do que se observa nos tempos modernos: «Pour un auteur médiéval, écrire, créer une oeuvre, ne consiste pas à inventer à tout prix de nouveaux thèmes, de nouvelles situations mais, le plus souvent, à donner une forme nouvelle, voire, un sens nouveau à une matière traditionnelle»²³.

Se nos cingirmos, pois, aos dados reais, isto é, aos textos, apenas se pode começar a falar com certeza de vestígios arturianos em Portugal a partir dos finais do século XIV, e mesmo assim numa perspectiva em que a alma devota se contrapõe por assim dizer a uma alma «profana». Por um lado, temos, com efeito, a novela bretã do *Orto do Esposo*, uma clara reelaboração clerical — densa de elementos místicos — duma típica *fabula* arturiana; por outro, o fragmento do *Livro de Tristão*, o romance mais mundano de toda a Idade Média²⁴.

Da trilogia atribuída a Robert de Boron (*Joseph d'Armathie*, *Merlin* e *Queste du Graal*), chegaram-nos em português a primeira e a terceira obra, ambas em apógrafos quatrocentistas e quinhentistas. Além destas, apresenta também uma estrutura arturiana a *História de Vespasiano*, conservada numa edição impressa de 1496.

Temos, assim, três romances completos, um fragmento e um ou outro *exemplum* inserido em obras de carácter cronístico (os *Livros de Linbagens*) ou didáctico (o *Orto do Esposo*). Se se prescindir destes últimos, dos quais nos ocupamos apenas pelo seu valor documental, existe também de todas as outras obras, a par da redacção

portuguesa, a correspondente castelhana (em língua castelhana nos chegou também o *Merlim*). Por vezes, como no caso da *Demanda do Santo Graal*, a versão portuguesa apresenta-se mais fiel ao original francês; outras vezes (como para o *José de Arimateia*) verifica-se o contrário. Todavia, é facto assente que as redacções ibéricas resultam organicamente conexas, sinal inequívoco de que derivam de modelos comuns, duma tradição unitária. Depois das luminosas pesquisas de Cedric Pickford ²⁵ e de Fanni Bogdanov ²⁶ (precedidas pela já clássica de Bohigas Balaguer ²⁷), estamos agora em condições de poder afirmar com certa segurança que se trata duma tradição tardia que contamina episódios de origem diferente: as transcrições francesas que conservam os resíduos mais consistentes de tal redacção são o ms. fr. 343 da Biblioteca Nacional de Paris e, sobretudo, o ms. 112 do mesmo fundo. Ambos são reelaborações quatrocentistas, mais ou menos originais, de uma matéria muito mais antiga. Mas o que conta é que, nestes romances, como nas *Demandas* espanhola e portuguesa, o espírito originário da *Queste*, isto é, o contraste exasperado entre a «chevalerie terrestre» e a «chevalerie céleste», deu lugar ao gosto pela aventura e pela empresa cavaleiresca. Não se grava mais a condenação inapelável sobre os heróis negativos, nem sobre os pecadores. E, sobretudo, Tristão, amante adúltero, como escreve C. Pickford, não é alvo de qualquer censura, a não ser no episódio que decorre no eremitério de Olivier Vermeil. A sua morte deixa a impressão de um crime, mais que de uma punição — e continua sendo o herói preferido do romancista ²⁸. Mas vamos aos textos.

2. — A PEQUENA NOVELA ARTURIANA
DO ORTO DO ESPOSO

Com o tom neutro do *exemplum* que é característico de toda a colectânea (que teremos ocasião de examinar no capítulo terceiro), escreve o anónimo compilador do *Orto*: «Hũũ homẽ passava per acerqua de hũũ edificio muy fremoso, ãno qual eram totalas cousas que perteenciã pera deleitaçom, e achou tres donzellas estar chorando acerqua dos ryos que sayam daquel castello, porque a senhora do castello estava tam enferma que era chegada a morte. E disse-lhe aquel homẽ caminheyro: — Ha esperança de vida en vossa senhora? — E as donzellas responderõ: — Os fisicos desse[s]perarom da sua vida, mais ella espera cõtínuadamẽte hũũ [filho] de hũũ rey que ha en sy tres condições muy nobres, s. elle he muy fremosso e grande fisico e he virgem...»²⁹.

A história, a que não falta um certo encanto, com a descrição impressiva do banho de sangue purificador, da cura da senhora e da ressurreição de quinhentos cavaleiros, insere-se na discussão sobre os «proveitos e condições da Santa Escripura». A «matéria de Bretanha» aparece e insinua-se também entre as discussões teológicas! Embora reduzida a uma função meramente exemplar, a pequena novela conserva as marcas típicas da narração arturiana: o «locus amoenus» do exórdio, as «damas lastimosas», o mito da virgindade explicitamente referido ao herói masculino (o autêntico *dramatis personã*), o banho de sangue que tem o poder de sarar os males e devolver a vida.

Conhecendo os hábitos do compilador do *Orto*, que reelabora geralmente textos descobertos na biblioteca do convento alcobacense, parece atendível a hipótese

de que existiam em Alcobaça textos completos ou, pelo menos, excertos de assunto bretão em que ele se inspirou. Isto confirmaria parcialmente as hipóteses de Pauphilet, pelo menos no que respeita ao papel desempenhado pelos cistercienses na difusão (e particular reelaboração) das narrativas arturianas. Importa observar, porém, que o caloroso misticismo do *Orto* se diferencia substancialmente do espírito das outras narrações arturianas conservadas em Portugal. Quando, por exemplo, Galaaz cura a filha leprosa do Cavaleiro da Montanha, seu hóspede (*Demanda*, cap. 403 e segs.), fá-lo sobretudo para retribuir uma cortesia, com desprendimento e sem sombra de misticismo. À jovem que se ajoelha diante dele para lhe agradecer, responde simplesmente: «Gradece[de]-o... aaquêlê que vo-lo fêz..., ca pecador som eu como outro homem». Quando, depois, se recolhe em oração, é para se preparar para um dos inumeráveis duelos que o aguardam. Até Galaaz, quando reza, parece cumprir uma obrigação. O que lhe interessa, em vez disso, é a aventura. O descanso queima-o, porque é a própria narração que precisa de desenvolver-se sem pausa. Os protagonistas, nos romances de cavalaria, reduzem-se a funções, a meros predicados narrativos.

Percebe-se perfeitamente que o público do *Orto* e o da *Demanda* são duas entidades diversas. O leitor do romance não se preocupa com os símbolos; interessa-lhe a acção porque dela se nutre, porque precisa fazer-se condicionar por ela, repeti-la, emulá-la. Martin de Riquer demonstrou exaustivamente como a actividade cavaleiresca na Espanha quatrocentista oscilou entre a realidade e a literatura, entre a vida e o sonho. Os textos que analisaremos aqui, em seguida, inserem-se em larga medida no contexto cultural descrito pelo insigne romanista ³⁰.

3. — O FRAGMENTO DO *LIVRO DE TRISTÃO*

O casal mais célebre entre os amantes trágicos da Bretanha na Idade Média foi, por certo, o de Tristão e Isolda. Cantada em versos por Beroul, Thomas, Maria de França e provavelmente por Chrétien de Troyes, a sua história foi prosificada à volta de 1230, tendo-se enriquecido no decurso da sua difusão com insertos e edições de origem vária. E foi, sobretudo, contaminada pelo *Lancelot-Graal*.

A fama de Tristão chegou a Portugal bastante cedo, como vimos, a julgar pelas referências que se assinalam nas líricas dos trovadores galego-portugueses. De um verdadeiro e autêntico *Livro de Tristão*, porém, não nos chegou infelizmente senão um breve fragmento. Trata-se de dois fólios de pergaminho do século XIV, encadernados com guardas, dum testamento de 1551. Foram descobertos e publicados em 1928 por Manuel Serrano y Sanz, tendo sido recentemente objecto duma edição crítica — se bem que com alguns defeitos — de J. L. Pensado Tome (Santiago, 1962). A língua é indubitavelmente o galego-português, pelo que parece gratuita a hipótese do primeiro editor de que o copista fosse castelhano e não conhecesse com perfeição a língua do exemplar de que transcrevia.

Alguns problemas se apresentam com a identificação desta peça, que Serrano y Sanz imaginou ser proveniente de um *Lanzarote del Lago* e que Pensado Tome atribui, mais plausivelmente, a um *Livro de Tristão*, provavelmente a primeira versão ibérica de *Roman de Tristan*.

O facto é que, para complicar as coisas, a sorte quis conservar, de todo o *Roman*, exactamente um dos trechos (de resto numerosos) em que o *Tristan* aparece

interpolado com o *Lancelot-Graal*. Os reenvios recíprocos entre o *Tristan* e a *Queste* são, todavia, muito frequentes, sobretudo na redacção mais tardia desta última. Dela se detectam os ecos na mesma *Demanda do Santo Graal* (cap. 13): «...Em ùa seeda era scripto o nome de Erec, e era a seeda daquel cavaleiro que fôra morto, assi como o conto há já devisado. E a outra seeda fôra de uñ cavaleiro de Escócia, que havia nome Dragam, que matara Tristam aquela domaa, ante a [Joiosa Guarda], porque aquel Dragam demandara amor aa rainha Iseu; mas êsto nom divisa ora a estória do Santo Graal, ca nom tange a seu livro, mas a grande stória de dom Tristam o divisa no [seu] livro.»³¹

Francamente ingénua, dadas as complicadas relações que ligam o *Tristão* e a *Demanda* portuguesa aos modelos franceses, parece ser a decisão de Pensado Tome ao antepor à publicação do texto os trechos que só vagamente correspondem a uma edição impressa quinhentista do *Roman* francês. Com efeito, o leitor é induzido pelo mesmo crítico a realizar confrontos absolutamente infundamentados entre as duas redacções, pois que o texto francês, entre os muitos que se ofereciam à escolha, é de certo o mais afastado da versão portuguesa (que, segundo Pensado Tome, seria muito mais clara, viva e aberta do que o modelo). Por outro lado, por mais que se estendam os confrontos, não é possível em qualquer caso encontrar correspondências pontuais, sinal de que, com toda a probabilidade, nos encontramos mais diante duma refundição do que duma tradução no sentido moderno do termo.

Os dois fólhos sobreviventes não apresentam uma sequência unitária da narração, pois que os separa uma lacuna de dois ou mais fólhos. O conto inicia-se com uma

cena a quatro, com Isolda, Guinglain, Dinas (senescal de Marco, mas amigo e protector de Tristão e confidente da rainha) e Brangain, a dama de companhia. Isolda surge feliz porque soubera que Tristão estava vivo, e pede aos amigos para não dizerem a ninguém palavra sobre o assunto. Contaram-lhe — pelo que nos é dado imaginar — ter visto partir Tristão para o reino de Logres; trata-se porém duma mentira piedosa, já que na realidade o cavaleiro havia enlouquecido.

Bruscamente, porém, a história abandona a rainha e passa para Lancelot, que será o verdadeiro herói destas páginas que restaram (pelo que se compreende o erro de identificação do primeiro editor). A estrutura do conto, pelo pouco que se pode julgar através de trechos tão exíguos, é ainda arcaica, essencialmente coordenativa. Resolvem-se na crónica um certo número de tenções, justapostas em série e precedidas por alguns momentos de diálogo, que desempenham a função de contraponto e de comentário. O ponto culminante da acção é atingido com a batalha em que Lancelot, só, se empenha contra quatro cavaleiros: «Gram peça durou a batalla em esta guisa, que nengum nom no podia saber, quaes auyam mellor, sse Lançarot, se os caualleyros. Et os das ameãs que catauam, quando uirom a manteeça de Lançarot et o seu ardimento, et uirom a manteeça dos IIII. caualeyros, disserom que nunca tal caualeyro uiram commo aquel. Et un cavaleyro uello que estaua ante as ameãs, et que do começo uira a batalla, et *et* [repetido por erro do editor] uiu que Lançarot daua entom mayores golpes ca o nom começou da primeira, disse aos que estauam em derredor: — Uos ueerdes, a boa fe, que aquel caualeyro que esta emde os uençera todos ou os desbaratara, et, se Deus me

ualla, uençeria et mataria taes X. commo eles, ca estes nossos som boos se nom fugem —» (p. 78).

É, na realidade, uma prosa viva, não lhe faltando até uma certa argúcia; mas como estamos ainda longe da fluidez estilística da *Demanda!* O impasse sintáctico é aqui claramente perceptível nas *repetitiones*, que não derivam duma escolha livre ou, digamos, do gosto pela acumulação, mas são pelo contrário indispensáveis ao próprio desenvolvimento do discurso: *„sse Lançarote, se os canalleyros; quando uiron a manteeça... et uiron a manteeça; disserom que nunca... uiran, etc.*

Esta sintaxe é ainda a do *Orto do Esposo* e a dos *Livros de Linhagens*, um áspero resíduo trecentista, ainda arcaico, que não consegue deixar para trás os modelos (latinos ou franceses) do século anterior.

Mas experimentemos ler o início da *Demanda do Santo Graal*:

«Véspera de Pinticoste, foi grande gente assuada em Camaalot, assi que podera homem i veer mui gram gente, muitos cavaleiros e muitas donas mui ben guisadas. El-rei, que era ende mui ledó, honrou-os muito e feze-os mui bem servir, e tôda rem que entendeu per que aquela côrte seeria mais viçosa e mais lêda, todo o fêz fazer.

Aquel dia, que vos eu digo, diretamente quando queriam poer as mesas — êsto era hora de noa — aveeo que ãa donzela chegou i mui freiosa e mui bem vestida; e entrou no paaço a pee, como mandadeira. Ela começou a catar de ãa parte e da outra polo paaço; e preguntaram-na que demandava.

— Eu demando, disse ela, por dom Lançarot do Lago. É aqui? —».

Este começo eficaz *in medias res* é naturalmente proveniente do modelo francês: «A la veille de la

Pentecoste, quant li compaignon de la Table Ronde furent venu a Kamaalot et il orent oï le servise et len vouloit metre les tables a hore de none, lors entra en la sale a cheval une molt bele demoisele...». Compreende-se imediatamente, porém, que a refundição portuguesa tem uma bem definida estrutura narrativa própria e consegue exprimir com particular densidade o ar de mistério que envolve a chegada da jovem desconhecida. O escritor domina com segurança os seus períodos e faz uso sábio da subordinação.

Mas se têm fundamento as hipóteses de Carolina Michaëlis e de Manuel Rodrigues Lapa³², que tendem a fazer retroceder exactamente para o final do século XIII o texto originário da *Demanda* (de que o único apógrafo quatrocentista seria uma cópia recente e com incorrecções), teria sido possível que nos finais do século XIV (época a que remontam os primeiros textos portugueses em prosa seguramente datáveis) se tivesse determinado nas estruturas do período uma involução de tão radicais proporções? Ou deve supor-se que, tal *avis rara*, o autor da *Demanda* estivesse dotado, nos derradeiros momentos do século XIII, de extraordinários dotes de prosador, a ponto de, note-se bem, lhe consentirem (segundo uma outra hipótese de Carolina Michaëlis) compor não apenas a *Demanda* mas até o *Amadis*, e que depois fosse preciso esperar cento e cinquenta anos para ter em Portugal, com Fernão Lopes, um escritor capaz de dominar de forma igualmente adequada as estruturas do período?

Esta tese parece-me francamente absurda, não passando de um jogo, a que não conseguiu eximir-se também uma grande filóloga como Carolina Michaëlis, e a cujas tentações cedeu em parte um mestre de

comprovada doutrina como Manuel Rodrigues Lapa. São percalços resultantes da paixão nacionalista...

A modificação da datação para uma época anterior — o século XIII — da *Demanda* e do *Amadis*, e a atribuição destas obras a Joan Lobeira, trovador do século XII, baseiam-se, com efeito, em elementos bastante débeis, ou de ordem tal que obrigam a uma análise muito mais aprofundada do que aquela até agora realizada. Para começar, dever-se-iam estudar os arcaísmos presentes na *Demanda* e os portuguesismos detectáveis na única redacção do *Amadis* (a quinhentista espanhola) que efectivamente chegou até nós; em seguida, a circunstância de, pouco depois de 1450, Gomes Eanes de Zurara, na sua *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses*, afirmar que o *Amadis* foi composto no tempo do rei D. Fernando, «a prazer de um homem que se chamava Vasco de Lobeira»; finalmente, o facto de no códice Colocci-Brancuti, mas repartida pelos espaços brancos de dois fólios diferentes, estar inserida e atribuída a Joan Lobeira uma redacção da pequena canção de *Leonoreta*, muito semelhante à do *Amadis*.

Eis por conseguinte Joan Lobeira, que teria composto os primeiros três livros do *Amadis*, enquanto o seu descendente Vasco (de quem, de resto, possuímos escassas e controversas notícias biográficas) teria continuado a obra cerca de 1370. Pois que se conservaram, como foi dito, alguns arcaísmos indubitáveis na *Demanda do Santo Graal*, logo se faz recuá-la ao período áureo da lírica trovadoresca. Dentre os trovadores, por outro lado, quem mais indicado que Joan Lobeira (que já tinha dado provas, ainda que apenas nas elucubrações dos filólogos, de ser um grande prosador) para lhe assumir a paternidade? Joan Lobeira teria deste

modo traduzido à maneira de exercício a *Queste du Graal* e depois, uma vez verificada a sua perícia estilística, compusera o *Amadis de Gaula* ³³.

Sujeitas a uma análise mais rigorosa dos dados em nosso poder, as coisas mostram-se, porém, muito mais complexas.

4. — A DEMANDA DO SANTO GRAAL

Transmitida através dum apógrafo quatrocentista, o ms. 2594 da Biblioteca Nacional de Viena, a obra teve duas edições modernas ³⁴, ambas de Augusto Magne, que, vencendo uma *pruderie* que o tinha constrangido no primeiro trabalho crítico a intoleráveis manumissões e censuras, nos apresenta no seu segundo trabalho ³⁵ um texto aceitável, provido de um útil (ainda que incompleto) glossário. Convenhamos, porém, que nesta segunda edição aparecem ainda algumas liberdades que, comparadas com o *codex unicus*, nos parecem excessivas; o facto de poder dispor, a par do texto, da reprodução fotocopiada do manuscrito é de grande comodidade para o leitor.

