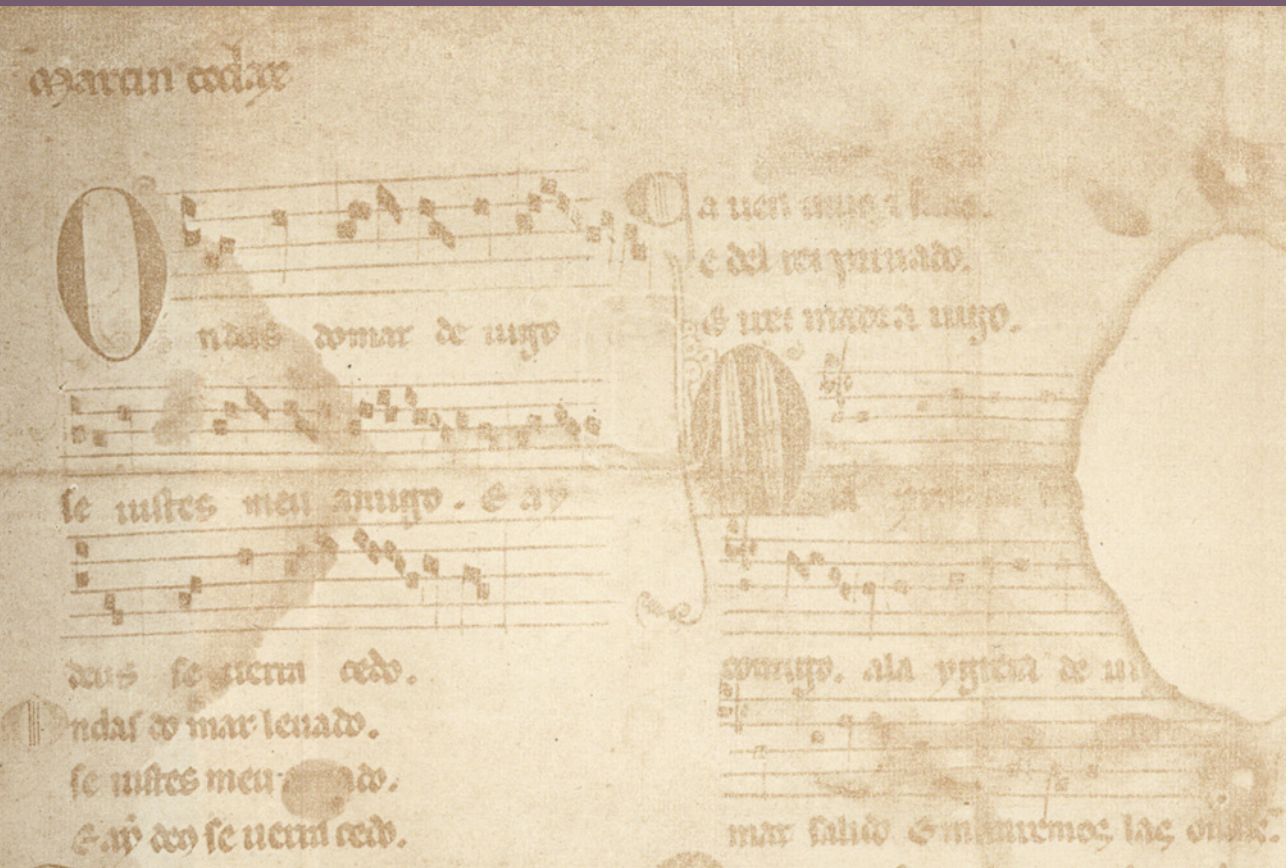


DO CANTO À ESCRITA: Novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa – Nos cem anos do pergaminho Vindel

Graça Videira Lopes,
Manuel Pedro Ferreira, eds.



DO CANTO À ESCRITA:
NOVAS QUESTÕES EM TORNO DA
LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA
– NOS CEM ANOS DO PERGAMINHO VINDEL

IEM – Instituto de Estudos Medievais

CESEM – Centro de Estudos de
Sociologia e Estética Musical

Coleção ESTUDOS 14

DO CANTO À ESCRITA:
NOVAS QUESTÕES EM TORNO DA
LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA
– NOS CEM ANOS DO PERGAMINHO VINDEL

GRAÇA VIDEIRA LOPES
MANUEL PEDRO FERREIRA
Editores

Comissão Científica:

Ana Paiva Morais (Universidade Nova de Lisboa)

José António Souto Cabo (Universidade de Santiago de Compostela)

O Instituto de Estudos Medievais e o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (FCSH/NOVA) são financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Publicação financiada por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito dos Projectos UID/HIS/00749/2013 e UID/EAT/00693/2013.

| | |
|------------------------------|--|
| Título | Do canto à escrita: novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa – Nos cem anos do Pergaminho Vindel |
| Editores | Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira |
| Edição | IEM – Instituto de Estudos Medievais / CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical |
| Referência da imagem da capa | CODAX, Martin, <i>Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XII: publicase en facsímil, ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel</i> . Madrid: Pedro Vindel, 1915. Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal. |
| Colecção | Estudos 14 |
| ISBN | 978-989-99567-0-4 (IEM) / 978-989-97732-5-7 (CESEM) |
| Paginação e execução | Ricardo Naito / IEM – Instituto de Estudos Medievais, com base no design de Ana Pacheco |
| Depósito legal | 406157/16 |
| Impressão | Europress – Indústria Gráfica |

Índice

| | |
|--|-----|
| Apresentação | 9 |
| <i>Nuno Júdice</i> | |
| Nota dos editores | 11 |
| <i>Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira</i> | |
| As cantigas de Martin Codax: fragmentarismo ou obra pechada? | 13 |
| <i>Xosé Ramón Pena</i> | |
| Ler o Pergaminho Vindel: suporte; textos; autor | 19 |
| <i>Manuel Pedro Ferreira</i> | |
| Métrica acentual nas cantigas de amigo | 29 |
| <i>Stephen Parkinson</i> | |
| Os Lais de Bretanha e a questão das «bailadas» | 43 |
| <i>Yara Frateschi Vieira</i> | |
| De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português. Os lais | 59 |
| <i>Maria Ana Ramos</i> | |
| As cantigas do Pergamiño Sharrer. Motivos fundamentais | 93 |
| <i>Leticia Eirin</i> | |
| O teimoso ecoar das ondas codaxianas (Da mímese pasadista á apropiación actualizadora do «poeta menor» <i>et alia</i>) | 109 |
| <i>Carlos Paulo Martínez Pereiro</i> | |
| Ondas e altas ondas: revisitando algumas influências marítimas e terrestres na fase inicial da lírica galego-portuguesa | 133 |
| <i>Graça Videira Lopes</i> | |
| A escola poética siciliana | 155 |
| <i>Gianfranco Ferraro, Manuele Masini</i> | |

Ondas e altas ondas: revisitando algumas influências marítimas e terrestres na fase inicial da lírica galego-portuguesa

Graça Videira Lopes¹

As relações do trovador provençal Raimbaut de Vaqueiras com a lírica galego-portuguesa há muito que são matéria de discussão e debate. O que motiva esta atenção particular, e torna Vaqueiras um caso especial no contexto mais geral das relações entre trovadores provençais e ibéricos são, como é sabido, duas composições que lhe são atribuídas, o descordo plurilingue *Aras quan vei verdeiar*, composição na qual o Galego-Português é uma das cinco línguas utilizadas (na 5ª estrofe e nos 2 versos finais da finda), e a cantiga *Altas undas que venez sus la mar*, composição em voz feminina e cujas estranhas semelhanças com a cantiga de amigo ibérica e até mesmo com as *Ondas do mar de Vigo* de Martim Codax há muito foram sinalizadas². Porque o título do meu texto joga com esta (eventual) associação entre Codax e Vaqueiras, relembro desde já as duas últimas composições³:

¹ Instituto de Estudos Medievais – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

² Sobre o descordo ver, nomeadamente, TAVANI, G., «Accordi e disaccordi sul discordo di Raimbaut de Vaqueiras», in *Romanica Vulgaria, Quaderni* 10/11 (1987), pp. 5-44 e BREA, M., «A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lirica galego-portuguesa», in *Estudios Galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, 1994. Sobre *Altas Undas*, ver RIQUER, M., *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1975, citado na 3ª ed., 2011, p. 843, mas sobretudo TAVANI, G., «Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez sus la mar* (BdT 392.5a)», in *Lecturae tropatorum* 1 (2008) [disponível em: <http://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf>], estudo que se inicia por um resumo do estado da questão até esse momento, e também o posterior artigo de GUIDA, S., «Raimbaut de Vaqueiras [O]i *altas undas que venez sus la mar* (BdT 392.5a)», in *Lecturae tropatorum*, 6 (2013) [disponível em: <http://www.lt.unina.it/Guida-2013.pdf>], onde este autor procede a uma cuidada revisão dos argumentos de Tavani.

³ A obra de Martim Codax conservada constituindo um ciclo em torno de Vigo e do seu mar, outras duas composições deste mesmo ciclo se poderiam eventualmente citar, *Ai ondas que eu vim veer* (B 1284, N 7, V 890) e *Mia irmana fremosa* (B 1280, N 3, V 886).

Altas undas que venez sus la mar,
 que fai lo vent çai e lai demenar,
 de mon amic sabetz novas contar,
 qui lai passet? No lo vei retornar!
E oi Déu! D'amor
ad ora.m dona jói et ad ora dolor!

Oi, aura douça, qui vens devérs lai
 on mon amic dorm e sejourna e jai,
 del dolç alen un beure m'aportai!
 La boca obre, per gran desir qu'en ai.
E oi Déu! D'amor,
ad ora.m dona jói et ad ora dolor!

Mal amar fai vassal d'estrANH país,
 car en plor tórnan e sos jocs e sos ris;
 já non cudei mon amic me traís,
 qu'eu li donei çó que d'amor me quis.
E oi Déu! D'amor,
ad ora.m dona jói et ad ora dolor!
 (Raimbaut de Vaqueiras, S^g, 392, 5a)

Ondas do mar de Vigo,
 se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo?

Ondas do mar levado,
 se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,
 o por que eu sospiro?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amado,
 o por que hei gram coidado?
e ai Deus, se verrá cedo?

(Martim Codax, B 1278, N 1, V 884)

No caso da cantiga de Vaqueiras, para além da voz feminina, ou dos aspetos formais (o refrão, por exemplo), características típicas das cantigas de amigo e estranhas ao universo da poesia occitânica⁴, outras semelhanças com Codax têm sido apontadas, nomeadamente, e resumo de forma muito breve, a situação da protagonista, dirigindo-se diretamente às ondas para pedir notícias do amigo, ou mesmo a exclamação do refrão «*E ai Deus*» / «*E oi Déu*».

Tendo em conta, pois, as circunstâncias textuais (o descordo plurilingue e esta composição), as relações de Vaqueiras com a lírica galego-portuguesa, podendo indiciar um movimento inverso ao habitual (no caso, um provençal seguindo eventuais modelos ibéricos) constituiriam sempre uma questão interessante. Mas a cronologia deste brilhante e heterodoxo trovador, ativo entre cerca de 1180 e cerca de 1205, ou seja, contemporâneo do que pensamos ser a fase inicial da lírica galego-portuguesa (e na qual Codax aparentemente não se insere), juntamente com

⁴Se excetuarmos a *alba*, onde essas características estão presentes. Mas *Altas Undas* não é, manifestamente, uma *alba*.