A fábula da *Queste* originária em prosa (a que foi editada por Pauphilet, entendamo-nos ³⁶) é conhecida de todos. A Lancelot, considerado o melhor cavaleiro do mundo, deveria tocar a condução a bom termo duma empresa excepcional: a conquista do Graal. Todavia, ao cometer adultério com Ginevra, ele manchou-se, e isso impede-o de vir a ser o predestinado. Em compensação, Deus concede-lhe a graça de caber a seu filho, Galaad, o cumprimento da missão. Este último era o herói perfeito, puro, virgem, que nascera duma relação aventurosa de

Lancelot com a filha do Rei Pescador, guardião da taça sagrada. Galaad, o escolhido, tem todos os requisitos do eleito por Deus: a sua imagem é a da figura típica, e até na onomástica alude ao próprio Cristo. Como observa Pauphilet (p. XI), «ses aventures révèlent en lui un sauveur, un rédempteur, un juge: souvent elles laissent entrevoir une ressemblance symbolique avec des récits de l'Évangile». Assim, na *Queste* primitiva, os personagens de que o romance traçava uma biografia ideal eram todos julgados segundo a medida do sentimento religioso, do misticismo. De um lado os ímpios, os réprobos, como Lyonel, Hector, Yvain e sobretudo Gauvain; do outro, os três eleitos: Bohort, Perceval e Galaad. Entre os dois extremos, o pecador arrependido, Lancelot.

No decurso da sua difusão, a *Queste* acaba porém por contaminar-se irremediavelmente com o outro grande romance da Idade Média, o *Tristan en prose*. As *Demandas* ibéricas, em particular, são o resultado duma complicada mistura da *Queste* com o *Tristan*, mas também com o *Roman d'Erec* e com o *Palamède*. No fundo, estamos em presença duma obra crítica, ou melhor, duma espécie de antologia dos episódios mais apreciados dos vários romances, a que se acrescentam trechos originais, inseridos pelo redactor quase como complemento das aventuras que nas obras anteriores tinham ficado sem conclusão (a caça à Besta Ladrador, a vingança da morte de Tristão, a punição exemplar do traidor Marco, etc.). Não se trata duma obra absolutamente original, dado que apresenta fortes analogias com a compilação do pisano Rustichello (que está ligado à redacção do *Milione* de Marco Polo), embora possua, na verdade, uma bem definida fisionomia própria. Não é por acaso que os códices que nos transmitiram a versão francesa mais

próxima da ibérica são, como se disse, quatrocentistas, sinal de que a matéria originária do século XII sofreu fortes reelaborações no decurso do tempo. No que se refere à redacção portuguesa, é provável que tivessem sido traduzidas diversas partes singulares da *Queste* desde o primeiro quartel do século XIV³⁷, assim como remonta ao século XIV a tradução do *Tristan*. Mas a obra que chegou até nós no códice vienense é resultante de contaminações muito mais complexas e parece sem dúvida mais recente, embora reelaborando uma matéria anterior (veremos mais adiante qual o valor que se deve atribuir aos tão decantados arcaísmos presentes no texto quatrocentista).

No plano narrativo, o espírito fortemente místico da *Queste* originária, para o qual se finalizavam as acções das personagens (divididas por Pauphilet em três grandes grupos: «de *Départ*, les *Épreuves*, les *Récompenses*»), deu lugar a um gosto mais destacado pela aventura. Os contornos das figuras tornam-se, por conseguinte, mais esfumados, as condenações menos firmes e a medida de julgamento passa a ser o valor cavaleiresco, e não mais a pureza. Sucede assim que Perceval, um dos eleitos, se deixa tentar pelas seduções duma estranha rapariga, numa saborosa cena com traços vivamente parodistas que decalca (de forma subtilmente irónica) a prova bem mais dramática superada por Galaaz (da qual nos ocuparemos mais à frente).

Vale a pena seguir a cena nas suas fases essenciais. O encontro entre os dois foi pleno de deslumbramento.

«Quando Persival chegou ao mar, catou sôbre si e viu uñ tendilhom tendudo mui fremoso e mui rico; e foi contra lá, ca bem cuidou i achar alguém, e deceu aa entrada, ca se nom visse o que dentro havia, nom se

prezava rem. E depois atou seu cavalo a ùa árvor e acostou a ela seu escudo e sua lança e entrou dentro, e viu estar em uũ leito, o mais fremoso e mais rico que nunca viu, ùa donzela que dormia; e era tam fremosa, que lhe semelhou mais fremosa que a rainha Genevra e que a rainha Iseu, e ca a fremosa filha del-rei Peles; ca lhe semelhou que depois que o mundo foi feito, nom foe molher tam fremosa nem na vira, empero rem se foi aaquela Virgem que foe virgem e madre e rainha das rainhas». O encontro inesperado e a beleza da jovem começam a perturbar o herói: «E depois [que] catou gram peça pola maravilha que houve de sua beldade, afastou-se uũ pouco afora, assi todo espantado, ca bem semelhou a êle que, se tôdas as beldades que foram em molheres pecadores fôssem assüadas em ùa, nom seria tam fremosa como esta era». A rapariga abre os olhos, mostra-se espantada e revela uma grande ingenuidade, dizendo que nunca tinha visto um cavaleiro andante. Conta depois que fora enviada pelo pai ao seu esposo prometido, e que se lhe deparara durante a viagem no mar uma terrível tempestade. Pede finalmente ajuda e conselho ao cavaleiro. O nobre, o puro Persival, vacila neste ponto:

«Persival catou a donzela, que lhe semelhou tam fremosa, que nunca [vira] donzela que sua beldade chegasse aa beldade que em ela viu. Estonce começou-se-lhe a demudar o coraçam feramente, que todo seu custume passou, ca seu custume era atal, que nunca jamais catava donzela por causa de amor nem com vontade de sua carne; mas ora era assi coitado de amor, que nom desejava rem do mundo; tanto que viu esta donzela, semelhava-lhe que fôra em boõ dia nado, se podesse seu amor haver. E ela lhe disse:

— Senhor, que conselho me dades vós sôbre aquêlo que vos disse?

E el respondeu assi como lhe o demo ensinava a cumprir seu desejo e prazer:

— Donzela, nom sei que vos diga, mas [se] quiserdes fazer o que vos eu direi, eu vos aconselharei em guisa que vós tenhades por muito bem pagada [a alusão aqui parece evidente].

— Senhor, disse ela, nom há cousa no mundo que por vós nom faça, salvante minha honra.

E el nom respondeu aaquelo, mas demandava-a de amores, e disse que se quisesse seer sua amiga, que a filharia por molher e que a faria seer rainha de terra mui rica e boa».

Quando finalmente o herói está para atingir a meta desejada («E ela disse que o nom faria empero tanto aprefiou com ela, que lhe veo a outorgar todo o que [de]mandasse, contanto que fizesse o que lhe prometera»), eis que com o costumado estrondo e conseqüente terramoto uma voz do céu o admoesta (e interrompe no melhor momento):

«E semelhou-lhe que aquela voz fôra tam grande, que deviria seer ouvida per todo o mundo; e caú esmorricido em terra, e jouve assi ã gram pedaço. E depois acordou e catou arredor de si e viu a donzela rir, porque vira que houvera mêdo. E quando a viu riir, maravilhou-se e logo entendeu que era demo que lhe apparecera em semelhança de donzela, polo enganar e o meter em pecado mortal... Tanto que el êsto disse, viu que a donzela se tornou em forma de demo tam feo e atam espantoso, que nom há no mundo homem tam ardido que o visse, que nom houvesse a haver gram mêdo» (*Demanda*, cap. 246-249).

O episódio encontrava-se também, ainda que de forma embrionária, na *Queste* primitiva. Mas sem qualquer condescendência para o erotismo: a tentação limitava-se à oferta dum cavalo por parte da mulher-demónio e ao pedido duma recompensa em troca da dádiva. O leitor era, todavia, previamente informado sobre a identidade diabólica da interlocutora de Percival: «Et il cuide bien que ce soit fame a qui parole, mes non est, ainz est li anemis qui le bee a decevoir et a metre en tel point que s'ame soit perdue a toz jorz mes...». O herói mostrava-se, em todo o caso, absolutamente incorruptível e recorria bem depressa ao sinal da cruz: «Quant li anemis se senti chargez dou fessel de la croiz, qui trop li ert pesanz et griés, si s'escout et desvelope de Perceval, et se fiert en l'ève ullant et criant et fesant la plus male fin du monde... Et quant Perceval voit ceste aventure, si s'aperçoit bien tantost que ce est li anemis que ça l'avoit aporté por lui decevoir et por metre a perdicion de cors et d'ame. Et lors se seigne et se comande a Dieu et prie Nostre Seignor qu'il nel laist chaoir en temptacion, par quoi il perde la compaignie des chevaliers celestielx» (pp. 91 e segs.). Como se vê, a arte da narração realizou na versão portuguesa verdadeiros passos de gigante. Explorando habilmente a técnica do abrandamento e do suspense, o escritor português demora-se na descrição do incendiar-se da paixão no herói e, em contraposição com ela, a beleza desarmada e a ingenuidade da jovem. Chega a estabelecer o acordo entre os amantes e, só nesse momento, com o terramoto simbólico, eis que revela, no riso diabólico, a identidade demoníaca. O narrador já não é ingénuo e pisca o olho sorrindo aos seus leitores; mas, na realidade, entre a

redacção francesa editada por Pauphilet e a portuguesa existe uma longa tradição novelística e, pelo menos, cento e cinquenta anos de escrita.

Tínhamos observado que a tentação de Percival se apresenta como a paródia desinibida da dramática prova a que foi submetido Galaaz em casa do rei Bruto. É este, talvez, o episódio mais famoso de toda a *Demanda*. Censurado obtusamente pelos mal disfarçados escrúpulos moralistas de Augusto Magne na sua primeira edição, é analisado com finura por Manuel Rodrigues Lapa nas *Lições*. O leitor encontrará integralmente reproduzidos no documentário antológico do nosso volume os capítulos 109-116. Aí se descreve o longo processo pelo qual a belíssima filha de Brutus se enamora de Galaaz, e depois confidencia a sua ama e medita em segredo os efeitos da paixão. Por fim, não conseguindo resistir mais, enfia-se uma noite no leito do cavaleiro que dorme.

Galaaz resiste à tentação e não quer satisfazer a rapariga; mas, diferentemente do seu homónimo francês, mostra ser um homem e comover-se ante o propósito deliberado da jovem em morrer pelo seu amor. Está até disposto a renunciar à sua virgindade:

«Depois que êsto ouviu, nom atendeu mais, ante saú do leito e foi correndo aa espada de Galaaz, que pendia a[a] entrada da porta da câmara, e sacou-a da bainha e filhou-a a âmbolas mãos e disse a Galaaz:

— Senhor cavaleiro, veedes aqui o engano que havia nos meus primeiros amores. E mal-dia fôstes tam fremoso, que tam caramente me converrá comprar vossa beldade.

Quando Galaaz viu que ela já tiinha a espada na mão e que se queria ferir com ela, saú do leito todo spantado e deu-lhe vozes:

— Ai, boã donzela! Sofre-te uñ pouco e nom te mates assi, ca eu farei todo teu prazer.

E ela, que era tam cuitada que nom poderia mais, respondeu per sanha:

— Senhor cavaleiro, tarde mo disestes.

Entam ergeu a espada e feriu-se de tôda sua fôrça per meio do peito, de guisa que a espada passou-a [e apareceu da outra] parte, e [ela] caeu em terra morta, que nom falou mais cousa» (cap. 116).

É talvez o ponto de maior *pathos* de todo o romance (sobrecarregado além disso com os complementos supérfluos do editor que deveria ter tido uma intervenção de maior parcimónia).

Mas aquele Galaaz que arrisca deitar a perder toda a *Queste* por compaixão para com uma rapariguinha é um personagem novo, que pouco tem a ver com o herói místico do Graal: assemelha-se mais ao Amadis e ao Tirant que ao campeão dos cistercienses. Como persistir, pois, na opinião de fazer recuar um século e meio a *Demanda*? E verdade que estão presentes no texto alguns arcaísmos, quer morfológicos quer lexicais, termos usados sobretudo pelos trovadores e posteriormente desaparecidos, ou quase, do vocabulário literário português. Mas esta presença é realmente tão maciça, tão exclusiva para consentir-nos uma datação tão alta, que quando depois, ante os numerosíssimos testemunhos franceses de matéria arturiana que remontam ao século XIII e bom número dos italianos, não nos chegou nem ao menos um fragmento, ou uma linha em português (ou castelhano) que dê força a tal hipótese? Porque não render-se, pelo contrário, à evidência e considerar a *Demanda* por aquilo que ela é: uma reelaboração tardo-

trecentista e quatrocentista duma matéria mais antiga da qual se conservam ainda alguns traços no texto?

Estes traços arcaicos foram estudados e assinalados aos estudiosos por Manuel Rodrigues Lapa desde 1931, num ensaio que ainda é o mais completo sobre o assunto ³⁸, a par do precioso glossário de Magne que, porém, na edição mais recente se detém, infelizmente, na letra D. Não há muito tempo, Rodrigues Lapa voltou a apresentar aquele artigo sem lhe introduzir qualquer mudança. Nestes cinquenta anos, todavia, alguma coisa se movimentou também nos estudos portugueses. Muitos textos em prosa então inéditos foram publicados criticamente, e passaram a existir úteis glossários. Basta folhear, por exemplo, os do *Orto do Esposo* ou dos *Milagres de Santiago* ³⁹ para nos darmos conta de como a lista fornecida por Rodrigues Lapa seria utilmente refeita. Termos como, por exemplo, *sobão*, *enmentar*, *esmar*, *ignar*, *aque*, etc. continuam a ser indicados como pertencentes aos finais do século XIV e inícios do seguinte. Não é este, todavia, o lugar mais indicado para uma discussão especificamente filológica, que aborreceria o leitor, pelo que me reservo voltar ao assunto num outro lugar, já que também, como é óbvio, as hipóteses de um mestre como Rodrigues Lapa requerem uma consideração mais adequada.

Muito francamente, fico de qualquer modo com a opinião de que tentar ler a *Demanda* numa óptica de século XII, seria como pretender encontrar intactas nas prosificações francesas do século XV a *Chanson de Roland* ou outras antigas *chansons de geste*, ou, para dar um exemplo mais próximo da nossa matéria, seria como pretender encontrar a *Queste* originária na reelaboração de Michael Gonnot ⁴⁰.

E o que disse sobre a *Demanda* pode estender-se também aos outros textos arturianos.

5. — O LIVRO DE JOSÉ DE ARIMATELA

Na redacção originária francesa o *Joseph* constitui a primeira secção do romance, seguida em ordem pelo *Merlin* e pela *Queste*. Na Península Ibérica, como se disse, temos o *Joseph* em espanhol e em português, *A História do sábio Merlin* ou *Conto do Brado* só em castelhano, e a *Demanda* em ambas as línguas (e, numa redacção diferente, também em catalão) ⁴¹.

No que se refere, em particular, ao *José de Arimateia*, ante o testemunho português, o ms. quinhentista 643 da Torre do Tombo, em Lisboa, recentemente publicado em edição diplomática por H. H. Carter ⁴², apresenta-se a redacção castelhana, conservada no ms. 245 da Biblioteca do Palácio de Madrid ⁴³. O leitor conhece, provavelmente, a intriga do romance nos seus dados essenciais. José, «cavaleiro» romano de virtude exemplar, pede a Pilatos o corpo de Cristo, depois da crucificação. Tendo-o obtido, depõe-no da cruz, lava-o e recolhe as suas últimas gotas de sangue na taça (o Graal) que Jesus tinha usado na última ceia; depois, enterra os despojos do Redentor. Ao terceiro dia, porém, os judeus encontram o túmulo vazio e acusam do facto o piedoso José, que assim acaba por ser encarcerado. Dele se perdem momentaneamente os traços. Saberemos depois que conseguiu sobreviver milagrosamente durante longos anos sem comer. A mulher e o filho, prostrados pela perda do familiar querido, pronunciam em sua honra o voto de castidade e dedicam-se à prática do bem. A acção

transfere-se em seguida para Roma, onde o jovem príncipe Vespasiano, filho do imperador Tito, jaz doente de lepra. Um cavaleiro diz-lhe, porém, ter sido curado da mesma doença por Cristo, na Palestina, e que se conseguisse obter qualquer relíquia de Jesus também ele poderia esperar a cura. O cavaleiro é enviado à Palestina e recupera de uma santa mulher o Lençol, que restituirá a saúde ao príncipe. Vespasiano decide, pois, fazer uma expedição à Judeia para vingar a morte de Jesus. Depois de quarenta anos de prisão José recupera a liberdade, será baptizado e poderá realizar o seu destino narrativo, que é essencialmente o de dar início à mágica história do Graal. Quando Vespasiano chega ao cárcere, José está falando com uma «voz» divina:

«E Joseph respondeo: “O vosso servo he aparelhado pera fazer toda vossa vontade. Mas, senhor, que farey eu da vossa escudella santa? Eu queria que fosse guardada em guysa que nenhum no a visse”. E a voz lhe disse: “Nom tenhas cuidado da escudella que quando tu fores em tua casa tu acharás aly honde tu a meteste quando ta eu de lá aqy trouxe; ora tu vay que eu te tomo em minha guarda contra todas as gentes do mundo”» (p. 93). Começa assim a fascinante aventura da taça sagrada.

Também pela abertura da página o leitor do *José de Arimateia* se apercebe imediatamente do palpitante misticismo que envolve a narração. Aqui, o que conta é a piedade, não existindo, pelo contrário, quase traço algum do espírito cavaleiresco que caracterizava a *Demanda*. A distância entre os dois textos é notável: em caso algum eles se podem considerar partes duma única obra. Da antiga unidade que caracterizava a *Queste* francesa não restam mais vestígios nas redacções portuguesas, sinal de que os textos são obra de

diversos autores e que foram reelaborados com toda a probabilidade em épocas diferentes.

Não é por acaso que o *Josep Abarimatia* chegou até nós numa reelaboração do século XVI, seguramente posterior a 1552, ano em que o seu autor, Manuel Álvares, que no prólogo diz ser «corregedor da Ilha de San Miguel», desembarca efectivamente nessa ilha para tomar posse do cargo ⁴⁴. É o ano fatídico, que não pode deixar de ser recordado, do início do Concílio Tridentino... Os tempos requerem um retorno ao misticismo: é necessário elaborar antídotos para os tóxicos excessos da paixão literária mais em voga, a do romance de cavalaria. Ou, para melhor dizer, explora-se também aquela verdadeira e autêntica mania, que agrupa príncipes e pobres diabos na exaltação dos heróis preferidos, para novamente se propor o espírito originário da *Queste*, o místico; narram-se as gestas dum herói ainda mais puro que Galaaz, demasiado preso aos seus torneios: o castíssimo José.