o facto de não haver rasto de viagens de Raimbaut ao ocidente peninsular, tornam o problema bem mais complexo e intrigante. E tanto mais quanto este período inicial da lírica galego-portuguesa permanece envolto na bruma, que aqui não é infelizmente a da memória, mas a da simples escassez de dados documentais. É neste contexto nebuloso, pois, que as duas cantigas de Vaqueiras, datáveis de cerca de 1200-1203, ganham um relevo particular, não só por pressuporem alguma espécie de contacto do trovador com a arte trovadoresca ibérica inicial, contacto esse que será interessante localizar, mas também por indiciarem que essa arte em Galego-Português estaria por esses anos não só já bem ativa mas mesmo plenamente definida nos seus vetores principais (incluindo os géneros, se o modelo de *Altas Undas* tiver sido a cantiga de amigo). As perguntas que estas duas composições suscitam são, portanto, múltiplas. Como e quando teria Vaqueiras entrado em contacto com o trovadorismo do noroeste ibérico? Que circunstâncias o teriam levado a incluir o galego-português no seu descordo (ao lado do provençal, do francês, do italiano e do gascão)? Será mesmo a cantiga de amigo galego-portuguesa o modelo da *Altas Undas*? E, nesse caso, que cantiga ou cantigas concretas seriam essas? Como explicar as semelhanças entre estas *Altas Undas* e as *Ondas* de Martim Codax, sobretudo se a cronologia do jogral galego parece apontar para meados do século XIII? Mais do que a questão do descordo (que remete para a lírica de amor, um universo que, embora transposto para outra(s) língua(s), é também o do próprio Vaqueiras), a questão da composição *Altas Undas* parece-me ter, neste contexto, um carácter determinante, e até mesmo fraturante: na verdade, a ter sido a cantiga de amigo o modelo seguido por Vaqueiras nesta composição (ou seja, mesmo descartando, por agora, a questão específica de Codax), tal facto, comprovando necessariamente a antiguidade do género, contrariaria a hipótese explicativa geral para o nascimento da lírica galego-portuguesa por muitos defendida nas últimas décadas (nomeadamente por Resende de Oliveira e José Carlos Miranda⁵), hipótese que, partindo da exclusividade do modelo provençal numa fase inicial, postula o carácter tardio (em qualquer caso, posterior) do género que não remete para esse modelo, a cantiga de amigo. Não cabendo no espaço deste artigo analisar em profundidade este intrincado problema das origens, o certo é que o caso específico destas duas composições de Vaqueiras poderá talvez ajudar-nos a clarificar um pouco algumas das suas facetas. É, pois, neste sentido que se orientam estas notas, nas quais procurarei fazer um resumo crítico dos conhecimentos e hipóteses atuais sobre o assunto, e deixar ainda, mais do que respostas, algumas interrogações finais.

⁵Ver, nomeadamente, OLIVEIRA, António Resende de, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001 e MIRANDA, José Carlos, *Aurs mezclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Edições Guarecer, 2004.

Começarei por um problema prévio, mas determinante: o da autoria da composição *Altas Undas*. Na verdade, é necessário dizer que, se a autoria do descordo plurilingue não parece suscitar dúvidas, já a autoria de *Altas Undas* não é uma questão tão pacífica. Giuseppe Tavani⁶, por exemplo, retomando sugestões anteriores, nomeadamente do provençalista De Bartholomaeis⁷, defendeu em anos recentes que Raimbaut de Vaqueiras não seria, na verdade, o autor desta composição, sugerindo que ela deveria ser antes atribuída a Cerverí de Girona, trovador catalão de cronologia muito mais tardia (finais do século XIII). Se bem que Tavani dê particular atenção às questões relacionadas com a tradição manuscrita da cantiga, que não poderei aqui detalhar, mas que não são, de forma nenhuma, conclusivas⁸, as razões cronológicas constituem o ponto de partida da toda a sua argumentação. Ou seja: o modelo de *Altas Undas* sendo manifestamente a cantiga de amigo, e sendo a cantiga de amigo, em princípio, de cronologia tardia, Vaqueiras não pode ser o autor da composição. Sendo certo que no horizonte de Tavani está implícito o problema de Martim Codax, partilho do ceticismo de Souto Cabo quanto a esta hipótese⁹. Em termos gerais, trata-se, na verdade, de um raciocínio circular, já que o alegado carácter tardio da cantiga de amigo, tomado como princípio apriorístico mas nunca demonstrado, é exatamente aquilo que *Altas Undas* poderá eventualmente contrariar. Assim sendo, e comprovando até o descordo plurilingue os contactos do trovador com a lírica galego-portuguesa e considerando ainda, nas palavras de C. Segre, a “congruenza di tipo culturale” entre as duas composições, “nel quadro delle varie sperimentazioni linguistiche e registrali di Raimbaut”¹⁰, a atribuição de *Altas Undas* a Vaqueiras, feita claramente pelo manuscrito e que Martin de Riquer continua a aceitar, parece-me manter toda a validade¹¹.

⁶TAVANI, G., «Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a)», *op. cit.*

⁷Que considerava *Altas Undas* uma verdadeira cantiga de amigo, como Tavani não deixa de referir. É também essa a posição do próprio Tavani («e delle *cantigas de amigo*, *Altas undas* possiede i marcatori essenziali: le dimensioni, la ripetizione del sintagma stereotipo mon amic, la struttura metrica di 4 versi più l’«estribilho», il carattere stesso del ritornello»).

⁸A composição chegou-nos através de um único manuscrito, o catalão S⁸. Uma análise cuidada do problema e da posição de Tavani é feita em GUIDA, S., *op. cit.*. A sua conclusão final parece-me metodologicamente a mais correta: «Io sono del parere che i dati offerti dai manoscritti medievali vadano rispettati fin quando non si presentano ragioni perentorie ed evidenti di modificarli e ‘correggerli’ e che l’*emendatio*, soprattutto se esercitata su un testimone unico, debba costituire un tentativo estremo, operazione alla quale bisogna ricorrere soltanto allorché la tradizione sia manifestamente erronea e del tutto irricevibile».

⁹SOUTO CABO, J. A., *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Editora UFF, 2012, p. 216.

¹⁰SEGRE, C., “Gl’inseti popolareschi nella lirica e nel romanzo (sec. XIII) e la preistoria delle cantigas d’amigo”, in *O cantar dos trovadores, actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os dias 26 e 29 de Abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, pp. 315-328: 327.

¹¹RIQUER, *op. cit.*. De resto, mesmo aceitando a hipótese de não ser Raimbaut o autor de *Altas Undas*, mas sim um trovador ou jogral occitânico-catalão (ou mesmo, porque não, de um galego-português compondo em occitânico), a questão da datação da cantiga continuaria em aberto, nada impedindo, em princípio, que ela fosse obra de um autor de finais do século XII ou inícios do seguinte.

Para além desta questão da autoria, há ainda uma segunda questão prévia, que não posso também deixar de referir: a que diz respeito a outros eventuais modelos presentes em *Altas Undas*, que não (ou que não apenas) a cantiga de amigo galego-portuguesa. Trata-se de uma questão suscitada por uma outra semelhança, no caso, uma notável semelhança entre a segunda estrofe da composição de Vaqueiras (*Oi, aura douça, qui vens devérs lai*) e a quinta estrofe (e apenas essa) de uma conhecida mas anónima alba provençal, transmitida pelo Cancioneiro provençal C, *En un vergier soz fuella d'albespi*. Transcrevo a referida estrofe desta alba para que se possa melhor avaliar: *Per la douss'aura qu'es venguda de lai/ del mieu amic belh e cortès e gai/ del sieu alen ai begut us dous rai./ Oi Dieus, oi Dieus, de l'alba!, tan tost ve!* (como se vê, a semelhança estende-se à exclamação do refrão, *Oi Dieus*). A juntar ao facto de ser anónima, deve acrescentar-se que esta alba apresenta ainda, na verdade, uma estrutura algo estranha, já que as suas duas estrofes finais (a que transcrevo e a seguinte) são bastante oblíquas em relação às anteriores, ou seja, não parecem integrar-se organicamente no todo. No que toca à estrofe final (um elogio do trovador à beleza e qualidades da dama cuja voz ouvimos nas estrofes anteriores, remate que não encontramos em mais nenhuma alba conhecida), Peter Dronke¹² coloca mesmo a hipótese de poder tratar-se eventualmente de um acrescento posterior. Do meu ponto de vista, a mesma dúvida pode colocar-se em relação à penúltima estrofe (a quinta, aqui em causa), que abruptamente se afasta do cenário da despedida dos amantes (num vergel, sob folha de *albespi*, como se lê no *incipit*), cenário tradicional em que se situa a voz feminina que fala até esse momento (dirigindo-se a um amigo ali ao lado e não *lai*, distante, como nesta quinta estrofe). Sendo as semelhanças entre esta estrofe e a segunda da composição de Rimbaut inegáveis, o anonimato e as anomalias textuais desta alba são, pois, problemas que em nada facilitam a já intrincada questão de *Altas Undas*, como se compreende. Seja como for, e não sendo esse o assunto que nos ocupa aqui, o que poderemos concluir é que parece plausível que Rimbaut tenha conjugado nesta sua composição o modelo da cantiga de amigo galego-portuguesa (as marinhas, em particular) com um motivo provençal (anterior ou contemporâneo, popular ou culto)¹³. Conjugação também muito plausível num trovador em cuja obra conservada há outros exemplos deste tipo de fusões heterodoxas e criativas entre modelos occitânicos e não-occitânicos, e cujo caso mais célebre é exatamente o do seu descordo plurilingue.

¹² DRONKE, P., *The Medieval Lyric*, 2ª edição, London, Hutchinson, 1978, p. 175.

¹³ Como resume TAVANI («Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a)», *op. cit.*, p. 9): «In campo, dunque, due tesi: o, meglio, due ipotesi. Che *Altas undas* sia linguisticamente provenzale, non c'è dubbio; il problema è se sia stata composta applicando un modello galego, sia pure rivisto e adattato a una cultura diversa e con innesti occitanici, o se ne sia del tutto indipendente.» Defendendo Tavani a primeira hipótese, é daqui que parte para, dada a “impossibilidade” cronológica que alega, sugerir uma datação posterior e uma eventual atribuição a Cerverí.

Bastaria, de resto, esse mesmo descordo para comprovar os contactos de Vaqueiras com a lírica galego-portuguesa, como acima foi dito, facto que ninguém contesta. Passemos então a uma das perguntas que acima colocámos: onde se teriam processado esses contactos? Neste aspeto da questão, e embora D. Carolina Michaëlis tivesse postulado uma qualquer viagem, não documentada, do trovador aos reinos peninsulares¹⁴, o que tem sido apurado sobre a sua biografia não é de molde a validar esta hipótese, uma vez que o seu percurso parece ter-se desenrolado, em exclusivo, entre a sua Provença natal e a corte italiana do seu grande protetor, o marquês Bonifácio de Monferrato, cujas andanças político-militares acompanha, incluindo as campanhas da Sicília (1194) e a participação na Quarta Cruzada (que teve exatamente o Marquês como chefe). A opinião generalizada hoje em dia entre os investigadores (incluindo Tavani¹⁵) é, pois, a de que os contactos de Vaqueiras com a lírica galego-portuguesa se terão processado no exterior da Península, mais provavelmente no sul de França (embora a Itália, em circunstâncias específicas de que falarei adiante, não seja liminarmente de excluir). Mas é exatamente o contexto da Quarta Cruzada, pelos anos da sua preparação e partida, 1202-1203, que parece o mais plausível, sabendo-se como estas grandes expedições congregavam cavaleiros das mais variadas origens geográficas, possibilitando contactos culturais alargados. Um dos participantes nessa mesma Quarta Cruzada foi, de resto, o também célebre Conon de Béthune, o trovador francês que não só foi um próximo de Vaqueiras (ambos fizeram pelo menos uma tenção), mas cuja canção de cruzada “*Ai! Amors, com dure departie*”, composta aquando da Cruzada anterior, a Terceira (c. 1189), terá servido de modelo à mais antiga composição galego-portuguesa datável, *Ora fez hoste o senhor de Navarra*, de João Soares de Paiva¹⁶.

A hipótese da Quarta Cruzada como contexto para os contactos entre Vaqueiras e a lírica galego-portuguesa parece, pois, plausível. Esta hipótese ganhou, de resto, um novo e inesperado fôlego desde o momento em que o investigador brasileiro José Ariel Castro¹⁷ trouxe à luz novos e muito aliciantes documentos, que parecem comprovar a presença no sul de França e nesses mesmos anos do infante Fernando Afonso, filho bastardo (primogénito) de D. Afonso Henriques, cuja brilhante carreira à frente da Ordem Militar de S. João do Hospital incluiu, depois de ter sido Prior Geral de Espanha (1198), a sua ascensão ao cargo de Mestre da Ordem,

¹⁴ VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 [reimpressão da edição de Halle, 1904], vol. II, pp. 735-736.

¹⁵ TAVANI, G., «Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a)», *op. cit.*.

¹⁶ ALVAR, C., «Johan Soárez de Pavha, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*», in *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, vol. III. Madrid, Gredos, 1986, pp. 7-12.

¹⁷ CASTRO, José Ariel, «Afonso de Portugal, 11º Grão-Mestre da Ordem do Hospital de São João de Jerusalém, e o século XII Português», in *Actas do III Congresso Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, 1992, pp. 819-857.

exatamente em 1203. Atendendo a que Vaqueiras também nos diz, na sua grande epístola autobiográfica ao Marquês de Monferrato, que fez voto de cruzado nessa mesma época, perto do castelo de Babon¹⁸, e que um dos documentos divulgados por Ariel Castro localiza o infante na região nesse mesmo momento¹⁹, parece lógico concluir, como não deixa de fazer o investigador brasileiro, que os seus percursos se terão cruzado nesse momento²⁰. E é ainda Ariel Castro quem, alargando as suas conclusões à questão literária, postula que a utilização do galego-português no descordo plurilingue seria uma espécie de homenagem ao infante, por ocasião da sua recente nomeação como Mestre dos Hospitalários.