Se experimentarmos ler atentamente o prólogo de Manuel Álvares e a dedicatória da obra a D. João III, aperceber-nos-emos de que as declarações do «corregedor» foram utilizadas até agora duma maneira bastante singular: tem-se prestado uma fé cega a uma parte delas (a relativa ao velho códice, encontrado em casa duma velhinha, do qual Manuel Álvares teria extraído a obra), ao passo que não foi dado grande crédito às afirmações relativas às intervenções operadas no texto pelo «Corregedor de San Miguel». Além disso, mais genericamente, não se pensou que algumas observações de Manuel Álvares poderiam ser fictícias, meras invenções da tradicional «hipocrisia do prólogo», tão em voga no século XVI.

Após um culto preâmbulo, denso de citações de Aristóteles, sobre o natural desejo de saber (que seria muito mais congénito nos príncipes), e depois da exaltação de D. João III e da sua actividade de Conquistador, Manuel Álvares desculpa-se da sua temeridade ao empreender a nova obra: «E com esta ousadia comecey a tresladação do presente livro que a V. A. hofereço. O qual eu achey em Riba d'Amcora em poder de hũa velha de muy antiga idade, no tempo que meu paay, Corregedor de vossa corte, servia V. A. de Corregedor d'Antre Douro e Minho. O qual livro, segundo por elle parece, he scripto em pergaminho e iluminado, á caise de duzentos annos que foi scripto; trata muitas antiguidades e materias boas e sabrosas, como V. A. por elle veraa [...] E porem por a letra com a muyta antiguidade nom ser tam legivel e asi por muitos vocabulos irem na antiguidade d'aquelle tempo que agora inenteligiveis nos parecem, tomei disto por escudo vossa muita clemência e beninidade que deste temor me defenderaõ. E do que tenho de alguns dezerem esta minha ousadia ser temeraria, receba V. A. este pequeno serviço e eliga pessoa que o emende e ponha em melhor estilo, por que, como dise, delle non mudei se nom os vocabulos inenteligiveis, que os que se podem entender na antiguidade daquelle tempo os leixei hir» (p. 76).

Manuel Álvares declara, pois, ter encontrado um velho livro de duzentos anos, cheio de coisas agradáveis, e ter-se limitado a substituir os termos do texto que fossem já incompreensíveis, sem alterar porém a estrutura originária da narração com acrescentamentos ou cortes. Se o estilo parecesse demasiado grosseiro e inadequado, o soberano poderia sempre confiar a obra, para ulterior revisão, a um dos escritores da corte da sua

confiança. Foi dito por J. J. Nunes ⁴⁵, e por outros depois dele, que Manuel Álvares não dava provas de grande erudição a partir do momento em que sobrecarrega a sua transposição de vulgaridades e expressões dialectais. Esta afirmação parece ser desmentida, todavia, pela riqueza das citações do prólogo. É bem mais provável que o Corregedor, pensando em modernizar o texto, achasse ser oportuno recorrer a expressões da língua falada na sua província (Beira ou Entre-Douro-e-Minho), de forma não muito diferente da que haviam adoptado os prosadores franceses do século XV que reescreveram *en cler françois* (mas repleto de expressões dialectais borgonhesas) os velhos *romans*. De resto, também no plano especificamente retórico, as suas declarações se assemelham às dos seus colegas de língua *d'oïl*.

Um exemplo: «Je David Aubert, clerc, ay couchié ceste histoire en cler françois, au sens litteral, non regardant de vouloir adiuster autre chose que l'histoire ne porte, car je y eusse peu faillir de legier. Si prie a ceulx qui la liront ou orront lire qu'ilz veullent aidier à excuser mon petit entendement». (Do ms. Fr. 12574 da Bibliothèque de l' Arsenal, fol. 1. v.).

É óbvio que estas afirmações são em parte verdadeiras, pelo menos no que respeita à efectiva existência das «fontes» (não obras singulares, porém, mas com muito maior frequência vários textos contaminados em conjunto) por eles reelaboradas. De qualquer modo, no plano do entrecho, do estilo e da própria linguagem, as novas obras resultam muito diferentes dos modelos donde também derivam.

Ora, para voltar ao nosso *José de Arimateia*, não há dúvida de que Manuel Álvares reelaborou textos pré-

existentes, textos muito diversos da *Demanda*, não apenas pelo misticismo mais intenso que os percorre, mas também pelas longas e aborrecidas digressões didáticas, tiradas dos «bestiários» e das Escrituras. Isto não significa todavia que se devam tomar à letra as observações sobre a idade do manuscrito, descoberto, como numa fábula, em casa duma velhinha... Assim, também a inscrição final, riquíssima de detalhes, é de tal modo precisa que desperta não poucas suspeitas. Normalmente um escriba, indicado o ano, ou talvez ainda o mês e o dia em que havia terminado a sua cópia, considerava-se satisfeito. Na inscrição final, que Afonso Álvares afirma ter copiado do seu antigo manuscrito, além do ano vêm indicados nada menos que outros seis elementos úteis à datação, quase que para prevenir das dúvidas dos incrédulos vindouros: «Aquy se acaba este livro. O nome de Deos seja louvado pera sempre jamais, e deixe Deos bem (bem) viver e bem obrar aquelle que o mandou fazer. Este livro [m]andou fazer João Samches, mestre escolla d’Astorga, no quinto ano que o est[u]do de Coimbra foy feito, e no tempo do papa Clemente que destroio a Ordem del Temple, e fez o Comcilio Geral em Viana, e pos ho emtredito em Castela; e neste ano se finou a Rainha Dona Costança em São Fagumdo e casou o Ymfante Dom Felipe com a filha de Dom Afomso: ano de 1352 Anos» (p. 379).

Uma datação que conteria por conseguinte, como se disse, bem uns sete elementos: a menção explícita do ano (1352 da *Era de Cristo*, que corresponde, subtraindo trinta e oito anos, ao nosso 1314); o quinto ano da fundação da Universidade de Coimbra; a dissolução da Ordem dos Templários; o Concílio de Viena; o interdito a Castela; a morte da rainha Constança; o casamento do Infante D. Filipe. É demasiado para uma simples data! Tanto mais

que a fórmula *ano de... anos*, como salientou já G. Baist ⁴⁶, é inadmissível (deverá ser corrigido para *era de ...*), e que os acontecimentos citados se colocam num triénio (1312-1314) e não num só ano.

Por outro lado, quando lemos no decurso do romance: «e depois que andaram çimquo legoas, entraram em hũa ter[r]a que dizem Colonya he muy abomdad[a] de cravo e de canela e balçamo...», este belo elenco de especiarias dum viajante que regressa das Índias, somos levados a concluir que só pode tratar-se de um ano muito posterior ao de 1314.

6. — A ESTRUTURA ARTURIANA DA HISTÓRIA DE VESPASIANO

A *História*, de que existe também uma redacção catalã, foi-nos transmitida num precioso incunábulo de 1496, tendo sido novamente publicada em 1905 por F. M. Esteves Pereira ⁴⁷.

A obra narra o cativo de José de Arimateia, a conquista de Jerusalém por Vespasiano e a conversão do príncipe; por fim, em tons de intenso dramatismo, a morte de Pilatos. Deriva com toda a probabilidade do francês (o modelo foi, segundo Esteves Pereira, *La Destruction de Jerusalem*), talvez através duma versão castelhana.

Na primeira parte do romance a intriga essencial coincide, por consequência, com a do *José de Arimateia*, que acabámos de examinar. No plano narrativo, porém, a *História* aparece mais alongada, menos sobrecarregada por uma devoção ostensiva, já que ainda desta vez o gosto pela narração prevalece sobre o espírito místico.

Nos seus *Estudos de Literatura Medieval*, Mário Martins ⁴⁸ sublinha justamente a eficácia estilística da página em que é narrada a morte de Pilatos:

«O alcaide mandou tirar Pilatus do poço da presam em que estava. E saio fraco e mezquinho, e nom se podia teer nos pees; e era tam cabelludo, que lhe nom parecia o pescoço nem a cara; e cavalgaromno em huum rocim, e levaromno fora da cidade acerca da ponte [...]. E des que o alcaide veo com os outros homens bõos da cidade, mandou meter Pilatus na barca; e depois entrou elle e muitos outros, e foram aa casa, que era em meo do rio. E tanto que elles chegarom aa casa, começouse a emborcar a casa e toda a tremer, do que elles ouverom grande medo e espanto. E poserom Pilatus na casa sem nenhua vianda, que assi era ordenado. E des que forom recolhidos na barca e se sairom em terra, logo se afundou a casa de baixo do rio com Pilatus toda, que nom parecia pedra nem parede nem signal, que homem podesse dizer que ali avia estado casa, salvo naquelle lugar se revolvía a augoa em todo tempo, pollo qual homem conhecia o lugar, onde soia estar a casa. E isto ouverom todos por grande maravilha» (cap. XXVIII). O governador romano sobrevive a si próprio apenas para expiar, com maior dor a sua gravíssima culpa. O paralelismo (mas visto numa óptica de paródia) com o cativo de José é bem evidente, com a referência à absoluta falta de víveres. Enquanto a fome de quarenta anos tinha exaltado a santidade de José, a brevíssima fome de Pilatos não é senão um prelúdio do fim.

7. — DÚVIDAS LEGÍTIMAS SOBRE O *AMADIS*

Na conclusão deste capítulo dedicado à fortuna que a «matéria de Bretanha» conheceu em Portugal, não podem faltar algumas observações relativas ao *Amadis de Gaula*.

O leitor português, confortado pelas observações dos seus filólogos mais estimados, está habituado a não transigir sobre a paternidade da obra. Sente-a como sua, podendo ler os trechos mais significativos na feliz antologia organizada por Manuel Rodrigues Lapa. Numa palavra: está pronto a disputar aos espanhóis cada capítulo e cada página do texto. Causará surpresa, pois, o facto de não se encontrar no nosso livro uma análise orgânica da obra.

Essa análise falta aqui pela simples razão de que esta é apenas uma rápida história da novelística portuguesa medieval, e não se pode construir uma história literária sobre as hipóteses dos eruditos: são necessários os textos. Mas, infelizmente, não existe um *Amadis* português. As únicas redacções da obra chegadas até nós são castelhanas. Mais precisamente: a completa, de 1508, de Garci-Rodríguez de Montalvo e o fragmento quatrocentista descoberto recentemente e publicado por Antonio Rodríguez-Moñino, Augustin Millares Carlo e Rafael Lapesa ⁴⁹.

Entendamo-nos, porém: a tese portuguesa não é de todo destituída de fundamento, pois que se baseia em alguns argumentos cuja objectividade é difícil de rebater. Ao analisar os dados que possuímos devemos, todavia, precaver-nos contra as afirmações demasiado simplistas e, sobretudo, evitar cair nas armadilhas criadas pelas eruditos dos séculos XV e XVI, grandes retóricos mas também enormíssimos simuladores.

Existe um livro sobre o assunto, o de 1873, de Teófilo Braga ⁵⁰, até hoje não superado pelo equilíbrio e doutrina com que é exposta a tese portuguesa. Com excessiva ligeireza, os críticos modernos (que no fundo retomaram mais ou menos ao pé-da-letra todos os argumentos de Teófilo Braga) consideram esta obra «antiquada». Na realidade, eles acreditaram que o problema ficara resolvido com a descoberta, no códice Colocci-Brancuti, da já citada pequena canção de *Leonoreta*, ali atribuída a João Lobeira. De resto, também Teófilo Braga, depois da publicação daquele códice, considerara, em 1909, dever acrescentar uma apostila ao volume de 1873.

A elegante *Leonoreta* não pode porém ser sobrecarregada com uma tarefa tão árdua como a do recuo da datação do *Amadis* para o século XIII e a sua definitiva inclusão no âmbito português.

Façamos um resumo dos dados da questão. Antes de ser conhecida a *Leonoreta* de João Lobeira o argumento mais sério à disposição dos defensores da tese lusitana era a atribuição do *Amadis* a um Vasco de Lobeira, vivo cerca de 1370 (talvez o mesmo que Fernão Lopes cita como um dos combatentes de Aljubarrota), feita por Gomes Eanes de Zurara em 1454 (anterior, portanto, à publicação do *Amadis* espanhol). Quando se soube, porém, que o *lai* que no *Amadis* se finge ser composto pelo herói em honra da pequena filha de Lisuarte, figurava, embora com algumas variantes substanciais, num cancionero do século XIII, atribuído a João Lobeira, terminaram as dúvidas. Vasco de Lobeira devia ser sem dúvida um descendente de João; o trovador tinha escrito os primeiros três livros do romance, e o seu parente completara a obra... Demasiado simplista. Antes de mais, se o cancionero é do século XIII, o códice que o

transmitiu — o Colocci-Brancuti — é, como todos sabem, quinhentista, ou seja, remonta a uma época em que as polémicas sobre a atribuição do *Amadis* estavam para explodir. Recorde-se o que escrevia João de Barros em 1549: «...E d'aqui foi natural Vasco de Lobeira que fez os primeiros quatro libros de Amadis, obra certo mui subtil e graciosa e aprovada de todos os gallantes, mas como estas cousas se secam em nossas mãos, os Castelhanos lhe mudaram a linguagem, e atribuiram a obra a si». Ora, no cancionero Colocci-Brancuti, o *lai* de Leonoreta está inserido de um modo que desperta não poucas perplexidades, desmembrado como é pelos espaços brancos de dois fólhos diversos⁵¹. Mas ainda que se tratasse de uma obra absolutamente autêntica e a atribuição a João Lobeira fosse atendível, isso não significa que o trovador, porque uma sua canção tenha sido inserida num romance deva ser, *ipso facto*, o autor da obra em prosa. Se assim fosse, deveríamos pensar que o *Guillaume de Dôle*, romance francês do século XIII recheado de várias composições poéticas, entre as quais algumas canções trovadorescas, fora escrito, digamos, por Bernardo de Ventadorn; ou que o *Novelliere* quatrocentista de Giovanni Sercambi, que retoma, nas suas linhas gerais, uma balada do *Decameron*, seja obra de Boccaccio. Muitos outros elementos seriam precisos para proceder a uma atribuição e, sobretudo, para fazer recuar a data duma obra, conhecida apenas por redacções quatrocentistas e quinhentistas, exactamente em dois séculos, tornando-a deste modo o primeiro documento de prosa portuguesa!

Tanto mais que o hábito de inserir no corpo de um texto narrativo a citação de trechos líricos, já difundido em França no século XIII (pense-se por exemplo na *Châtelaine de Vergi*), se torna um autêntico *topos* dos

romances cavaleirescos ibéricos dos séculos seguintes. Leia-se, a propósito, o III Livro do *Curial e Guelfa* (ed. de R. Aramon i Serra, 1933, pp. 147 e segs.):

«E tanta era lur alegria, que Johan, qui Curial avia nom, pensant en la Güelfa e en l'exili seu del marquesat de Monferrat e de les paraules que la Güelfa havia dites, que si la cort del Puig e-ls leals amadors no la pregassen, nulls temps li perdonaria, axí com aquell qui era gran trobador, féu una cançó que diu: “Atressí com l'aurifany”».

Como se vê, Curial sustenta com o maior descaramento ter composto uma das mais célebres canções de Rigaut de Barbezieux, *Atressi con l'orifanz*, cujo texto estava muito difundido também na Catalunha. Mas não ocorreu a ninguém, por este motivo, fazer retroceder o *Curial e Guelfa* ao século XIII, sustentando, por exemplo, que a redacção original do romance devia ser em provençal...

No estado actual das coisas, e na falta dum texto qualquer ou dum fragmento que nos autorize a ver o problema de outra maneira, a atitude mais séria para quem queira dar crédito a Zurara no que respeita à atribuição do *Amadis* a Vasco de Lobeira, é a de pensar que ele tenha citado, no segundo capítulo do seu romance, a pequena canção do seu antepassado poeta, canção essa que de resto, modulada como é sobre formas que entram facilmente no ouvido, pode ter gozado de uma tradição oral independente.

Mas era assim tão seguro Zurara na sua menção a Vasco de Lobeira, possível autor do romance, e, o que mais conta, pensava realmente atribuir o *Amadis* a Lobeira, ou não se teria equivocado em certo sentido nas suas afirmações?

Voltemos a ler o trecho mais saliente do capítulo LXIII da *Crônica do Conde Dom Pedro de Menezes*: «Estas cousas, diz o Commendador que primeiramente esta Istoría ajuntou e escrepveo, vão assy escriptas pela mais chãa maneira que elle pôde, ainda que muitas leixou, de que se outros feitos, menores que aquestes, poderam fornecer: jaa seja, que muitos Auctores cubiçosos de alargar suas obras, forneciam seus Livros recontando tempos, que os Princeses passavam en convites, e assy de festas e jogos, e tempos allegres de que se nom seguia outra cousa, se nom a deleitação d'elles mesmos, assy como som os primeiros feitos de Ingraterra, que se chamava Gram Bretanha e assy o Livro d'Amadis, como quer que soamente este fosse feito a prazer de hum homem, que se chamava Vasco de Lobeira em tempo d'El Rey Dom Fernando, sendo todalas cousas do dito Livro fingidas do Autor»⁵². Se experimentarmos analisar detalhadamente as observações de Zurara, à parte a referência inicial da fonte de que ele derivaria (um verdadeiro *topos* literário, no século XV, como o leitor bem vê), nota-se uma desconfiança substancial (embora tanto possa ser verdadeira como fictícia) em relação às obras caracterizadas pela invenção fantástica. Zurara condena depois as descrições prolixas dos banquetes e festas (e este é também, por muito curioso que isso possa parecer, um *topos* literário derivado dos franceses)⁵³, e cita por fim dois exemplos de obras absolutamente fantasiosas. Para começar, os *Primeiros feitos da Ingraterra, que se chamava Gram Bretanha*, e depois o *Amadis*. É de pensar que se trata de duas obras semelhantes, ambas romances de cavalaria, com toda a probabilidade. Mais precisamente, julgo que, relativamente à primeira, o autor alude ao *Perceforest*: «Icy commence le prologue des

premiers croniques de la Grant Bretagne que nous appellons à present Angleterre», pode ler-se, com efeito, no ms. 3483 da Biblioteca do Arsenal, fól. 10 r. A obra fora reelaborada nos primeiros decénios do século XV na corte da Borgonha, e é possível que se encontrasse entre as que Filipe o Bom enviara aos cunhados D. Fernando e D. Afonso, este rei de Portugal, que tal como ele eram apaixonados da literatura cavaleiresca. A não ser que exista também uma versão quatrocentista castelhana do *Perceforest*.