O que Ariel de Castro não discute nem mesmo refere é o necessário contexto trovadoresco que tal hipótese pressupõe. A este propósito anota Souto Cabo que «o uso da nossa língua no descordo só se justifica pela presença de um público recetivo a esse idioma e à modalidade literária que nele se exprimia»²¹. Creio que o problema não será bem esse, uma vez que, aceitando os dados do investigador brasileiro, a presença do infante português e do seu séquito já de si poderiam constituir esse público. O problema não é, pois, o público, mas sim o da necessária presença, junto do infante, de trovadores ou jograis que, compondo ou apenas divulgando a arte galego-portuguesa, pudessem servir de modelo a Vaqueiras. Porque, não nos esqueçamos, o que o descordo e, eventualmente, *Altas Undas*, nos provam é que ele teve contacto, não apenas com o idioma, mas com a arte trovadoresca galego-portuguesa²². Se esse contacto se processou no sul de França por alturas da Quarta Cruzada temos

¹⁸ Trata-se da composição *Valen marquès, senher de Monferrat* e a referência encontra-se nos versos 26-31 da chamada II parte da epístola: «E quant anetz per crozar a Sayssos, / ieu non avia en cor, Dieus m'ò perdo, / que passes mar, mas per vostre resso / levey la crotz e pris confessio; / e era pres lo fort castel Babo». Babon era a residência de Hugo III des Baux, Visconde de Marselha, irmão de Guilherme, Conde de Forcalquier, o protetor provençal de Raimbaut.

¹⁹ Trata-se de uma doação (de moinhos e gado) do mesmo Guilherme IV, conde de Forcalquier, aos Hospitalários de Embrun (nordeste de Marselha). Entre as testemunhas aparece um «R. Anfos», que Castro identifica com o Infante («Rex Anfos») – sendo que os infantes reais surgem por vezes designados como rei/rainha).

²⁰ Na verdade, Ariel Castro vai mais longe e, interpretando a expressão «tomei confissão» como «fiz votos numa Ordem Militar», conclui que o juramento de Vaqueiras (como Hospitalário) teria sido feito perante o seu Mestre, o próprio Infante (no referido castelo de Babon). Anthony Luttrell, num recente e interessante artigo onde analisa criticamente esta e outras hipóteses de Castro (LUTTRELL, Anthony, «Afonso of Portugal, Master of the Hospital: 1202/3-1206», in *Deeds done beyond the sea. Essays on William of Tyre, Cyprus and the Military Orders presented to Peter Edbury*, ed. Susan B. Edgington e Helen J. Nicholson, Farnham/Burlington, Ashgate, 2014, pp. 197-206), rebate tal interpretação, até porque, nas suas palavras «in any case, Hospitaliers were explicitly forbidden to take the cross». Acrescente-se que Luttrell tem igualmente muitas dúvidas sobre a referida identificação do Infante no documento de Embrun, mas neste aspeto, e até melhor prova, parece-me que as razões de Castro serão mais consistentes.

²¹ SOUTO CABO, J. A., *op. cit.*, p. 214.

²² O próprio Souto Cabo, concordando com uma anterior sugestão de Mercedes Brea, e tendo em conta que a estrofe francesa do descordo principia com um verso de uma *chanson* de Conon de Béthune, afirma (*ibid.*, p. 23): «se extrapolarmos esse procedimento ao caso da estrofe galega, esta poderá ter sido a recriação de um texto prévio, por enquanto, perdido».

necessariamente que postular a presença de trovadores ou, pelo menos, de jograis galego-portugueses nesse mesmo lugar e nesse mesmo momento²³.

Interessante será então analisar mais de perto a figura do infante Fernando Afonso, que parece ser o suspeito principal, através do seu séquito. Infelizmente, este filho bastardo de D. Afonso Henriques parece ser uma figura «muitíssimo esquiva e que não se deixa facilmente apanhar»²⁴. Nem mesmo sobre o seu nome temos certezas absolutas (alguns investigadores sugerindo que o Mestre dos Hospitalários foi, não Fernando, mas Afonso Afonses, outro filho bastardo do rei; continuarei a chamar-lhe Fernando Afonso, que é a opção de José Mattoso e a mais consensual²⁵). Filho da ligação de Afonso Henriques com Chamoá Gomes de Pombeiro, nascido por volta de 1140, o infante, que parece ter sido inicialmente cavaleiro Templário, tendo passado em seguida para a Ordem do Hospital, é uma das principais figuras da corte do seu pai, onde assina documentos desde 1159, e desempenha o importante cargo de alferes-mor nos anos seguintes ao desastre de Badajoz, ou seja, de 1169 a 1173. A partir desta última data, e sendo substituído no cargo por Mem Gonçalo de Sousa, desaparece da documentação, e o seu percurso entra na fase esquiva. Terá saído de Portugal, eventualmente para Leão (onde a sua tia Urraca era esposa do rei Fernando II²⁶), mas nos 25 anos seguintes até ao documento de 1203 referido por Ariel Castro (juntamente com um outro, do mesmo ano, que o localiza na Flandres, e de que falarei mais adiante) nada parece estar documentado a seu respeito – o que, diga-se, não deixa de ser deveras estranho, dada a importância da personagem²⁷. Mário Barroca afirma que participou na Terceira Cruzada (1190-1191)²⁸, mas não indica a sua fonte (o que é pena, porque a informação é literariamente interessante, sobretudo atendendo ao que já dissemos sobre Conon de Béthune e a cantiga que terá servido de modelo a João Soares de Paiva). Outros autores, incluindo Maria

²³ A hipótese sugerida por alguns investigadores de Vaqueiras ter eventualmente conhecido a lírica galego-portuguesa por via indireta, isto é, através de trovadores provençais que tenham passado pelas cortes ibéricas, não me parece consistente (ou implicaria igualmente a presença de jograis/intérpretes galego-portugueses aptos a cantar as composições). Já a afirmação de Resende de Oliveira de ter sido por via escrita (rolos ou pergaminhos galego-portugueses que circulariam no âmbito trovadoresco occitânico) que Vaqueiras tomou contacto com a arte ibérica (OLIVEIRA, António Resende de, *op. cit.*, p. 66) é uma mera hipótese teórica, sem qualquer apoio documental. De resto, mais adiante no mesmo livro (*ibid.*, p. 77), Oliveira, com o risco de se contradizer um pouco, considera “digna de consideração” a hipótese de Ariel de Castro.