E chegamos finalmente ao *Amadis*. Procuremos interpretar o sentido das palavras de Zurara: os autores interessados sobretudo em ampliar as suas obras inseriam nos respectivos livros descrições de festas e banquetes, bem como de jogos dos príncipes, tudo isto com o fim de, principalmente, deleitar os mesmos senhores (assim penso dever interpretar-se a expressão *elles mesmos*, que, referida aos autores parece contraditória). São livros deste tipo os *Primeiros feitos de Ingraterra* e o *Amadis*, escrito só para o prazer de um homem que se chamava Vasco de Lobeira.

Pois bem: quanto mais leio estas afirmações, tanto mais me convenço de que Zurara indica em Vasco de Lobeira a personagem que teria encomendado o romance do que propriamente o seu autor. Que significaria de outro modo a expressão *feito a prazer de hum homem*? Se quisesse ter dito *feito para o próprio prazer de*, ou ainda, *escrito a prazer* (=seguindo a sua própria fantasia), Zurara teria usado provavelmente outras palavras.

De qualquer modo, a questão é demasiado complexa para pretender nestas poucas páginas encontrar-lhe uma solução. O nosso objectivo foi simplesmente o de precaver os leitores contra as respostas demasiado simplistas, e convidá-lo a distinguir, no intrincado de

declarações dos eruditos dos séculos XV e XVI, as informações realmente utilizáveis das fórmulas inspiradas por um mero respeito às convenções da retórica.

Mas também, como observa Teófilo Braga, teria sido atribuído ao bom Zurara um romance de cavalaria: «De facto encontrámos um manuscrito, que é uma novella de cavalleria, firmada pelo seu nome: *Cronica do invictissimo D. Duardos, príncipe de Inglaterra, filho de Palmeiry, e da Princeza Polinarda, no qual se contam seus extremados feitos em armas, e purissimos amores, com outros de outros cavalleiros que em seu tempo concorreram. Composto por Henrique Fauste, cronista Ingrés e trasladada em portuguez por Gomes Eannes de Azurara*» (p. 96). Esta atribuição aparece hoje destituída de qualquer fundamento⁵⁴. Sirva, porém, para nos recordar uma vez por todas como se deve proceder com cautela ao fazer fé em tais testemunhos.

Em todo o caso, quanto ao crédito em que devem ser tidas as declarações dos autores dos romances de cavalaria, pelo que se prende com a língua em que eles teriam escrito as suas obras, confronte-se a subscrição do *Tirant lo Blanch*: «... lo qual fon traduït d'anglès en llengua Portuguesa e apres en volgar llengua valenciana...». Por sorte, que eu saiba, não apareceram ainda defensores da prioridade portuguesa do *Tirant!*

É já tempos de concluir este capítulo dedicado às obras mais apaixonantes da Idade Média portuguesa — a «matéria de Bretanha» —, a única que conseguiu transpor todos os obstáculos e difundir-se entre a gente de todas as classes.

Não é por acaso que estas obras continuam a apaixonar ainda hoje leitores e filólogos. Nunca uma discussão tão violenta poderia nascer a propósito do *Orto do Esposo* ou do *Conto de Amaro* como a que desenrolou em torno da *Demanda* ou do *Amadis de Gaula*.

III / OS CISTERCIENSES DE ALCOBAÇA E O CONTO NO CONVENTO

Saídos da floresta da Bretanha, povoada de fadas e duendes, animais fantásticos e cavaleiros perdidos em busca de quimeras, eis-nos chegados às portas do convento.

Não nos acontecerá mais assistir a coloridos torneios, ou apaixonar-nos pelas empresas do nosso herói preferido. Aqui compreende-se imediatamente que a regra é o silêncio.

E, no entanto, quantas tensões, quantas paixões se agitam por trás duma aparente serenidade! Em matéria de fantasia, os contos dos frades superam as próprias lendas arturianas — as suas viagens extraordinárias e os seus paraísos nada têm a invejar ao reino de Logres, à mítica Cornualha ou à Bretanha, e os seus animais fantásticos são ainda mais terríveis que a Besta Ladrador.

E, sobretudo, os frémios, as perturbações, a excitação que se apodera repentinamente dos seus pobres corpos... Têm uma bela mortificação e um consumir-se com jejuns e penitências — o inimigo está sempre escondido no meio deles, pronto a vencê-los e a fazer-lhes desejar o jovem noviço ou a moça vinda para a confissão. Tudo por culpa destes despojos mortais destinados a apodrecer...

O único antídoto contra o veneno das tentações é o conto. Quando Santa Maria Egípcia, velha madalena arrependida, ameaça interromper a descrição da sua vida, temendo que tantas indecorosidades pudessem perturbar o eremita que a escuta, o santo homem exclama: «Írmaa amiga, conjurote per Deus que ñ leixes de contar o que começaste, mais dy todas as cousas para me hedificares».

A edificação é o fim que justifica as descrições de torturas cruéis e os elencos de torpezas que enviariam directamente para a fogueira qualquer obra «profana». Paradoxalmente — tudo isto é bem conhecido —, inumeráveis textos devotos contêm um erotismo muito mais requintado que obras ditas «licenciosas».

Na nossa análise iremos examinar as colectâneas mais significativas, no plano narrativo, do fundo alcobacense. Para começar, temos o códice 266, do século XV, que é talvez o repertório mais rico de contos de diversas proveniências, do *Barlaam e Josaphat* à *Visio Tugdali*, do *Santo Aleixo* à *Vida de Eufrosina* e à *Santa Maria Egípcia*. Depois, leremos as fantásticas descrições de viagens por terras desconhecidas ou ao Paraíso Terrestre. Por último, analisaremos o *Orto do Esposo*, que se distingue das outras colectâneas devido à sua estrutura original ainda que, no que se refere à arte do conto, o seu autor se limite a repropor histórias tradicionais da época medieval.

A grande surpresa, como se disse, é que nos encontramos em qualquer caso na presença de autênticos narradores que, embora dentro da rígida estrutura da hagiografia, conseguiam fazer movimentar os seus contos e prender o auditório, um público não exclusivamente clerical — por aquilo que nos é dado suspeitar —, já que muitos dos textos que iremos ler

tinham também uma utilização prática nos sermões e nas prédicas dos frades brancos cistercienses.

1. — HISTÓRIAS DE SANTOS

É já universalmente sabido que as literaturas românicas nascem e dão os seus primeiros passos no terreno da hagiografia — as vidas de santos são o primeiro banco de ensaio dos primeiros escritores em vulgar. Também largamente conhecido é o facto de se terem estabelecido desde as origens estreitas ligações entre a hagiografia e a épica: os santos são chamados a desempenhar o papel de heróis, como os antigos cavaleiros; destes últimos, pelo contrário, se narra muitas vezes o martírio e a morte quase como se se tratasse da Paixão de Cristo. Pois bem, a história não se refere apenas às origens das literaturas *d'oc* e *d'oïl*, mas também ao resto da România, embora com alguns séculos de atraso.

No Portugal do século XIV vão repetir-se, salvaguardadas as devidas diferenças cronológicas e sociais, certos traços que tinham caracterizado a relação entre as *chansons de saints* e as *chansons de geste*. Quer isto dizer que os géneros se condicionam reciprocamente, ainda que os textos devotos permaneçam ligados ao âmbito do centro monástico que os produziu e nos tenham chegado muitas vezes em cópias únicas, não muito distantes no tempo da época em que foram compostos, enquanto os textos cavaleirescos gozam de uma mais larga circulação e chegaram até nós em reelaborações mais tardias.

A colectânea de maior importância, uma autêntica *summa* da narrativa devota portuguesa da Idade Média, é

talvez, como dissemos, o códice alcobacense 266 da Biblioteca Nacional de Lisboa ⁵⁵. Escrito por várias mãos nos finais do século XIV, contém um repertório de grande qualidade: mais do que simples traduções, trata-se muitas vezes de verdadeiras refundições.

O autor da *Vida de Santa Maria Egípcia* (refiro-me à redacção contida no códice 266 ⁵⁶, mais do que à do outro também alcobacense, o 271 ⁵⁷) era, por exemplo, um escritor muito hábil.

Depois de ter narrado a permanência no deserto do santo eremita Zózimas («hũu velho mui honrrado per virtude e per pallavra que des o começo da ssua mininice foy criado em costumes de monge»), e após algumas páginas num tom lento e quase humilde, o conto inflama-se repentinamente: eis que uma visão se oferece ao monge, que de início não consegue perceber se se trata de um corpo real ou de um fantasma: «... hũu dia levantou os olhos contra o horyente aos çeeos aa ora de sexta e teve mentes e vyo contra a deestra parte em hũu logar estar assy come ssoonbra de corpo humanal, e elle foy todo espantado e mui torvado e cuidava que era fantasma aquellõ que vya, e fez o ssynal da cruz». O velho quase que não acredita nos seus olhos, pois havia anos que por aquelas partes não passava um ser humano.

«E orou a Nosso Senhor e, acabada a horaçom, vyo hũu corpo contra a parte do horyente todo mui negro e mui queimado da caentura do ssol. Os sseus cabellos da cabeça eram brancos assy como a laa alva e chegavanlhe ataa ho colo. Quando esto vyo o santo homẽ Zozimas, maravilhouse e ouve grãde prazer e começou de correr contra aquela parte hu viia aquelle corpo e foy mui ledõ, porque avia muitos anos que nom vyra fegura humanal nem fegura de nenhũa animalia nẽ de ave, e

maravilhou-se ho santo homem quem era aquel que assy viia, esmando que era algũa pessoa». Depois de tanto silêncio, o velho tinha necessidade de falar e não estava disposto a deixar fugir o possível interlocutor. No ermo os sentimentos mais elementares assumem grande relevo. «E ella quando vyo o santo homẽ de longe que sse vinha chegando contra ella, começou mui tostemente fogir pera dentro do deserto. E o santo homem como quer que era velho e cansado e fraco do grande caminho que andara, começou de hir ãpos ella mui tostemente, e ella ffogia o mais taste que podia. E o santo homem corrya mais que ella e pouco e pouco chegava a ella, e quando foy tam acerca della que o podya ouvir, começou o santo homem a braadar ã esta guisa chorando: — Servo de Deus, porque ffoges de mĩ que sso homẽ velho e pecador?» (p. 369).

É uma mulher aquela sombra fugitiva. Também ela ficara por longos anos no deserto. Ao contrário daquele santo homem, o seu passado é tempestuoso. A mulher votara-se à vida eremítica para expiar as suas gravíssimas culpas. Quando o velho consegue chegar ao pé dela, seguem-se longos momentos de silêncio. Aquele encontro parece a ambos miraculoso. Ajoelhados, cada um deles pede ao outro o conforto da bênção. Depois, Maria conta finalmente a sua história. No princípio está indecisa. Receia que as suas palavras possam perturbar a ingénua consciência do eremita. Mas Zózimas, como vimos, implora-lhe que fale. Quer saber tudo.

«Padre, ssabe por çerto que eu ssom natural do Egipto e, ssendo ainda vivos meu padre e minha madre, avendo eu hidade de doze anos, fuy-me aa çidade de Alexandria, e como e per que guisa ally dey eu o meu corpo a corrupçõ e como servi a toda luxuria cõtinoadamente, nom o

poderia cōtar. Digote, padre, brevemente, a maldade da minha luxúria: que estive per dez e sete anos e mais em o logar pubrico, dando o meu corpo mui mallamente a quantos mo queriam, sem gaanho nêhũu, nem por algo que me dessem. Hũa cousa tan solamente avya de gaanho, convem a ssaber gaanhar vida luxuriosa: os jogos e os trebelhos das bevedices avia eu por thesouro. Muitas vezes me queriam dar algo aquelles com que pecava e eu o nã queria tomar por tal que gaanhasse mais meus amigos do meu maaõ deseio» (p. 372). Era pois Maria totalmente, livremente, dedicada ao amor. O estranho é que quanto mais o anónimo narrador procura sublinhar os terríveis pecados da mulher, tanto mais a sua figura triunfante cresce desmedidamente.

Quando Maria decide juntar-se a um grupo de penitentes em viagem para Jerusalém e os lugares santos, fá-lo para induzir em tentação os peregrinos, e abandonar-se às suas paixões.

«E aveo que em tempo da quentura tive mentes e vy muita cõpanha do Egipto e da terra da Libia viir aas ribeiras do mar e preguntey a hũu honde sse hia aquella cõpanha. E elle respondeo e disse que todos hiam a Jerusalem pera veerẽ a santa vera cruz de Jesu Cristo. E eu disse a aquel homẽ: — Conjurote por Deus, hirmãao, que me digas sse me consentirõ que vaa eu cõ elles —, e elle me disse: — Sse tu pagares o frete do navio e teveres despesa, nom te tolherã nehũu de hires alla —. E eu disselhe: — Digote, hirmãao, verdadeiramente que eu nom tenho de que pague o frete nem tenho despesa pera o caminho, mais escondermehey em hũu destes navios que alla vã e forçado he que me dem de comer os qui hy forem, ainda que nã queirã, e darlheey o meu corpo por pago do frete». À segunda proposta de Maria para

suspender a sua tão escabrosa história, Zózimas supplicalle uma vez mais que continue.

«Aquelle homem a que eu preguntava a que logar hia aquella conpanha, quando ouviu as pallavras torpes que eu dizia, soriosse, e eu fuime toste ao mar e vy emtom dez homens mançebos estar na ribeira do mar jogando e ffazendo cousas de vaidade de mãçebia, e aguardavõ os sseus conpanheiros que andavã ã os navios, ca muitos estavam ja no navio, e eu mitime em meo delles ssem vergonça e disselhes: — Levademe convosco alla honde hides, ca nom vos sseerey ssem proveyto —. Entom me levarom conssigo e ssoby com elles ã ho navio e partimonos daquel porto e começamos de andar. Mais todo meu feito era em iogos e em bevedices e em adulterios e em torpes pallavras que eu nom posso dizer per boca, nem ha orelhas que podessem ouvir tantas pallavras e tam torpes quantas falley em aquel navio, e nem temor de mar nem as hondas bravas nem as tormentas dos ventos nõ me castigavom nem me emmendavom das minhas maldades que nom tam ssollamente cuidava eu pera minha mizquindade aquelles que eram luxuriosos, mas ainda os que eram honestos, eu era perdiçom das almas delles, e a minha carne cruel era lago delles» (p. 373).

Em Jerusalém acontece, porém, o milagre. Por mais esforços que faça, não pode entrar na igreja, se bem que nenhum ser humano a impeça. É como se mãos invisíveis a empurrassem para fora.

Só conseguirá entrar depois da intervenção da Virgem. E aqui, com muitas lágrimas, acontece também a humaníssima conversão. Maria torna-se assim eremita para expiar os seus pecados. Que diferença em relação a Zózimas, educado na santidade desde criança! Para ela

tudo é difícil: as tentações atormentam-na, e vencê-las é para ela uma enorme conquista.

«Creeme, padre, que per dez e sete anos lidey cõ as coydições carnaaes em este deserto que me combaterom mui bravamente quando me membrava da avondança dos mangares que ssoya aver e desejava as carnes e os pescados que comia ã ho Egipto e cobiiçava de beber do vinho ã que me deleytava e nunca era avondada. Ca eu bevia muito vinho quando era no segre»... O conto de Maria, de quem Zózimas, de resto, não conhece o nome, constitui uma das histórias mais belas da Idade Média portuguesa. Depois, os dois eremitas separam-se e, sozinhos, encontrarão a morte, na busca de um mágico lugar feliz.

Transcrita por mão diferente, encontramos no ms. 266 a *Vida de Eufrosina, filha de Panúcio*⁵⁸. Também este é um conto de grande dignidade estilística, e um dos mais belos de quantos compõem este repertório devoto.

Eufrosina recusa o mundo e o casamento com um belo jovem. Viu a santa vida dos monges e quer ficar no meio deles. Foge então de casa e, disfarçada de eunuco, apresenta-se no convento. «E Oufrosina ffoy a aquel moesteiro donde viinha sseu padre e mandou dizer pello porteyro ao abbade dizendo: — Hũu crastado que vẽ do paaço est ante aa porta do moesteiro e quer fallar contigo —. E o abbade saio logo fora e, quando o vio, Eufrosina lançousse ã terra ante el e feita a horaçõ assentaransse, e disselhe o abbade: — Filho, a que veeste aca? —. Disselhe Eufrosina: — Eu ssõo crastado e vivia ã paaço e ssempre ouve deseio de sseer monge, e ã a nossa cidade nom ha tal moesterio, e diserom-me da vossa boa converssaçõ, e cobiiçey morar convosco e eu ey muitas possissooes, e sse me Nosso Ssenhor der assesego, darvollasey —.

Disse-lhe o abbade: — Filho, bem sejas viindo, o moesterio he prestes, se te praz morar cōnosco, dyme como he teu nome —. Disse-lhe ella: — Eu hey nome Esmarado —. Disse-lhe o abbade: — Tu es manço e nō podes estar soo: conpre que ajas meestre pera aprenderes a regla e a conversaçō dos monges —» (pp. 360 e segs.). Transformada agora em Esmarado, Eufrosina é confiada, na qualidade de filho espiritual, a um santo homem — Agapito —, que a acolhe na sua cela. De nada lhe servirá porém o disfarce; embora sob as vestes de eunuco, a sua beleza não deixará de impressionar os monges que encontram a jovem no capítulo.

«E porque Asmarado avia ffremoso o rosto, euçitava, e esto movya o diaboo, muitos em tenptaçō contra a fremosura delle per maas coydaçōes quando viinha a egreia orar a Noso Senhor, e todos sse queixavom ao abbade porque metera tal fremosura em o moesteiro. Quando o abbade esto ouvio, chamou Esmarado e disse-lhe: — Filho meu, a tua façe he fremosa aos frades ãfermos e fracos! Porẽ quero que estes soo em tua cela, e hi cãta e hora a Noso Senhor, e hi come e beve e nō sayas della pera nẽhũa parte —». Eufrosina conquistou, pois, a solidão perpétua. Os anos que se seguirão passá-los-á todos a mortificar com jejuns e vigílias aquela *fremosura* que Deus lhe havia dado e que ela considera uma culpa. Conseguirá assim tornar-se irreconhecível. Nem sequer o pai, que um dia vem ao mosteiro e lhe fala pessoalmente, estará em condições de reconhecer-lhe os traços: «Ca a fremosura do sseu rosto era seca e toda desfeyta com grande astẽça e cõ as vigalias e cõ as lagrimas». Assim morrerá, com trinta e oito anos, feia e feliz, depois de ter revelado o seu segredo ao pai no momento de morrer. Os monges, uma vez conhecida a sua maravilhosa história,

ficam estarecidos, e logo nessa altura o corpo da jovem santa começará a fazer milagres, devolvendo a vista a um frade zarolho.

Histórias de santos... Verdadeiros modelos de narração. O seu tom objectivo, linear, em que os detalhes realistas surgem perfeitamente harmonizados com a atmosfera fantástica, constitui um autêntico ponto de referência para todos os escritores medievais de Chrétien a Boccaccio.

Na Idade Média, adequam-se também ao esquema hagiográfico textos de proveniência mais remota, como, por exemplo, a história de Barlaam e Josaphat, que chegou a Portugal em duas redacções diferentes. Veja-se o que a este respeito observa Mário Martins ⁵⁹. Como é sabido, na figura de Josaphat estava originariamente representado o próprio Buda; mas, na transposição medieval europeia, o romance torna-se a crónica da educação de um jovem príncipe (exactamente Josaphat, filho do rei indiano Abemer) que, instruído pelo eremita Barlaam, se converte à religião cristã, renuncia ao trono e passa o resto da sua vida em ascese.

2. — O ESPAÇO NARRATIVO DO ROMANCE MEDIEVAL DE VIAGENS

É um lugar muito especial na literatura latina medieval o que é ocupado pelas narrativas fantásticas de viagens ao reino dos mortos, ao paraíso terrestre ou a outros lugares míticos povoados por animais e monstros de toda a espécie, desde a *Visio Tugdali à Navigatio sancti Brandani*, ao *Purgatorium sancti Patricii* e ao *Alexandri Magni iter ad Paradisum*.

Estes textos fascinaram os leitores mais diversos e foram vulgarizados em quase todas as línguas românicas. A sua dimensão narrativa é muito particular, porque oferece, em relação aos outros géneros, uma extraordinária riqueza de invenção e um uso perspicaz da ambientação cénica, de tal modo que a paisagem é muitas vezes o verdadeiro protagonista, o herói do conto.

Em Portugal existem numerosas vulgarizações dos textos citados, alguns dos quais ainda inéditos. Assim, por exemplo, se existem duas edições da *Visão de Tundalo*⁶⁰, uma espécie de viagem ao Purgatório, ainda está inédita a saborosíssima *Navegação de S. Brandano* que se serve duma lista fantasmagórica de lugares e animais extraordinários, incluindo a famosa baleia, confundida erroneamente pelos navegantes com uma ilha autêntica.

De todas as vulgarizações citadas, distingue-se pela riqueza de invenção a *Vida de Sancto Amaro*⁶².

Conservada no ms. 266 do fundo alcobacense da Biblioteca Nacional de Lisboa, de que falámos já, a história foi definida por Mário Martins⁶³ como «uma aventura marítima digna dum Júlio Verne medieval».

Dela nos chegou também, na área ibérica, uma versão espanhola, que se diferencia da portuguesa pela presença dum preâmbulo introdutório e por alguns detalhes menores. A redacção portuguesa é, todavia, obra dum hábil prosador que domina perfeitamente as estruturas da narração e não se deixa condicionar em demasia pelo modelo que traduz.

O conto inicia-se com a descrição da paixão mais tenaz de Amaro: o desejo de ver o paraíso terrestre. «Conta que m hũa província avya hũu homeẽ bóo que avya nome Amaro, e diz que avia grã desejo de veer o parayso terreal e que nũca folgava se nom quando

ouvya fallar ã elle. E em seu coração sempre rrogava a Deus que lhe demostrasse aquell lugar ante que ell do mūdo saysse» (p. 507).

Finalmente, uma voz exorta Amaro a viajar por mar. Vende os seus bens e oferece aos pobres o produto dessa venda, reservando para si apenas uma quantia que lhe permite adquirir um navio. Embarca em seguida com dezasseis companheiros «grandes e arryzados».

Inicia-se aqui uma viagem maravilhosa, pontuada por ilhas semidesertas povoadas unicamente por monges ou eremitas que oferecem aos navegadores pão, água e bons conselhos. Às vezes, porém, existem também habitantes diferentes dos habituais: «E portarõ em hũa jnsoa grande que era povorada de cinco castellos. E os homẽes daly erã muito longos e grandes, luxoryosos e d'outras maas condicções». Claro que fogem horrorizados deste lugar, mas evitam também deter-se longamente numa outra ilha habitada, ao contrário, por um povo amável. Em geral, os navegantes deixam atrás de si terramotos, destruições e calamidades naturais de que conseguem sempre escapar milagrosamente.

Depois de algumas peripécias vivem, todavia, a mais terrível aventura da sua viagem: «... E foy-sse cõ sua cõpanha de noute e ssguirõ pello maar por muy grandes tenpos, por guisa que nõ sabyam ja cõtra quall parte do mūdo eram. E depois aveo ã huã manhãa que virom estar ãno mar sete naaos muy grandes sã treus, e ell ouve muy gram prazer, e disse a sua cõpanha: — Amigos, sede todos muy ledos e tomade prazer, que eu vejo estar sete naaos ancoradas, e bem creo que somos perto de terra —. E tanto que se chegarõ a aquellas sete naaos, quanto podera seer corredua de hũu cavallo, acharon-sse presos ãno mar quoadhado e estiverõ hy presos que nõ sabiã que

fazer, e jamais nō poderom daly sayr se nō por milagre de Deus. E pararō mētes e virom belfas marinhas que eram fortes e esquivas, e eram mayores que cavallos e entravã dentro ã aquellas sete naos e tiravã de dentro dellas os homēes mortos que hy jaziam, que morryã com fome, e ãnos. E erã tantas que nō ha homē que as podesse cōtar, e pelejavã sobre aquella carne daquelles homēes mortos. E quando esto vyo Amaro e sua companha forō ãno mayor medo que homē podera contar...» (pp. 508-509).

Somente a intercessão da Virgem poderá amansar as feras marinhas que docilmente se dispuseram a empurrar o navio de Amaro para fora da zona onde tinha encalhado. «E desto nō vos maravilhedes nã o tenhades por chufa, que sabede que esto foy verdade e ordenado por Deus que os quise poer em salvo», observa o autor, como que a prevenir os incrédulos dos comentários de algum malévolo.

A viagem prossegue e conduz-nos para a aventura mais longa, antes da que conclui a narrativa, às portas do paraíso terrestre: o encontro com Leomites, um frade eremita a quem as feras prestavam homenagem e pediam a bênção.

A aventura desenvolve-se num *locus amoenus* («Aly corryã grandes rryos e muitas fontes que naciã daquella serra, e aly avia mujtos e mujtos prados e mujtos virgeus»). Leomites ensina muitas coisas a Amaro e permite-lhe assistir aos prodígios de mansidão das feras que o reverenciam. Os dois homens estreitam assim uma profunda amizade, mas depois de algum tempo torna-se indispensável que o errante Amaro retome o seu caminho para o paraíso terrestre. A separação do amigo assume tons insolitamente dolorosos: «Entom disse Leomites: — Meu senhor e meu amigo Amaro, grande sau[d]ade me

ora leixades; bejade-me outra vez que nunca me jamais veredes em este mundo, mas veremo-nos no outro ão parayso, se Deus quiser —.» Vem depois o melancólico solilóquio do eremita, só na praia, olhando o navio já longe, que decalca inequivocamente as fórmulas da cantiga de amigo.

«E o frade ficou sóo aly a aquella arvor, e começou de chorar e de fazer gram dóór, dizêdo asy: — Ay mizquinho, como fico coytado e sem cõselho de meu amigo Amaro e meu senhor. Ay amigo, que amargosos dias me leixas e que grande tristeza, e quanto solaz e prazer avya, todo seme tornou ã gram coita e pesar...—».

As últimas peripécias de Amaro são longas e trabalhosas. Ele tem de abandonar os companheiros e, quando vier a atingir finalmente as portas do paraíso, descobrirá que era tudo uma quimera. Pode apenas entrever aquele lugar maravilhoso, mas não lhe é dado ali entrar. Ficará longos e longos anos diante da porta implorando ao guardião, até que se conforma a voltar para trás. Saberá então que haviam já decorrido uns bons duzentos anos de espera. Os seus companheiros estão todos mortos e a sua figura tinha-se tornado já mítica. Regressado ao mundo, não lhe resta senão fundar uma nova cidade e esperar confiante pela morte que o conduzirá a um paraíso bem diferente e duradouro.

3. — OS CONTOS TRADICIONAIS NA ÓPTICA CISTERCIENSE: O *ORTO DO ESPOSO*

Tendo chegado aos nossos dias em dois códices alcobacenses ⁶⁴, o *Orto do Esposo* é uma compilação devota, escrita na passagem do século XIV para o XV e

atuhlada de contos tradicionais, inseridos à maneira de exemplo moral — o título alude a Cristo, o «esposo», e às Sagradas Escrituras, o seu «horto». A obra foi editada por Bertil Maler, em três volumes cuidadosamente elaborados e enriquecidos por um precioso comentário dos textos e um glossário ⁶⁵. Sobre as passagens narrativas existe também um ensaio de F. C. Williams ⁶⁶, que se limita, porém, a resumir o comentário de Bertil Maler, muitas vezes até com negligência e sem se aperceber ao menos da publicação do terceiro volume da edição crítica.

Os contos derivavam dos repertórios mais difundidos na Idade Média (a *Lenda Áurea*, o *Speculum Historiale*, a *Historia Lausiaca* e as outras principais colectâneas em latim medieval). O redactor alcobacense distribuiu-os, porém, com certa originalidade, submetendo-os ao comentário de sentenças morais e parábolas evangélicas. O que é mais interessante notar é como o prazer de narrar se apodera do cisterciense, a ponto de por vezes lhe tomar a mão.

Tendo já examinado no capítulo anterior a pequena novela arturiana do *Orto*, experimentemos agora ler os outros contos mais significativos.

Começamos pela lenda de Aristóteles cavalgado, que se encontra no XVIII capítulo do livro III. A sua estrutura é a tradicional do *exemplum* tal como ele se difundira no Ocidente, ou seja, a enganadora não é mais uma escrava, mas a própria mulher de Alexandre. A fonte directa são os *Exempla* de Jacques de Vitry. O conto dilata-se, contudo, para além do esquema rígido do modelo, e assume um espaço considerável. Aristóteles tinha aconselhado o jovem imperador «que se não ajuntasse ameude a sua mulher», e Alexandre, para lhe obedecer, fugia já habitualmente aos deveres conjugais. A

mulher, porém, não estava disposta a tolerar esta situação e, assegurando-se de que o responsável era Aristóteles, pensa vingar-se. Excitando o velho filósofo, desperta nele uma paixão furibunda, pretendendo por fim, como prova de amor, que ele se deixe cavalgar. Isto acontece, obviamente, apenas com o objectivo de mostrar ao marido por que louco se fazia aconselhar. Aristóteles submete-se docilmente à mulher, enquanto o imperador assiste estupefacto ao insólito espectáculo, quase não acreditando nos seus próprios olhos.

Todavia, Aristóteles encontra uma justificação plausível: «Se ela me levou a fazer isto, a mim, que sou velho e sábio, pensa como te pode reduzir, jovem intemperante, se não te acautelas, tomando o meu caso como exemplo. Repara bem como te aconselhava lealmente». Mais do que a óbvia moral misógina, esperada e repetida até à náusea na Idade Média, o que aqui se torna digno de nota é o tom doloroso, com traços líricos até, com que são descritos os perigos representados pela vista — dos olhos, sempre prontos para «ver» a beleza feminina, dos quais não sabemos defender-nos.

«Outrosy, o olho he tal como ho rrobador. Porê diz o propheta Jheremias: O meu olho roubou a minha alma» (...) «Onde os olhos enflamã e acendem a luxuria. Porê diz o sabedor que pella fremusura das molheres muytos peccarõ». Compreende-se que o conto tradicional foi invocado para esconjurar um perigo: o que é constituído pela vista das mulheres, a que os pobres monges nem sempre resistem. Com efeito, faltavam no modelo certos detalhes: «E aas vezes andava perante ele descalça com as pernas descobertas, mostrando-lhe per sinaes e per gestos que o amava». A função do *exemplum* é pois, mais uma vez, a de prova, de demonstração, o que contribui para

conferir um sabor arcaico à narração, que parece mais velha pelo menos cem anos.

Convirá repetir nesta altura como é perigoso, quando se tem em vista a datação duma obra medieval, o deter-se no seu aspecto exterior.

Toda a matéria do *Orto*, quer a narrativa quer aquela por assim dizer ideológica, pareceria efectivamente do século XIII: por um lado, a *Lenda Aurea*, Jacques de Vitry, etc., por outro, Cassiano, os Vitorinos, os *Soliloquia* do pseudo-Agostinho. Só no século XIII é que estas coisas interessavam realmente ao público clerical. No entanto, para afastar qualquer dúvida, eis que o compilador do *Orto* cita como contemporâneos factos acontecidos à volta de 1380, e num outro lugar menciona explicitamente Petrarca, sinais inequívocos de que a obra foi composta no final do século XIV. Simplesmente, o ambiente cultural cisterciense é refractário às inovações. Tendo o convento de Alcobaça assumido o monopólio quase exclusivo de actividade cultural em Portugal, daqui resulta um atraso na cultura portuguesa de pelo menos um século.

Por outro lado, se formos além das aparências exteriores, aperceber-nos-amos que os contos que pareciam derivar directamente das colectâneas tradicionais sofreram modificações substanciais, e se apresentam no *Orto* numa forma muito semelhante à assumida em outras obras românicas dos finais do século XIV ou até do século XV. Vejamos o caso daqueles pequenos contos que a Bertil Maler e a outros críticos pareceram directamente extraídos da *Disciplina Clericalis*. Na realidade, as ligações com o texto de Pedro Afonso são bastante remotas e algumas variantes irmanam, pelo contrário, a redacção do *Orto* com a de outras colectâneas

românicas muito mais recentes, algumas vezes através dos repertórios de *exempla* em latim medieval que tinham retomado não poucos contos da *Disciplina Clericalis*, reelaborando-os de diversos modos.

Isto é verdadeiro sobretudo para o capítulo LX do livro III, que nos propõe o tema do IX *exemplum* da *Disciplina*, o *De vindimiatore*. É a história do homem a quem a mulher fecha o único olho são, a fim de poder deixar fugir impunemente o seu amante. Enquanto no texto afonsino o homem tinha cegado momentaneamente nos campos, e à mulher fora suficiente pôr-lhe cataplasmas nos olhos, no *Orto* trata-se de um zarolho, e a enganadora tem de recorrer a um expediente mais complicado: fingir que tinha sonhado que o marido havia recuperado a vista do olho doente e pretender fazer a experiência, fechando momentaneamente o único olho são do homem...

«Senhor, eu sonhava esta nocte que vos vi[a]des do vosso olho see[s]tro que tinhades cego; leixade-me provar se é verdade. E entõ ella pose-lhe a mão sobello olho destro de que elle via e enton ella fez sinal ao amigo, que jazia ãna camera que se saysse fora».

Ora é nesta mesma forma que o conto se encontra em duas obras quatrocentistas, as *Cent Nouvelles nouvelles*⁶⁷ e as *Porretane* de Sabadino degli Arienti⁶⁸. Diz, com efeito, o anónimo autor borguinhão: «il me sembloit a bon escient que vous estiez revenu, que vous parliez a moi, et si voiez tout aussi cler d'un oeil comme de l'autre (p. 113). E o italiano: «Quando tu me svegliasti per il tuo picchiare, io certo somniava cum mia grandissima letizia che al cieco occhio t'era tornata la vista. E dicendo queste parole pose la sinistra palma della mano sopra il buono, che veder non potesse». («Quando tu me acordaste ao bater a porta,

eu sonhava com meu grande prazer que a vista tinha voltado ao teu olho cego. E dizendo estas palavras pôs a palma da mão esquerda sobre o olho bom, para que ele não pudesse ver») (p. 16).

O conto está inserido numa série autenticamente misógina, na qual figura também o *exemplum De pluteo*, o XIV da *Disciplina Clericalis*, extraído, porém, da versão latina do *Kalila i Dinna* de Raimundo de Béziers. Esta recolha de historietas contra a mulher encerra-se com uma pequena e saborosa novela, resultante da refundição de um dos *exempla* de Jacques de Vitry.

«Hũũ demo servia a hũũ homẽ rico ẽ semelhança dhũũ homẽ. E tanto lhe prougue sseu serviço, que o casou cõ hũa sua filha e deu-lhe cõ ella muytas riquezas. Mas ella era brava e cada dia bradava cõ o marido. E acabado hũũ ãno, disse aquelle demõ ao padre da sua molher:

— Quero-me partir daqui e hir-me pera minha terra —. E disse-lhe o sogro:

— Sabes que te dey muyta riqueza. Pois, porque te queres hir? — E o demo lhe disse:

— Ẽ toda guisa me quero partir e hir-me pera minha terra —. E disse-lhe o sogro:

— E hu he a tua terra? — Respondeo o demõ:

Nõ te quero ẽcubrir a verdade. Digo-te que a minha terra he o jnferno, e nũca eu ẽno jnferno padeci tanto nojo quanto padeci este ãno cõ esta molher brava que me deste. E porẽ mais me praz estar ẽno jnferno que morar cõ ella —». Até aqui, o cisterciense limitara-se a traduzir com variantes mínimas o texto de Jacques de Vitry. Neste ponto, porém, pensa desenvolver a parte ulterior do conto e explorar mais uma vez o terror que a feroz mulher tinha inspirado ao pobre diabo. Acrescenta assim, por iniciativa própria, uma segunda parte à história.

«Entom sumyo-se e foy-sse e achou hũu fisico des[es]perado e disse-lhe que era diaboo e que, se lhe fizesse menagẽ por seu vassallo, que o ajudaria. E o fisico lhe fez a menagẽ. E contou-lhe toda sua fazenda e da molher brava que ouvera, de que fugia. E disse-lhe:

— Eu êtrarey êno corpo de tal homẽ que he muy rico, e tu diras que me faras sayr por te darẽ algo. E obriga-te a toda cousa, e eu sayrey delle per teu mãdado.