²⁴ As palavras são de Maria João Branco, minha colega no Instituto de Estudos Medievais, num email em que me respondia ao meu pedido de bibliografia recente sobre o Infante.

²⁵ MATTOSO, J., *D. Afonso Henriques*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, pp. 164-165. Os investigadores que optam pelo nome de Afonso Afonses são M. Fernanda Alegria MARQUES e João SOALHEIRO (in *A corte dos primeiros reis de Portugal*, Gijón, Ediciones Trea, 2009).

²⁶ Até 1175, data em que o casamento é anulado por consanguinidade.

²⁷ Luttrell (LUTTRELL, Anthony, “Afonso of Portugal...”, *op. cit.*) chega a pôr a hipótese de ter estado preso, hipótese que, podendo explicar o seu radical desaparecimento, também não tem qualquer base documental.

²⁸ BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia medieval portuguesa: 862-1422*, tese de doutoramento, Universidade do Porto, 2000, vol. II, tomo I, p. 636 [disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55736>].

João Branco²⁹, creem que foi ele o embaixador que, em 1198, já no reinado de seu irmão D. Sancho I, levou a Roma o censo devido pelo reino português (o que, a ser verdade, não deixa de ser também uma informação interessante, eventualmente mesmo para a questão de Vaqueiras, como vimos). O seu percurso a partir de 1203, ano da nomeação como Mestre dos Hospitalários, está mais documentado e resumi-lo-ei muito rapidamente: uma vez no Oriente (na Síria, em 1204), e depois de ter realizado um importante capítulo geral da Ordem em Margat (Antioquia), entrou em ruptura com as restantes chefias da Ordem, renunciou ao cargo de Grão Mestre em 1206, e regressou a Portugal, onde morreu assassinado «pelos freires de Évora» em Fevereiro de 1207, por motivos pouco claros³⁰. Uma história enigmática e assaz romanesca, convenhamos (e que dá lastro à fértil imaginação de Ariel Castro, matéria que me dispenso de abordar aqui). Acrescento apenas um pormenor que me parece interessante: enterrado na sua comenda de S. João do Alporão (Santarém), a lápide do seu túmulo, que se conserva, contém uma belíssima epígrafe, em versos latinos, que traduzo: «Quem quer que sejas tu, sujeito à morte, lê e chora / Sou o que tu serás, já fui o que tu és. Por mim, peço-te, ora»³¹.

Deixemos por momentos o infante Fernando Afonso e as suas eventuais relações trovadorescas (a ele regressarei no final) e façamos um curto desvio para a questão mais geral deste período inicial da lírica do noroeste peninsular, agora por um outro ângulo, o das fontes. Na verdade, definindo a lírica galego-portuguesa, como geralmente se faz, como o conjunto das cerca de 1680 composições conservadas pelos três cancioneiros que nos chegaram, é compreensível que as fontes principais para a discussão das suas origens sejam esses mesmos cancioneiros. Juntamente com o índice dos apógrafos italianos que Colocci nos legou, é neles que a generalidade dos investigadores se tem baseado para desenvolver as suas hipóteses sobre o período inicial do trovadorismo galego-português, sobretudo em tempos mais recentes. Chamo a atenção, no entanto, para o cuidado que Resende de Oliveira demonstra na hora de escolher o título para o seu imprescindível estudo sobre esses mesmos cancioneiros: *Depois do espetáculo trovadoresco*³². É que, na verdade, temos tendência para esquecer que as fontes de que dispomos, os cancioneiros, são posteriores, e,

²⁹BRANCO, Maria João, *D. Sancho I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, pp. 231.

³⁰O Livro Velho de Linhagens diz (1B7) «e mataram-no os freires de Uclés em Évora». Luttrell (LUTTRELL, Anthony, «Afonso of Portugal...», *op. cit.*) transcreve ainda várias versões de uma crónica da Ordem, que referem o seu envenenamento *per gentem suam* (numa das versões, ainda antes de entrar em Portugal). Uma variante catalã da Crónica liga o seu assassinato a problemas políticos com seu irmão, o rei D. Sancho I, sugerindo que teria sido ele o mandatário.

³¹«*Quisquis ades qui morte cadis per lege plora/ Sum quod eris fueram quod es: pro me precor ora*» (BARROCA, Mário Jorge, *op. cit.*, doc. 259).

³²OLIVEIRA, António Resende de, *Depois do espetáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.

no caso do período inicial, muito posteriores, à composição e à *performance* das cantigas, ou seja, ao espetáculo trovadoresco³³. Assim sendo, é lícito considerar que as cantigas que recolhem, sobretudo as do período inicial, dificilmente nos poderão dar uma imagem, já não direi exaustiva, mas mais ou menos aproximada do repertório passível de ser ouvido nos primeiros tempos do espetáculo trovadoresco em Galego-Português. Mesmo que dispuséssemos de todas as composições incluídas nos manuscritos e hoje perdidas por razões circunstanciais³⁴, o que as fontes escritas nos permitem conhecer desta arte poético-musical essencialmente oral resultará apenas, seguramente, numa visão parcelar, visão essa que não só o será em termos numéricos (é lógico supor que muitas composições do período mais antigo seriam já de difícil acesso na época das recolhas coletivas³⁵), mas que poderá mesmo ter sido enviesada pelos critérios (que desconhecemos) dos compiladores dessas mesmas recolhas, sobre as quais, como se sabe, também quase nada de seguro tem sido possível apurar (em particular, quem as mandou fazer, quando e onde).