E entom o diaboo êtrou êno corpo daquelle homẽ, e foy la o fisico e obrigou-se que, sse o nõ deitasse fora, que fosse êforcado. Entom começou de dizer ao diaboo que saisse fora do corpo daquelle homẽ. E o diaboo disse:

— Nõ sayrey. Mas tu seras porẽ êforcado, ca assaz me serviste! — Entõ o fisico, que sabia por elle como se partira da molher brava, fez vïr jograaes e tronpeyros e mandou que fizessem festa. E o diaboo pergũtou que era aquello. Respondeo o fisico:

— Tua molher he que te vem demãdar —. Quando o diaboo esto ouvyo, sayo-sse logo do corpo do homẽ e fugio, que nõ ousou atender a molher. E assy escapou o fisico» (p. 318).

É um dos momentos mais felizes da narração e compreende-se que, fugido ao esquema rígido do *exemplum*, seja no género da facécia que o autor do *Orto* encontra o terreno que é mais conforme à sua índole. Quando, porém, se arrisca numa empresa de maior amplitude, o fôlego não lhe acode: cuida dos detalhes, consegue algumas expressões de grande eficácia estilística, mas perde de vista a estrutura mais geral do conto.

Isto acontece, por exemplo, na novela mais complexa da colectânea, a do imperador incestuoso, na qual se

acrescenta a um conto da *Gesta Romanorum* um absurdo apêndice moralista.

«Ennas partes do Aguiam avia hũu enperador muy poderoso. Este enperador tiinha hũa sua filha e pagou-se della de mao amor e ouue della un filho...». Para esconder a sua culpa, enviam a criança para um outro lugar — a Hungria —, onde será adoptada pelo rei. Fatalmente, o jovem virá a casar-se com a filha do imperador, isto é, com a sua própria mãe. O rei da Hungria, momentos antes de morrer, revelar-lhe-á, todavia, as suas verdadeiras origens e, acontecido o reconhecimento, desencadear-se-á a tragédia. A reacção da mulher é apresentada duma forma muito mais eficaz que no modelo latino-medieval: «E, quando ella conheceo a verdade de todo, espada muy aguda de door trespassou o seu coraçom, e disse-lhe:

— Oo tu, muyto amado, tu es meu jrmão da parte do padre e meu filho e es meu marido. Eu malavêturada te conceby de meu padre e eu te pary e eu te ãvolvy ã este manto». Se o cisterciense tivesse conseguido prosseguir neste tom estaríamos diante do maior escritor da Idade Média portuguesa. Mas limita-se a voltar ao seu modelo, e depois, quando este, coerentemente, se encerra, ele faz ainda pior.

As três personagens, unidas por tão complicados e estreitos laços de parentesco, vão pedir conselho a um santo eremita sobre o modo como expiar a sua culpa. Este aconselha-os a retirarem-se para a vida solitária durante sete anos, o que fazem diligentemente. Decorrido o período de penitência, ainda unidos, os três metem-se a caminho para regressar ao seu país. Durante a viagem, porém, a tragédia atinge o seu epílogo:... «E depois de tantas lagrimas e depos pẽedença de sete ãnos, o

malavêturado padre jūtou-se outra vez em peccado cõ a malavêturada filha. E o filho, que estava ãna arvor, sentio a maldade que elles faziã, e saltou ã terra e cõ zelo da vingança de Deus matou o padre e a madre cõ hũũ cajado e cobrio os corpos delles cõ folhas. E esteve alongado delles toda a noyte, fazendo grande planto» (pp. 279-281).

Aqui termina a história na *Gesta Romanorum*. E que melhor final poderia ter? Mas o cisterciense não se interessa pelas leis da narratologia: o que lhe importa é a edificação. Os tons fortes do conto, as relações ambíguas, as paixões mórbidas subjugarão-no: agora, porém, é preciso salvar a alma.

Assim, obriga o jovem a procurar novamente o eremita, que o aconselha a passar outros sete anos de penitência... No plano narrativo, o nosso autor não encontra nada melhor do que repetir a primeira parte do conto. O jovem cumprirá deste modo a sua penitência, renunciará ao reino e decidirá voltar ao ermo. Pelo caminho, todavia, acabará por ser morto nas margens de um rio, e a água na qual o sangue do príncipe se mistura tornar-se-á milagrosa. Também este salmo acaba, pois, em glória. Mas para quê ironizar com a ingenuidade do escritor? Ela é de tal modo autêntica e indefesa que a moral com que a longa história se encerra é a seguinte:

«E por esto, pellos grandes cuydados que se seguẽ dos filhos bõos ou maaos, nõ se deve homẽ teer por bemavêturado por aver filhos».

NOTAS

¹ J. RYCHNER, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes remaniements, dégradations*. I, *Observations*; II, *Textes*, Neuchâtel-Genebra, 1960.

² *Ibidem*, I, p. 99.

³ Cfr. por exemplo F. RODRIGUES LOBO, *Côrte na aldeia e noites de inverno*, ed. de A. Lopes Vieira, Lisboa, 1959.

⁴ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1905-1910, em particular o tomo II, cap. IX; W. PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, 1967, pp. 99-115.

⁵ T. BRAGA, *Contos tradicionais do povo português com um estudo sobre a novelística geral e notas comparativas*, 2 vols., Porto, 1883.

⁶ Editados por Alexandre Herculano nos *Portugaliae Monumenta Historica, Scriptores*, I, pp. 28 e segs.

⁷ M. RODRIGUES LAPA, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, 1973, pp. 270 e segs.

⁸ Também estes editados por Herculano nos *Portugaliae Monumenta Historica, Scriptores*, I, pp. 180 e segs., 274 e segs.

⁹ Cfr. *Lições*, pp. 290 e segs.

¹⁰ Cfr. F. VOGT, *Die Deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf*, Halle, 1880; ver também G. PARIS, *La femme de Salomon*, in «Romania», IX, 1880, pp. 436 e segs.

¹¹ *Le Bâtard de Bouillon. Chanson de geste*, editado por R. F. Cook, Genebra-Paris, 1972 (TLF, 187).

¹² Ver R. F. COOK e L.-S. CRIST, *Le deuxième Cycle de la Croisade. Deux études sur son développement*, Genebra, 1972 (PRF, CXX); L.-S. CRIST, *Saladin. Suite et fin du deuxième Cycle de la Croisade*, Genebra, 1972 (TLF, 185).

¹³ AFONSO X, O SÁBIO, *Cantigas de Santa Maria*, ed. de W. Mettmann, 4 vols., Coimbra, 1959-1972.

¹⁴ *Orto do Esposo*, ed. de B. Maler, 3 vols., Rio de Janeiro, 1956-Upsala, 1964, I, p. 321.

¹⁵ Cfr. *Les Miracles de Nostre Dame par Gautier de Coinci*, ed. de V. F. Koenig, vol. II, Genebra-Paris, 1961, pp. 181-196.

¹⁶ Cfr. *La prosa del Duecento* (vol. 3 da *Letteratura Italiana. Storia e Testi*), ed. de C. Segre e M. Marti, Milão-Nápoles, 1959, pp. 492 e segs.

¹⁷ Cfr. R. E. MARSAN, *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII^e-XV^e siècles)*, Paris, 1974, p. 267.

¹⁸ Citado a partir da edição de W. Mettmann, in «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 82, 1966, pp. 311-314.

¹⁹ Cfr. *Itinéraire*, cit., pp. 84 e segs.

²⁰ *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizêr dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, ed. de M. Rodrigues Lapa, Lisboa, 1970.

²¹ G. TAVANI, *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, 1969, pp. 94 e segs.

²² Cfr. M. ZINK, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, 1976, p. 9.

²³ Cfr. E. BAUMGARTNER, *Le «Tristan en prose». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genebra, 1975, p. 276.

²⁴ Cfr. E. BAUMGARTNER, *Le Tristan*, cit., pp. 3-14.

²⁵ Para além dos seus diversos ensaios, veja-se sobretudo de Pickford o volume *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du moyen âge*, Paris, 1960.

²⁶ Cfr. F. BOGDANOW, *The relationship of the «Portuguese Josep Abarimtia» to the extant French Mss. of the «Estoire del*

Saint Graal», in «Zeitschrift für romanische Philologie», 76, 1960, pp. 343-375.

²⁷ P. BOHIGAS BALAGUER, *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid, 1925.

²⁸ C. E. PICKFORD, *L'évolution*, cit., p. 109.

²⁹ Cfr. *Orto do Esposo*, ed. cit., I, p. 38.

³⁰ Cfr. M. DE RIQUER, *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento*, Bari, 1970.

³¹ Cfr. *A Demanda do Santo Graal*, ed. de A. Magne, vol. I, Rio de Janeiro, 1955, p. 15.

³² CAROLINA MICHAËLIS, *Amadis de Gaula*, in *Grundriss der Romanischen Philologie*, II, 1897, pp. 216-226. Para o conjunto da questão, e relativamente à bibliografia, veja-se Rodrigues Lapa, *Lições*, cit., pp. 219-268.

³³ Cfr. *Grundriss*, cit., pp. 225 e segs.

³⁴ Para além da edição parcial, de 1887, de K. von Reinhardtstöttner, cfr. *A Demanda do Santo Graal*, Rio de Janeiro, 1944, 3 vols., e *A Demanda do Santo Graal*, Rio de Janeiro, 1955-1965, 3 vols., dos quais o último é dedicado ao glossário (A-D).

³⁵ Na edição de 1955-1965.

³⁶ Cfr. *La Queste del Saint Graal. Roman du XIII^e siècle*, ed. de A. Pauphilet, Paris, 1923, (CFMA, 33).

³⁷ Cfr. P. BOHIGAS BALAGUER, *Los textos*, cit. pp. 6 e segs.

³⁸ Cfr. M. RODRIGUES LAPA, *A «Demanda do Santo Graal». Prioridade do texto português*, Lisboa, 1930, hoje no vol. *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro, 1965, pp. 105-133.

³⁹ Cfr. *Miragres de Santiago*, ed. e estudo crítico por J. L. PENSADO, Madrid, 1958.

⁴⁰ Cfr. C. E. PICKFORD, *L'évolution*, cit., pp. 94-109.

⁴¹ Cfr. V. CRESCINI e V. TEDESCO, *La versione catalana della Inchiesta del San Graal*, Barcelona, 1917.

⁴² *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, ed. de H. H. CARTER, Chapel Hill, 1967.

⁴³ Cfr. K. PIETSCH, *Spanish Grail Fragments*, Chicago, 1924.

⁴⁴ Cfr. M. MARTINS, *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, 1956, p. 50.

⁴⁵ J. J. NUNES, *Uma Amostra do Livro de Joseph Ab Arimatia*, in «Revista Lusitana», XI (1908) pp. 229-237.

⁴⁶ G. BAIST, *Der portugiesische Josef von Arimathia*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XXXI (1907), p. 606.

⁴⁷ *Historia de Vespasiano imperador de Roma*, conforme a edição de 1496, publicado por F. M. Esteves Pereira, Lisboa, 1905.

⁴⁸ M. MARTINS, *Estudos*, cit., p. 59.

⁴⁹ A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. MILLARES CARLO, R. LAPESA, *El primer manuscrito del Amadís de Gaula*, Madrid, 1957.

⁵⁰ T. BRAGA, *História das Novellas portuguesas de cavalleria. Formação de Amadís de Gaula*, Porto, 1873; 2.^a ed. 1909.

⁵¹ Agradeço algumas informações que me foram dadas por Anna Ferrari, que está preparando a edição das *Poesias* de João Lobeira.

⁵² Cfr. T. BRAGA, *História*, p. 195.

⁵³ Cfr. J. RYCHNER, *Les Fabliaux*, cit., I, p. 80.

⁵⁴ Cfr., nesta coleção, *A Novelística Portuguesa do Século XVI*, por E. Finazzi-Agrò, pp. 65-67.

⁵⁵ Cfr. J. CORNU, *Études de grammaire portugaise*, in «Romania», X (1881), pp. 334-345. Sobre o códice ver também J. H. D. ALLEN, *Two old Portuguese Version of «The life of Saint Alexis»*, *codices alcobacenses 36 et 266*, Urbana, Illinois, 1953.

⁵⁶ Cfr. J. CORNU, *Vida de Maria Egípcia*, in «Romania», XI (1882), pp. 366-381.

⁵⁷ Cfr. J. J. NUNES, *Textos Antigos Portugueses. Vyda de Santa Maria Egípcia e do Sancto homem Zozimas*, in «Revista Lusitana», XX (1917), pp. 203 e segs.

⁵⁸ Cfr. J. CORNU, *Vida de Eufrosina. Texte portugais du XIV^e Siècle*, in «Romania», XI (1882), pp. 357-365.

⁵⁹ Ver M. MARTINS, *Estudos*, cit., pp. 12 e segs.

⁶⁰ Uma, baseada no códice alcobacense CCXLIV 211, realizada por F. M. ESTEVES PEREIRA, *Visão de Tündalo*, in «Revista Lusitana», III (1895), pp. 97-120; a outra, baseada no nosso ms. 266, feita por J. J. NUNES, *Textos Antigos Portugueses. A visão de Tündalo ou O cavaleiro Tungullo*, in «Revista Lusitana», VIII (1903-1905), pp. 239-262.

⁶¹ Cfr. M. MARTINS, *Estudos*, cit., pp. 18 e segs.

⁶² Cfr. O. KLOB, *A Vida de Sancto Amaro*, in «Romania», XXX (1901), pp. 504-518.

⁶³ Cfr. M. MARTINS, *Estudos*, cit., pp. 24-27.

⁶⁴ São os manuscritos CCLXXIII 198 e CCLXXIV 212 da Biblioteca Nacional de Lisboa.

⁶⁵ Cfr. a nota 14 do Capítulo I.

⁶⁶ F. C. WILLIAMS, *Breve estudo do «Orto do Esposo»*, in «Ocidente», LXXIV, pp. 197-242.

⁶⁷ Cfr. *Les Cents Nouvelles nouvelles*, ed. de F. P. Sweetser, Genebra-Paris, 1966.

⁶⁸ Cfr. Giovanni Sabadino degli Arienti, *Novelle Porretane*, ed. de P. Stoppelli, Áquila, 1975.

DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO

I

DOS LIVROS DE LINHAGENS

(É a chamada Lenda de Gaia, a novela do Rei Ramiro e do seu inimigo, Alboazer Alboçadam, na sua redacção maior, tirada do Nobiliário de D. Pedro)

Rrei Rramiro, o segumdo, ouuyo fallar da fermusura e bomdade de hũa moura e em como era d'alto samgue e jrmãa d'Alboazer Alboçadam, filhos de dom Çadamçada, bisneto de rrey Aboali, o que conquareo a terra no tempo de rrey Rodrigo. Este Alboazare Alboçadã era senhor de toda a terra des Gaya ataa Samtarem e ouue mujtas batalhas cõ cristãaos e extremadamente com este rrey Rramiro. E rrey Rramiro fez com elle grandes amizades, por cobrar aquella moura, que elle mujto amauua, e fez enfimta que o amauua mujto e mandou-lhe dizer que o queria veer, por se aver de conhecer com elle, por as amizades seerem mais firmes. E Alboazer Alboçadam mandou-lhe dizer que lhe prazia dello e que fosse a Gaya e hi se veria com el. E rrey Rramiro foi-sse lá em tres gallees cõ fidalgos e pedio-lhe aquella moura que lha desse e fal-la-ya cristãa e casaria com ella. E Alboazer Alboçadam lhe respondeo:

—Tu tões molher e filhos della e es cristãao, como podes tu casar duas vezes?

E el lhe disse que verdade era, mais que elle era tanto seu parente da rrainha dona Aldora, sa molher, que a samta egreja os parteria. E Alboazar Alboçadam jurou-lhe por sa ley de Mafomede

que lha nom daria por todo o rreyno que elle avia, ca a tijna esposada com rrey de Marrocos.

Este rrey Rramiro trazia hũu grãde astrollogo, que auia nome Aaman, e per suas artes tirou-a hũua noite dõde estava e leou-a aas galees, que hi estauam aprestes. E entrou rrey Rramiro com a moura em hũua galee. E a esto chegou Alboazer Alboçadam e alli foy a contemda gramde antre elles e despereçerom hi dos de rrey Rramiro XXII dos bõos que hi leuaua e da outra cõpanha muyta. E el levou a moura a Minhor, depois a Leon, e bautizou-a e pos-lhe nome Artiga, que queria tanto dizer naquel tempo castigada e emsinada e cõprida de todollos bẽes.

Alboazer Alboçadam teue-sse por mal viltado de esto e pemsou em como poderia vimgar tall desomrra. E ouiuo falar em como a rrainha dona Aldora, molher de rrey Rramiro, estaua em Minhor, postou sas naos e outras vellas o melhor que pode e mais emcuberto e foy aaquelle logar de Minhor e entrou a villa e filhou a rrainha dona Aldora e meteo-a nas naos com donas e domzellas que hi achou e da outra companha mujta e veo-sse ao castello de Gaya, que era naquelle tempo de grandes edificios e de nobres paaços.

A elrey Rramiro contarom este feito e foy em tamanha tristeza que foi louco hũus doze dias. E, como cobrou seu emtemdimento, mandou por seu filho, o jffamte dom Hordonho, e por algũus dos seus vassallos, que emtemdeo que eram pera gram feito, e meteo-sse com elles em cimquo galees, ca non pode mais auer. El non quis leuar galliotes, senon aquelles que emtemdeo que poderiam rreger as galees, e mandou aos fidallos que rremassem em logar dos galliotes; esto fez el, porque as galees eram poucas e por hirẽ mais dos fidallos e as galees hirem mais apuradas pera aquell mester por que hia. E el cobrio as galees de pano verde e entrou com ellas por Sam Johane de Furado, que ora chamam Sam Johane da Foz. Aquelle logar de hũua parte e da outra era a ribeira cuberta d'aruores. E as galees emcostou-as so os ramos dellas. E, porque eram cubertas de pano verde, nõ parecã. El deço de noite a terra com todollos seus e fallou com o jffamte que sso deitassem a sso as aruores o mais emcubertamente que o fazer podessẽ e per nẽhũua guisa non sse abalasses, ataa que ouuissem a voz do seu corno, e, ouuindo-o, que lhe acorresse a gram pressa.

El vistio-sse cem panos de tacanho e sua espada e seu lorigõ e o corno sso ssy e foi-sse soo deitar a hũua fonte, que estaua so o castello de Gaya. E esto fazia rrey Rramiro, por veer a rrainha, sa molher, pera aver comsselho com ella em como poderia mais compridamente aver deryto d'Alboazar Alboçadam e de seus filhos e de toda sa

companha, ca tijnha que pello cõsselho della cobraria todo, ca, cometendo este feito em outra maneira, que poderia escapar Alboazer Alboçadam e seus filhos. E, porque elle era de gram coração, puinha em esta guisa seu feiro em gram ventuira. Mas as cousas que som hordenadas de Deus veem aaquello que a elle praz e nõ assy como os homêes peemssam.

Acõteçeo assy que Alboazar Alboçadam fora correr mõte contra Alafõoes e hũa sergente, que avia nome Perona, natural de França, que leurom com a rrainha [e] seruia ant'ela, leuamtou-sse pella manhã, assy como avia de costume de lhe hir poll' agua pera as mãaos aaquella fonte, achou hi jazer rrey Rramiro e nõ no conheceo. E elle pediu-lhe per arauia da água por Deus, ca sse nõ podia dalli leuamtar. E ella deu-lha per hũu açeter. E elle meteo hũu camafeu na boca, e aquele camafeu avia partido com sa molher, a rrainha, per meatade. E elle deu-sse a beuer e deytou o camafeu no açeter, e a sergente foi-sse e deu agua aa rrainha. E ella vio o camafeu e conheceo logo. E a rrainha preguntou quem achara no caminho e ella rrespondeo que nom achara nemguem. E ella lhe disse que mentia e que lho nõ negasse e que lhe faria bem e merçee. E a sergente lhe disse que achara hi hũu mouro doente e lazerado e lhe pedira da agua que beuesse por Deus e que lha dera. E a rrainha lhe disse que lhe fosse por elle e o trouesses encubertamente. E a sergenta foy lá e disse-lhe:

— Homê pobre, a rrainha minha senhora vos manda chamar e esto he por vosso bem, ca ella mandará pensar de vós.

E rrey Rramiro respõdeo so ssy: assi o mande Deus; ffoi-sse com ella e emtrarom pella porta da camara e conheçeo a rrainha e disse:

— Rrey Rramiro, que te adusse aqui?

E elle lhe respondeo:

— O vosso amor.

E ella lhe disse:

— Veeste morto.

Elle lhe disse:

— Pequena marauilha, pois o faço por vosso amor.

E ella rrespomdeo.

— Nõ me ás tu amor, pois d'aquy leuaste Artiga, que mais preças que mim; mais vay-te ora para essa tracamara e escusar-me-cy destas donas e domzellas e hir-m'ey logo pera ti.

A camara era d'aboueda e, como rrey Rramiro foi d'etro, fechou ela a porta com hũu gram cadeado.

E elle jazêdo na camara, chegou Alboazer Alboçadam e foy-sse pera a ssa camara. E a rrainha lhe disse:

— Se tu aqui teuesses rrey Rramiro, que lhe farias?

O mouro rrespondeo:

— O que elle faria a mym: mata-lo com grandes tormentos.

E rrey Rramiro ouuia todo.

E a rrainha disse:

— Pois, senhor, aprestes o tões, ca aqui estaa em esta trscamara fechado, e ora te podes delle vinggar aa tua vontade.

E elrrey Rramiro emtemdeo que era enganado per sa molher e que já dali nom podia escapar senom per arte algũa e maginou que era tempo de sse ajudar de seu saber e disse a gram alta voz:

— Alboazer Alboçadam, sabe que eu te errey mall; mostramdo-te amizade, leuey de ta casa ta jrmãa, que nom era da minha ley; eu me confessey este peccado a meu abade e elle me deu em pemdemça que me veesse meter em teu poder, o mais vilmente que podesse e, se me tu matar quisesses, que te pedisse que, como eu fizera tam gram peccado ante a ta pessoa e ante os teus em filhar ta jrmãa, mostrando-te boo amor, que bem assy me desses morte em praça vergonhosa, e, por quanto o peccado que eu fiz foy em grandes terras soado, que bem assy a minha morte fosse soada per hũu corno e mostrada a todos os teus: e ora te peço, pois de morrer ei, que façás chamar teus filhos todos e filhas e teus parentes e as gentes desta villa e me façás hir a este currar, que he de grãde ouuida, e me ponhas em logar alto e me leixes tanjer meu corno, que trago pera esto, atanto, ataa que me saya a alma do corpo, e em esto filharás vingamça de mi, e teus filhos e parentes averam prazer e a minha alma será salua: esto me nom deves negar por salvamento de minha alma, ca sabes que per ta ley deves saluar, se poderes, as almas de todas as leys.

Esto dizia el, por fazer vïjr alli todos seus filhos e parentes, per se vinggar delles, ca em outra guisa nom os poderia achar em hũu. E, porque o curral era alto de muros e nom avia mais que huũa porta per hu os seus aviam d'emtrar, Alboazer Alboçadam pemssou no que lhe pedia e filhou delle piedade e disse comtra a rrainha:

— Este homem rrependido he de seu peccado; mais ey eu errado a elle que elle a mym; gram torto faria em o matar, pois se poem em meu poder.

A rrainha rrespomdeolhe:

— Alboazer Alboçadam, fraco de coração, eu sey quem he rrey Rramiro e sei de çerto, se o saluas da morte, que lhe nom podes escapar, que a nom prendas delle, ca elle he arteyroso e vingador, assy

como tu sabes. E nom ouuiste tu dizer como elle tirou os olhos a dom Hordonho, seu jrmãao, que era moor ca el de dias, por o deserdar do rreyno? E nom te acordas quamtas lides ouueste com elle e te vemçeo e te matou e cativou muytos boos? E já te esqueceu a força que te fez de ta jrmãa e em como eu era sa molher me troueuste, que he a moor desomrra que os cristãos podem aver? Nom és pera viuer, nem pera nada, se te nom vimgas. E, sse o tu fazes por tua alma, por aqui a saluas, pois he homê doutra ley e he em cōtrayro da tua, e tu da-lhe a morte que te pede, pois ja vem conselhado de seu abade, ca grã peccado farias, se lha partisses.

Alboazer Alboçadam olhou o dizer da rrainha e disse em seu coraçom: de maa ventura he ho homem que sse fia per nê hũa molher: esta he sa molher lidima e tem iffantes e jffantas delle e quer sa morte desomrrada; eu nom ei por que della fij, eu alomga-la-ey de mym. E pemssou em no que lhe dizia a rrainha em como rrey Rramiro era artheyroso e vingador e reçeu-sse delle, se o nom matasse. E mādou chamar todollos que eram naquele logar e disse a rrey Rramiro:

—Tu veeste aqui e fezeuste gram loucura, ca nos teus paaços poderas filhar esta pemdença. E por que sei, se me tu teuesses em teu poder, que nom escaparia aa morte, eu quero-te comprir o que me pedes por salvamento de tua alma.

Mamdou tirar da camara e leua-lo ao currall e poel-lo sobre hũa gram padrom, que hi estaua, e mādou que tamgesse seu corno atãto, ataa que lhe sahisse o folego.

E elrrey Rramiro lhe pedio que fizesse hi estar a rrainha e as donas e domzellas e todos seus filhos e seus parentes e çidadãaos naquelle currall, e Alboazer Alboçadã feze-o assy.

E rrey Rramiro tangeo seu corno a todo o seu poder, pera o ouuirem os seus. E o jffamte dom Ordonho, seu filho, quamdo ouuio o corno, acorreu-lhe com seus vassalos e meterom-sse pella porta do currall. E rrey Rramiro deçeo-sse do padram domde estaua e veo comtra o jffamte e disse-lhe:

— Meu filho, vossa madre nom moyra, nem as donas e domzellas que com ella vecrom, e guardade-a de cajom, ca outra morte merece.

Alli tirou a espada da baynha e deu com ella Alboazer Alboçadam per çima da cabeça que o femdeo ataa os peitos. Alli morrerom quatro filhos e tres filhas d'Alboazer Alboçadam e todos os mouros e mouras que estavam no currall, e nom ficou em essa villa de Gaya pedra cõ pedra, que todo nom fosse em terra.

E filhou rrey Rramiro sa molher com sas donas e domzellas e quamto aver achou e meteo nas gallees e, depois que esto ouue

acabado, chamou o jffamte, seu filho, e os seus fidalgos e contou-lhes todo como lhe aveera com a rrainha, sa molher, e el que lhe dera a vida por fazer della mais crua justiça na ssa terra. Esto ouuerom todos por estranho de tamanha maldade de molher, e ao jffamte dom Ordonho sayrom as lagremas pellos olhos e disse contra seu padre:

— Senhor, a mym nom cabe de fallar em esto, por que he minha madre, se nom tanto que oulhe[d]es por vossa homrra.

Emtraron emtom nas gallees e chegarom aa Foz d’Ancora e amarrarom sas gallees por folgarem, por que aviam mujto trabalhado aquelles dias. Alli forom dizer a elrey que a rrainha sija chorando. E elrey disse:

— Vaamo-la veer.

Ffoy lá e preguntou-lhe porque choraua. E ella rrespondeo:

— Por que mataste aquelle mouro, que era melhor que ti.

E o jffamte disse contra seu padre:

— Este he demo: que quere[d]es delle, que pode seer que vos fugirá?

E elrey mādou-a emtom amarrar a hũa moo e lançal-a ao mar. E des aquel tempo lhe chamaram Foz d’Ancora.

E por este peccado que disse o jffamte dom Ordonho contra sa madre disserom despois as gentes que por esso fora deserdado dos poboos de Castella.

Rrey Rramiro foy-sse a Leom e fez sas cortes muy rricas e fallou cõ os seus de ssa terra e mostrou-lhes as maldades da rrainha Aldora, sa molher, e que elle avia por bem de casar com dona Artiga, que era d’alto linhage. E elles todos a hũa voz a louuarom e ho ouuerom por bem, por que dissera por ella o gramde estrollogo Aman que ela era pedra preciosa antre as molheres que naquelle tempo avia. E ajmda disse mais, que tanto avia de seer boa cristãa que Deus por sua hõrra lhe daria geeraçom de homẽes boos e de gramdes feitos e avemturados em bem. E bem parece que Aman disse verdade, ca ella foy de boa vida e fez o moesteiro de Sam Juliam e outros ospitaaes mujtos, e os que della deçemderom forom mujto cõpridos do que o gramde astrolego disse, que foy Aman.

(In *Port. Mon. Hist.*, cit., I, *Scriptores*, pp. 274-76.)

II

DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

[E]sta é como Santa Maria serviu en logar *da* monja
que sse foi do *môsteiro*.

*De vergonna nos guardar
punna todavia*
5 *e de falir e d' errar
a Virgem Maria.*

E guarda-nos de falir
e ar quer-nos encobrir
quando en erro caemos;
10 des i faz-nos repentir
e a emenda vïr
dos pecados que fazemos.
Dest' un miragre mostrar
en un' abadia
15 quis a Reynna sen par,
santa, que nos guia.
De vergonna nos guardar...

Hũa dona ouv' ali
que, per quant' eu aprendi,
20 era menyynna fremosa;
demais sabia assi
têer sa orden, que ni-
hũa atan aguçosa
era d' i aproveytar
25 quanto mais podia;
e poder lle foran dar
a tesoureria.
De vergonna nos guardar...

Mai-lo demo, que prazer
30 non ouv' en, fez-lle querer
tal ben a un cavaleiro,
que lle non dava lezer,
tra en que a foi fazer
que sayu do mōesteiro;
35 mais ant' ela foi leixar
chaves, que tragia
na cinta, ant' o altar
da en que criya.
De vergonna nos guardar...

40 «Ay, Madre de Deus», enton
diss' ela en ssa razon,
«deixo-vos est' encomenda,
e a vos de coraçon
m' acomend'.» E foi-ss', e non
45 por ben fazer sa fazenda,
con aquel que muit' amar
mais ca si sabia,
e foi gran tempo durar
con el en folia.
50 *De vergonna nos guardar...*

E o cavaleyro fez,
poi-la levou dessa vez,
en ela fillos e fillas;
mais la Virgen de bon prez,
55 que nunca amou sandez,
emostrou y maravillas,
que a vida estrannar
lle fez que fazia,
por en sa claustra tornar,
60 u ante vivia.
De vergon[n] a nos guardar...

Mais enquant' ela andou
con mal sen, quanto leixou
aa Virgem comendado
65 ela mui ben o guardou,
ca en seu logar entrou
e deu a todo recado
de quant' ouv' a recadar,
que ren non falía,
70 segundo no semellar
de quena viia.
De vergonna nos guardar...

Mais pois que ss' ar[r]epentiu
a monja e se partiu
75 do cavaleiro mui cedo,
nunca comeu nen dormyu,
tro o mōesteyro viu.
E entrou en el a medo
e fillou-ss' a preguntar
80 os que connocia
do estado do logar,
que saber quera.
De vergon[n]a nos guardar...

Disseron-ll' enton sen al:
85 «Abadess' avemos tal
e priol' e tesoureira,
cada hũa delas val
muito, e de ben, sen mal,
nos fazen de gran maneira.
90 Quand' est' oyu, a sinar
logo se prendía,
porque ss' assi nomear
con elas oya.
De vergonna nos guardar...

95 E ela, con gran pavor
tremendo e sen coor,
foisse pera a eigreja;
mais la Madre do Sennor
lle mostrou tan grand' amor,
100 — e poren bēita seja —
que as chaves foi achar
u postas avia,
e seus panos foi fillar
que ante vestia.
105 *De vergonna nos guardar...*

E tan toste, sem desden
e sen vergonna de ren
aver, juntou o convento
e cantou-lles o gran ben
110 que lle fezo a que ten
o mund' en seu mandamento;
e por lles todo provar
quanto lhes dizia,
fez seu amigo chamar,
115 que llo contar ya.
De vergonna nos guardar...

O convento por mui gran
maravilla tev', a pran,
pois que a cousa provada
120 viron, dizendo que tan
fremosa, par San Johan,
nunca lles fora contada;
e fillaron-ss' a cantar
con grand' alegria:
125 «Salve-te, Strela do Mar,
Deus, lume do dia.»
De vergonna nos guardar...

[Das *Cantigas de Santa Maria*, ed. cit., pp. ???-???].

III

[DAS CANTIGAS D'ESCARNO E DE MALDIZER]

O meu senhor, o bispo, na Redondela, un dia,
de noite, con gran medo de desonra, fogia;
eu, indo-mi aguisando por ir con ele mia via,
achei ùa companha assaz brava e crua,
5 que me deceron logo de cima da mia mua:
azêmela e cama levavam-na por sua.

E des que eu nacera nunca entrara en lide,
pero que já fora [a] cabo Valedolide
escontra donas muitas fazer, e en Molide.
10 E ali me lançaron a min a falcacrúa;
a[i], maos escudeiros trage o Churruchão [e assua];
el á taes sergentes, ca non gente befua!

Ali me desbulharon do tabardo e dos panos
e non ouveron vergonha dos meus cabelos canos,
15 nen me deron por ende grâas nen adianos;
leixaron-me qual fui nado no meio de la rua;
e un rapaz tihoso — que o Deus poren [d]estrua! —
chamava-mi «mia nona, velha fududancua!»

Airas Nunes, clérigo.

Foi a cítola temperar
Lopo, que citolasse;
e mandaron-lh' algo dar,
en tal que a leixasse;
5 e el cantou logu' enton,
e ar deron-lh' outro don,
en tal que se calasse.

U a cítola temperou,
logo lh' o don foi dado,
10 que a leixass', e el cantou;
e diss' un seu malado:
[— Pera leixar de cantar,]
ar dé-lh' alg' a quen pesar:
non se cal' endoado.

15 E conselhava eu ben
a quen el don pedisse,
desse-lho logu' e, per ren,
seu cantar non oísse,
ca est' é, aí, meu senhor,
20 o jograr braadador
que nunca bon son disse.

Martin Soárez

Con alguen é 'qui Lopo desfiado,
a meu cuidar, ca lhi víron trager
un citolon mui grande sobarcado,
con que el sol muito mal a fazer;
5 e poi-lo ora assi víron andar,
non mi creades, se o non sacar
contra alguen, que foi mal día nado.

Por que o vên atal, desaguisado,
nono preçan neno queren temer;
10 mais tal passa cabo d' el, asegurado,
que, se lhi Lopo cedo non morrer,
ca lhi querrá deante citolar,
[fazendo-lhi seus cantares provar],
e pois verá a morte, sen [seu] grado.

- 15 E pois lhi Lop' ouver [b en] citolado,
se i alguen chegar, polo prender,
diz que é mui corredor aficado;
e de mais, se cansar ou se caer,
e i alguen chegar polo filhar,
20 jura que alçará voz a cantar,
que non aja quen dulte, mal pecado.

[Da edição de M. RODRIGUES LAPA, cit., pp. 119-120 e 440-441]

IV

DO LIVRO DE TRISTÃO

*(Trata-se do fragmento inicial, em que aparece Isolda
acompanhada pela sua corte).*

COMMO A RREYNA RROGOU A GLINGAIM QUE ESTAS NOUAS FOSSEM PORIDADE

Por estas nouas que disso Glingaym ffoy a rreyna tam confortada ca bem crija ela que llo nom diría se nom fosse uerdade; mays la fazenda de Dom Tristam era em outra guisa ca el dissera aa rreyna. Et a rreyna sse confortou muyto, que logo foy guarida et tornada em ssua beldade toda, et defendeu a Glingaym que nom dissesse aquelas nouas a ninhuum, ca nom queria os de Cornualla o soubessem que era uiuo; ca poys ela era çertãa de ssa uida, que ela guisaría todauia de o yr ueer et uiuer con ele para toda uia.

Assy foy aquela ora a poridade tam encuberta que o nom soube outro fora a rreyna et Dinaux et Brangem; aqueles tres o souberom et nom mays, ca todo los outros cuydarom que era morto todauia.

Em esta parte diz o conto que poys se Don Lanzarote partira da donzela que lle trouxera as letras das nouas de Dom Tristam, que sse começou a yr depus o caualeyro da Saya Mal Tallada, ca muyto lle tardaua de o acalçar.

[Do *Livro de Tristão*, ed. cit., p. 72]

V

DA DEMANDA DO SANTO GRAAL

(Eis o célebre episódio da paixão da jovem filha do rei Brutos e da sua morte).