No excelente e documentadíssimo livro que Souto Cabo publicou recentemente, e que já atrás citei, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, o professor galego, entre a avalanche de dados biográficos novos que nos fornece sobre os autores mais recuados presentes nos Cancioneiros, avança duas hipóteses muito interessantes no que toca a esta última questão: a primeira, sobre critérios, a de que podemos suspeitar (e cito) «que a ausência (parcial) da cantiga de amigo no segmento mais antigo da tradição manuscrita terá resultado dos critérios de seleção que presidiram às primeiras recolhas», acrescentando, em nota, que «a cantiga de amigo de feição mais popular aparece usualmente associada aos jograis, ‘excluídos’ (?) da mais antiga recolha, o ‘Cancioneiro dos cavaleiros’»³⁶ (a interrogação é do próprio). A segunda hipótese, sobre os eventuais mandatários, e que se prende com a nova cronologia (mais recuada) que propõe para o trovador Fernão Rodrigues de Calheiros (exatamente o primeiro cavaleiro de quem temos cantigas de amigo) e com suas atestadas relações com o trovador Rui Gomes, o Freire e de ambos com o magnate D. Gonçalo Anes da Nóvoa, que foi Mestre de Calatrava e era também irmão do trovador Osório Anes, essa segunda hipótese, dizia, é a de que D. Gonçalo da Nóvoa e o seu círculo,

³³Infelizmente, o próprio Resende de Oliveira também o esquece quando baseia a sua posterior teoria sobre as origens e desenvolvimento da lírica galego-portuguesa (IDEM, *O trovador galego-português e o seu mundo*, op. cit., 2001) quase exclusivamente em dados numéricos referentes à cronologia e nacionalidade dos autores presentes nos cancioneiros.

³⁴Do período mais recuado perderam-se pelo menos 24 composições, as que se encontravam em fólios iniciais do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, hoje desaparecidos (mas cuja numeração e autores constam do Índice de Colocci).

³⁵Dou apenas um exemplo: será credível que D. Garcia Mendes de Eixo tenha composto apenas *uma* composição ao longo da sua vida?

³⁶SOUTO CABO, J. A., op. cit., p. 216.

social ou familiar, poderia ter estado envolvido «na configuração desse segmento, enquanto embrião da primeira coletânea poética da lírica galego-portuguesa»³⁷. É esta, de resto, a última frase do seu livro. Não desenvolvendo esta sugestiva ideia, Souto Cabo deixa, no entanto, no ar, como se vê, a hipótese da estreita ligação das ordens militares ao trovadorismo ibérico da fase inicial (incluindo a sua passagem, seletiva, à escrita).

De resto, Souto Cabo abre o seu livro exatamente com a transcrição da célebre rubrica que antecede a secção das cantigas de amigo no CBN: «*Esta folha adiante se começam as cantigas d'amigo que fezerom os cavaleiros, e o primeiro é Fernam Rodrigues de Calheiros*». Como acima referi, um novo documento que o investigador galego publica mostra Calheiros já adulto em 1195, o que obriga a recuar a cronologia deste trovador e, por arrasto, das cantigas de amigo, para finais do século XII (contrariando a tese do seu aparecimento tardio). Infelizmente Souto Cabo, cuja tese central é a da importância do contexto galego, e particularmente da linhagem dos Trava, no surgimento do trovadorismo galego-português, não se debruça especialmente, para além do citado documento, sobre este português, ao que tudo indica, natural de Ponte de Lima, cujo percurso biográfico concreto desconhecemos. A sua atenção prioritária incide, logo em seguida, na personagem que ele considera a «peça-chave», João Velaz, o trovador cuja única cantiga de amor transcrita nos apógrafos italianos se perdeu (o seu nome surge apenas no Índice de Colocci), mas cuja cronologia remontará à geração anterior (uma vez que o identifica como um indivíduo documentado entre 1150 e 1181). Toda a investigação que Souto Cabo apresenta neste ponto é interessantíssima, em particular no que diz respeito às intrincadas relações familiares com as linhagens catalãs, em parte radicadas no noroeste peninsular, dos Cabreira e dos Urgell.

Como não cabe no espaço deste texto debruçar-me com um mínimo de atenção sobre este assunto, retomo o fio da minha argumentação no que diz respeito à citada rubrica das cantigas de amigo referente a Fernão Rodrigues de Calheiros, a qual, como se sabe, é um dos principais elementos de que se serve Resende de Oliveira para postular a existência, anterior às grandes recolhas coletivas, do referido «Cancioneiro dos cavaleiros», um dos materiais de que os compiladores posteriores se terão servido³⁸. Mas creio que o texto desta importante rubrica pode ainda ter outra leitura: de facto, ao referir de forma explícita que o que se segue são «as cantigas de amigo *que fizeram os cavaleiros*», o texto parece indiciar também que outras cantigas de amigo haveria cujos autores não seriam cavaleiros mas, por

³⁷ *Ibid.*, p. 235.

³⁸ O que não é incompatível com a tese do aparecimento tardio da cantiga de amigo, uma vez que Oliveira situa a atividade de Calheiros nas primeiras décadas do século XIII.

exemplo, jograis (que não caberiam, pois, no conjunto socialmente definido que a rubrica anuncia). Bem entendido, a dúvida que se coloca não é a de saber se os jograis compunham cantigas de amigo, já que muitas delas foram recolhidas nos Cancioneiros, mas sim a de saber se esses mesmo jograis (alguns dos presentes nas recolhas ou outros) já as comporiam também no período recuado a que pertence o cavaleiro Fernão Rodrigues de Calheiros, ou seja, em finais do século XII e inícios do século XIII. Como os jograis são geralmente invisíveis na documentação coeva, e os dados biográficos de que dispomos ou não existem ou são precários e indiretos, é muito difícil estabelecer balizas cronológicas seguras (ou mesmo balizas cronológicas *tout court*) para a atividade de uma boa parte dos que comparecem nos manuscritos, nomeadamente na zona que Resende de Oliveira chama «Cancioneiro dos jograis galegos» (onde Martim Codax está integrado). Na verdade, a cronologia dos autores aí inseridos tem sido indiretamente deduzida: partindo de uma outra rubrica que antecede as composições de Bernaldo de Bonaval («*Em esta folha adeante se començam as cantigas d'amor. Primeiro trovador: Bernal de Bonavalle*»), e que interpreta como um vestígio do que seria a secção de amor desse primitivo cancionero de jograis, Oliveira assume que os restantes jograis nele incluídos seriam ou contemporâneos ou posteriores (e sobre Bernaldo temos alguns dados que o situam em meados do século XIII, talvez nas décadas posteriores a 1230). De qualquer forma, e para além de não deixar de ser bizarro que a rubrica inaugural de um cancionero de jograis chame especificamente *trovador* ao primeiro autor (e que, sabêmo-lo hoje, foi clérigo³⁹), nada nos garante que a sequência fosse cronológica. E mesmo descartando todas estas dúvidas, o certo é que a eventual existência de uma compilação de jograis de meados do século XIII nada nos diz sobre a existência ou não existência de jograis ativos nas décadas anteriores e igualmente autores de cantigas de amigo.