109. | *Como a filha del-rei Brutos começou amar Galaaz.* — Aquel castelo havia nome «Brub» e era bem assentado, se houvesse abastamento de água. E o senhor daquel castelo era rei e havia nome Brutos, por amor daquel que o poborara primeiro. E sabede que o senhorio daquele castelo se stendia a tôdas partes ùa jornada. Aquel Brutos, que entam reignava, era uñ dos boõs cavaleiros do mundo e mui rico aa maravilha, e havia muito conquerido per sua cavalaria, e havia ùa filha de XV anos que era a mais fremosa donzela do regno de Logres. E aquela sezom que os cavaleiros vierom, stava el-rei acostado a ùa freesta em seu paaço. E quando os viu assí armados viir e sem companhia, conheceu que eram cavaleiros andantes, e foi mui alegre com êles, ca muito amara sempre cavalaria e aquêles que se trabalhavam dela. Entam lhes enviou dizer per dous cavaleiros que viessem com êle pousar, ca nem queria que pousassem com outrem. Quando Galaaz e Boorz ouvirom seu mandado, tenerom que era ensinado a boõa barba, || e guardecerom-lho muito e foram-se com os cavaleiros. E depois que foram dentro e foram desarmados, el-rei feze-os assentar a-par de si e fêz-lhes muita honra e começou-lhes a preguntar das suas fazendas. E êles lhe disserom [ende] algũas cousas. E a filha del-rei Brutos, que era mui fremosa cousa, catou mui gram peça Galaaz e semelhou-lhe tam fremoso e tam bem talhado, que o amou de coração, que nunca amou cousa do mundo tanto, que nom partia del os olhos. E quanto o mais catava, mais se pagava del e o mais amava.

110. *Como a ama preguntou aa donzela porque chorava.* — Assi amou a donzela Galaaz, pero nunca o vira nem soubera que cousa era amor, e catava Galaaz e prezava-o tanto em seu coração, mais que tôdalas cousas e que nunca molher homem prezou; e por esso lhe semelhava que se o nom houvesse a sua vontade, que morreria. E por êsto o cuidava ela acabar mui ligeiramente, ca o cavaleiro era mui mancebo e mui fremoso. E ela cuidava que de graado se outorgaria em tal cousa,

porque | ela era das fremosas molheres do regno de Logres. E êsto a confortava, que era êle cavaleiro mancebo. E por aquesto cuidava acabar mais toste seu desejo. Mas era em seu coração tam triste, que, se fizesse algũa infinta que o queria amar, que lhe seria a mal teúdo, se lho soubessem; e se algũa cousa nom fizesse como houvesse aquêlo que desejava, que o nom poderia sofrer. Êsto cuidou a donzela enquanto seu padre siia falando com os cavaleiros. E depois que cuidou tanto, que nem pôde mais, foi-se pera a câmara e leixou-se cair em seu leito e começou a fazer gram doo como se tevesse seu padre morto ante si. Pero nom dava vozes, mas chorava tam de coração, que maravilha era. E ela assi fazendo seu doo, entrou sua ama, que era dona de gram guisa, que a criara de pequena e [a] amava tanto como se fôsse sua filha. E quando ela viu a donzela tam de coração chorar, maravilhou-se que era. E disse:

—Ai, Senhora! Que havedes? Fêz-vos alguém alguũ pesar? Dizede, minha senhora, porque chorades, e eu vos porrei i alguũ conselho, ca jamais nem serei lêda, em-mentre vós fordes triste.

E a donzela nom lhe quis dizer porque chorava. E ela começou-a a confortar, e disse-lhe:

— Em tôdalas || guisas, dizede-me que havedes e donde vos vem êste pesar.

E a donzela calou-se e leixou já quanto seu doo. E disse-lhe [a] ama:

— Se me nom dizedes o que havedes, eu o direi a vosso padre. Pero será melhor que mo digades, ca se cousa é de cobrir, nom hajades mêdo que vos eu descubra nunca.

111. *Como a donzela prometeu a sua ama que nom amaria Galaaz.* — Quando a donzela viu que sua ama o queria dizer a seu padre, foi muito spantada, ca havia mui gram mêdo, ca era mui bravo e de forte coração.

— Ai, dona! Por Deus, disse ela, nem vaades; ante vos direi o que me preguntastes, mas per tal preito que me nom descobrades.

— Nom hajades mêdo, disse ela, ca pois é cousa de encobrir, eu vo-la encobrirei mui bem.

Entam disse a donzela:

— Eu amo tanto uũ dêstes cavaleiros andantes, que aqui som, que, se o nom houver aa minha vontade, que nom chegarei a cras, ante me matarei com minhas maãos.

Quando a dona êsto ouviu, houve tam gram pesar, que nom soube que fizesse, ca bem sabia que se a donzela o cavaleiro houvesse aa sua

vontade, que nom podia seer que o el-rei nom || soubesse, que tarde ou cedo; e quando o soubesse, que o cavaleiro com ela era, êle era tam bravo que mataria a donzela e quantos a i ajudassem.

112. *Como a ama seso d[i]sse aa donzela.* — Entam lhe disse a dona:

— Vai, cousa sandia e mizquinha e cativa, que é êsto que me dizes, ou hás o sem perdido, ou és encantada, que és donzela de gram guisa e és tam fremosa, e metes teu coração em uñ tam pobre cavaleiro stranho, que nom conheces? E se esta noite aqui fôr, nom [seerá] aqui de manhañ nem ficará aqui por lhe dar teu padre tôda sua terra. Guarda o que dizes e o que pensas e o que te poderá viir. Vai, cousa sandia, e como ousaste êsto pensar? Certas, se o teu padre souber, todo o mundo nom te poderá valer, que te nom talhe a cabeça.

Quando a donzela êsto ouviu, foi tam spantada, que bem quisera seer morta, ca do cavaleiro nom podia tolher o coração em nhũa guisa, ante se trabalharia de haver em tôda guisa o que pensava. Er desconfortava-a muito a braveza de seu padre. A donzela, que em [e stas] || cousas pensava, chorava todavia. E quando falou, disse:

— Ai! [a] strosa, cativa e a mais maldita cousa do mundo, maldita seja a hora em que eu naci!

— Ora me dizede, disse a ama, semelha-vos boõ conselho o que vos dei, de tolherdes vosso coração daquel cavaleiro?

— Si, disse ela, a quem podesse fazer de seu coração o que quere.

— Convém, disse ela, que o façades, se scarnida nem queredes seer.

— Dona, disse ela, eu o farei, pois que vejo que al nom se guisa de ora seer.

113. *Como a donzela falava consigo em amor de Galaaz.* — Assi disse a donzela por se encobrir, mas al tiinha no coração, e al mostrou aquel sera [ã]o pois que se ambos os cavaleiros deitarom em ùa câmara. A donzela, que bem cuidava que já dormiam e que sabia o leito de Galaaz, ela saíu de seu leito em camisa, empero mui vergonhosa e com gram pesar de que havia de fazer contra sua vontade o que lhe amor mandava, ca por sua maa aventura tiinha a donzela de rogar o cavaleiro. E pois ela veio a[a] câmara u êles jaziam, entro dentro e foi tam spantada, que nom soube que fazer. E pero tornou em seu primeiro pensar, que lhe o amor conselhava, e esforçou-se tanto contra sua vontade, que foi a Galaaz e ergeu o cubertor e deitou-se a-cabo dêle. E Galaaz, que dormia mui feramente polo trabalho que houvera, nem se spertou. Quando a donzela viu que dormia, nom soube que fizesse, ca, se o spertasse, terria-[o] por sandice e que assi

sooía fazer aos outros que i vinham, e haveria ende maior spanto e maior sanha, quando visse que se assi denodava sem rôgo. Entam disse antre si a voz baixa:

— Cativa, scarnida soom e arrafeçada, e jamais nunca haverei honra de rem que faça, quando per meu pecado e per meu feito e sem rôgo me viim deitar com êste cavaleiro stranho, que nom sabe rem da minha vida.

Depois disse:

— Ai, cousa sandia e néicia, que é êsto que tu dizes? Tu nom poderás fazer cousa por êste cavaleiro que [nom] te seja vergonha nem desonra.

E ela cuidava que, pois se ela ia deitar a-par dêle, que el com||prisse seu coração, e em nhũa guisa nem cuidava, pois que ela era atam fremosa e de tam gram guisa, que el tam vilaão fôsse que nom comprisse sua vontade. Entam se chegou a êle mais que ante e pôs maão em êle mui passo polo spertar. Mas, quando sentiu a estamenha que o cavaleiro vestia — ca sem stamenha nunca êle era, noite nem dia — ela foi tam spantada, que disse logo:

— Ai, cativa! Que é êsto que vejo? Nem é êle cavaleiro dos cavaleiros andantes, que dizem que sam namorados, mas é daqueles que a sua vida e a sua lidice é sempre em penitência, pola qual lhes vem gram bem pera o outro mundo, e perdoa Deus aaquêles que êrro houverem feito contra êle. E por nhũa rem, disse ela, nom posso eu acabar com êle o que querria. E como quer que êste cavaleiro seja ledo pera parecer, grande é o marteiro da sua carne [e] mostra bem que o seu coração pensa em al, [e em al] a minha carne mizquinha. Cativa! [Perdido] hei quanto pensava! Êste é dos verdadeiros cavaleiros da demanda do Santo Graal, e em mal-ponto foi atam fremoso por mim.

Entam começou a chorar e fazer seu doo o mais baixo que ela pôde, que a nom ouvissem.

114. | *Como dom Galaaz achou a donzela consigo no leito.* — A-cabo de uña peça, spertou-se Galaaz e tornou-se contra a donzela, e, quando a sentiu, maravilhou-se e abriu os olhos. E quando viu que era donzela, spantou-se e foi sanhudo muito e feze-se afora dela quanto lhe o leito durou, e sinou-se e disse:

— Ai, donzela! Quem vos enviou acá? Certas, mau conselho vos deu; e eu cuidava que doutra natura érades vós; e rogo-vos, por cortesia e por honra de vós, que vos vaades daqui, ca, certas, o vosso fol pensar nom catarei eu, se Deus quiser, ca mais devo dultar perigoo da minha alma, ca fazer vossa vontade.

115 *Como a donzela ameaçava Galaaz*. — Quando a donzela êsto ouviu, houve tam gram pesar, que nem soube que fizesse, ca a reposta de Galaaz, que ela amava sobejo, lhe fêz perder o sem e lhe fêz perder todo o coração. E el lhe disse:

— Ai, donzela! Mal aconselhada sodes; metede mentes em vossa fazenda, e catade a alteza do vosso linhagem e de vosso padre, e fazede que nom prendam desonra per vós.

Quando a donzela êsto ouviu, respondeu como molher fora do sem:

— Senhor, nom há i mester al, pois que me tam pouco preçades, || que em nhũa guisa nom queredes senam matar-me. E a morte é migo cedo, ca me matarei com minhas mãos e haveredes ende maior pecado ca se me tevêssedes i convosco, ca vós sodes razom da minha morte, e vós ma podeades tolher, se vós queredes.

E Galaaz nom soube que dissesse, e disse a[a] donzela que, se se matasse como dizia e per tal razom, bem entendesse que nom daria el rem por sua morte; e de outra guisa lhe disse ca, se fôsse a mais fremosa que Nosso Senhor fizesse, el nom cataria mais por ela. E disse-lhe ca mais lhe valeria de star em virgindade, ca se lh[e] os outros fizessem tanto como êle, bem poderia seer que morreria virgem. E a donzela, que era tôda como tolheita, quando viu que nom poderia de Galaaz haver seu prazer, disse:

— Como? cavaleiro, todavia queredes seer tam vilaão, que me nom queredes al fazer?

— Nom, disse el, bem vos digo e bem seede em segura.

— Por boã fé, disse ela, êsto será folia, ca morreredes porém ante que daqui saiades.

— Nom sei, disse el, o que será, mas se esso fôsse, ante eu querria morrer fazendo lealdade, ca scapar e fazer torto, o que nom querria.

116. *Como a donzela se matou por amor de Galaaz*. — | Depois que êsto ouviu, nom atendeu mais, ante saíu do leito e foi correndo aa espada de Galaaz, que pendia a[a] entrada da porta da câmara, e sacou-a da bainha e filhou-a a âmbolas mãos e disse a Galaaz:

— Senhor cavaleiro, veedes aqui o engano que havia nos meus primeiros amores. E mal-dia fôstes tam fremoso, que tam caramente me converrá comprar vossa beldade.

Quando Galaaz viu que ela já tiinha a espada na mão e que se queria ferir com ela, saíu do leito todo spantado e deu-lhe vozes:

— Ai, boã donzela! Sofre-te uũ pouco e nom te mates assi, ca eu farei todo teu prazer.

E ela, que era tam cuitada que nom poderia mais, respondeu per sanha:

— Senhor cavaleiro, tarde mo dissestes.

Entam ergeu a espada e feriu-se de tôda sua fôrça per meio do peito, de guisa que a espada passou-a [e pareceu da outra] parte, e [ela] caeo em terra morta, que nom falou mais cousa.

[Da *Demanda do Santo Graal*, ed. cit., capítulos 109-116].

VI

DO ORTO DO ESPOSO

(Eis como o anónimo compilador cisterciense trata o tema da «abadessa grávida»).

Hũa abadessa dhũ mosteyro poynha grande guarda sobre suas monjas. E per engano do diaboo ouue jütamêto cõ hũ mancebo. E, por nõ seer êcuberto seu peccado, concebeo e foy prenhe. E, porque ella castigaua muy bẽ suas monjas, mouera[m]-se grauemente contra ella, quando a uiram prenhe, e diserõ-no ao bispo. E elle ueco uisitar o mosteyro. E [a] abadesa foy chamada ao cabiido e nõ sabia que fezesse. E tornou-se aa bêeta Uirgem com muytos gimidos e cõ muytos sospiros, cantando as suas oras muy deuotamente, pidindo-lhe acorrimêto ã tam grande pressa. E, estando ã esto, adormeceo e apareceo-lhe a bêeta Uirgem ã sonhos cõ dous angios e disse aos angios:

— Dessencarregade-a do êcarrego do filho que trage ãno uẽtre e leuade-o a aquelle jrmítã que uiue ã aquelle loguar que he daqui seis milhas e dezede-lhe que lhe mãdo que o cri | e per sete ãnos.

E disse aa abadesa:

— Tu es liure do doesto que temias, e daqui ã diante cauida-te do laço do peccado. Tu seras aficada do bispo, mas nõ temas, ca ligeyramête passaras.

E, esto dicto, desapareceo a uisom. Veo o bispo ao cabidoo e buscarõ a abadesa e acharõ-na ante a imagẽ da bêeta Uirgem. Entom a trouuerõ ao cabidoo [e] co[m] muytos doestos deytarã-na fora. E mãdou o bispo a dous creligos que soubessem a uerdade, e acharom que nõ era prenhe e disserom ao bispo que ella era sem culpa. E o bispo pensou que lhe peitara ella algũ auer e foy-a catar per sua persoa e nõ achou ã ella sinal de maldade nehã e lançou-se aos pees della, pidindo-lhe perdõ das ãurias que lhe fezera. E ella se marauilho[ou] da humildade do bispo e lançou-se ã terra, dizẽdo que nõ era digna. E o bispo posse pẽna sobre as mo[n]jas pollo falso testemunho que asacarõ aa abadesa, segundo elle pensaua. Mas a abadesa por hõrra da bêeta Uirgem ante quis confessar o seu peccado pera as liurar ca as leixar padecer. Quando o bispo ouiuo cõtar ca abadesa todo seu fecto, marauilhou-se muyto e mãdou logo dous creligos ao jrmitam que tũha o filho da abadessa. E o jrmitam mostrou-lhe o menino e disse-lhe:

— Oge me ãviou || a bêeta Uirgem este minino per deus mãcebos que o criasse.

E o bispo ficou muy ledõ e, depois que o minino foy crecido, tomou-o ã sua cõpanhia e foy depois sabedor e onesto, ã tal guisa que foy depois bispo daquelle bispado depos morte daquelle bispo.

E asy parece que o concebimẽto dos filhos carnaes poem aas vezes as madres ã grande periigo, asy como foy a esta abadessa, se lhe a beenta Uirgem nõ accorrera. Porẽ, consiirando o homẽ os periigos e os cuidados e danos corporaaes e spirituaaes que se seguẽ dos filhos e da molher e das outras dilecãões carnaes, nõ deũia auer por boa andança as dictas cousas, ca ã uerdade mais som amargura e maa vẽtura que boa andança nã uerdadeyro bom.

[Do *Orto do Esposo*, ed. cit.]

BIBLIOGRAFIA

Para completar as indicações dadas nas notas ao texto, junta-se aqui um elenco de obras de carácter mais geral.

- AMBROGIO Ignazio, *Strutture e tecniche della narrazione*, in *Ideologie e tecniche letterarie*, Roma 1971, pp. 89-148.
- AVALLE D'Arco Silvio, *Le strutture narrative e la storia*, in «Strumenti Critici», 27 (1975), pp. 198-207.
- ID., *La sémiologie de la narrativité chez Saussure*, in *Essais de la théorie du texte*, Paris 1973, pp. 17-49.
- BOGDANOW Fanni, *The Romance of the Grail, a study of the structure and genesis of a thirteenth-century arthurian prose romance*, Manchester 1966.
- BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris 1973.
- CARVALHO Joaquim de, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XV*, Coimbra 1949.
- CUNHAL Álvaro, *As Lutas de Classes em Portugal nos Fins da Idade Média*, Lisboa 1975.
- DEMERS Jeanne, *L'art du conte écrit ou le lecteur complice*, in «Études Françaises», IX, 3-13.
- DORFMAN Eugene, *The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structures*, Toronto 1969.
- JAUSS Hans Robert, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in «Poétique», I (1970), pp. 79-101.

- KELLER J. Esten, *Motif-Index of medieval spanish Exempla*, Knoxville (Tennessee) 1949.
- KRAUSS Werner, *Novela-Novelle-Roman*, in «Zeitschrift für romansische Philologie», LX (1940), pp. 16-28.
- LEHMANN Paul, *Die Parodie im Mittelalter*, Estugarda 1963.
- PAYEN Jean Ch., *Lancelot contre Tristan ; la conjuration d'un mythe subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque au Moyen Age)*, in *Mélanges offerts à Pierre Le Gentil*, Paris 1973, pp. 617-632.
- PIDAL Ramon Menéndez, *Poesia Juglaresca y Juglares*, Buenos Aires 1942.
- ROSSI Luciano, *Su alcuni problemi di analisi del racconto*, in «Teoria e Critica», I (1972), pp. 139-154.
- SEGRE Cesare, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Turim 1974.
- THOMPSON Stith, *Motif-Index of Folkliterature. A Classification of Narrative-Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington 1955-58.
- WESSELSKI Albert, *Mönchslatein*, Leipzig 1909.
- ID., *Märchen des Mittelalters*, Berlin 1925.