De resto, fora do âmbito dos manuscritos que até nós chegaram, a existência de jograis de cronologia recuada cuja obra se perdeu está perfeitamente atestada, sendo o caso mais notório o do célebre jogral Palha, burgês abastado de Santiago de Compostela, ativo na corte galego-leonesa de Afonso VII, e tão próximo do monarca que, como é sabido, confirma o Foral dos Francos de Toledo em 1136, ao lado das principais figuras da sua corte⁴⁰. Da mesma forma, desde começos do mesmo século XII, diz-nos ainda Pidal, encontramos jograis radicados «en Sahagún formando una importante clase de la burguesía»⁴¹. E se desconhecemos por completo o repertório

³⁹SOUTO CABO, J. A., «En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas», in *Verba*, 39 (2012), nota 26.

⁴⁰MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Marid, Espasa-Calpe, 1942, citado na 7ª edição, Madrid, 1975, p. 81.

⁴¹*Ibid.*, p. 50.

de Palha ou destes jograis, parece-me muito plausível aceitar que a sua língua de expressão fosse a língua falada, e mesmo, no caso de Palha, o galego-português, sua língua materna e também língua dominante na corte galego-leonesa. Quanto às suas composições perdidas, tão verosímil é supor que fossem de género épico-narrativo como lírico-amoroso, satírico ou mesmo de tradição popular (possivelmente, como em todas as épocas, haveria de tudo um pouco na atividade dos jograis de então). Acrescente-se, já agora, que é exatamente à tradição popular em Galego-Português, e até à da cantiga em voz feminina, ou cantiga de amigo, que C. Segre liga alguns dos versos que canta a protagonista da primeira parte da *Razón de Amor*, um texto castelhano datável de c. 1205, uma ocorrência que, segundo este autor, “mostra in atto già nel primo Duecento una circolazione interregistrata e interlinguistica molto più vivace di quanto non si potesse supporre”⁴².

Situamo-nos assim na ainda mais nebulosa questão da origem das cantigas de amigo, matéria que também não é minha intenção resolver aqui. Mas devo dizer que, ao reler recentemente o que diz D. Carolina Michaëlis sobre o assunto, na sùmula do seu imprescindível volume II do *Cancioneiro da Ajuda* (e numa época, note-se, em que as *kharjas* eram desconhecidas), não pude deixar de me espantar de novo com minúcia e a extensão das informações de toda a ordem que procurou recolher, e que remontam, pelo menos, à época da Condessa de D. Teresa (incluindo, por exemplo, referências aos cantos nupciais no seu casamento e de sua irmã Urraca, ou ainda aos coros de donzelas que saudavam, cantando «à maneira da Galiza», a entrada do filho desta última, o jovem Afonso VII, em Santiago, como refere a *História Compostelhana*)⁴³. Idêntico levantamento fez Menéndez Pidal, sobretudo, para o que nos interessa aqui, no seu clássico livro sobre os jograis, já antes referido. É esta, diga-se, uma linha de investigação que não tem conhecido desenvolvimentos significativos, talvez pela excelência do trabalho destas duas figuras cimeiras da filologia dos inícios do século passado, talvez pela atenção prioritária que passou a ser dada às fontes escritas trovadorescas, os Cancioneiros, cujo análise mais aprofundada estava por fazer e era igualmente necessária. De qualquer forma, se um ou outro dos dados avançados por D. Carolina ou Menéndez Pidal podem estar desatualizados, convém salientar que muitos outros continuam tão interessantes quanto esquecidos.

Defacto, esta viagem à época imediatamente anterior àquela que os Cancioneiros nos documentam, no sentido de procurar não só desenhar o contexto cultural do noroeste peninsular nos séculos XI e XII, mas também o de nela procurar indícios

⁴² SEGRE, C., *op. cit.*, p. 326.

⁴³ VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, *op. cit.*, pp. 715-717 e 897.

de uma arte poético-musical só bem mais tarde passada a escrito (nomeadamente a do género autóctone cantiga de amigo), continua a parecer-me muito útil. Se é verdade que na vida cultural de todas as épocas há por vezes saltos bruscos (e a moda de compor e cantar «à maneira provençal» pode ter tido, efetivamente, uma implementação e um desenvolvimento rápidos, algures por meados do século XII), convém igualmente não esquecer o *continuum* de evolução em que esses saltos ocorrem, um contexto também por vezes tão invisível (nas fontes escritas) quanto determinante. Nesta medida, o peso que tem no *corpus* trovadoresco galego-português, e desde o seu início documentado, a modalidade popularizante cantiga de amigo, alheia à «maneira provençal», só pode indicar, na minha opinião, que essa modalidade de canto em língua vulgar estaria já em pleno florescimento, pelo menos em algumas das suas vertentes, quando a moda provençal se lhe veio reunir (sem a ela se sobrepor, note-se). De resto, também o outro género abundantemente cultivado pelos trovadores galego-portugueses, a cantiga de escárnio e maldizer, tem características muito próprias e bastante distintas do sirventès provençal, o que indicia igualmente uma história autónoma e bem anterior aos textos documentados⁴⁴. Por tudo isto, a ideia de um «momento zero» ou inaugural da lírica trovadoresca galego-portuguesa, sobretudo se o pretendermos detetar entre os textos ou autores conservados pela fragmentária tradição manuscrita que nos chegou, parece-me não fazer grande sentido⁴⁵. Nas sociedades tradicionais, como é a sociedade medieval, a música e o canto estão intrínsecamente ligadas a todas as atividades da vida quotidiana, tanto as de carácter religioso como secular, muito mais, aliás, do que nas nossas sociedades contemporâneas. É neste ambiente de «cantares» que a lírica dos jograis e trovadores do noroeste peninsular, potenciada decerto pelos novos modelos que autores provençais célebres trazem às cortes da região, ganha autonomia e desenvolve gradualmente uma poética normativa própria, num processo cujos elos mais antigos serão sempre difíceis de estabelecer.

Se este é o quadro geral que subjaz à referida pesquisa de D. Carolina ou de Menéndez Pidal sobre o período imediatamente anterior aos autores documentados, como creio ser, o seu alargamento poderá revelar-se bastante produtivo no

⁴⁴ Como o próprio Rodrigues Lapa reconhece quando, ao estudar as formas métricas e rítmicas, relaciona a frequência da redondilha nestas cantigas com o carácter mais «nacional» do género (LAPA, M. Rodrigues, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro, s.n., 1965, pp. 74-77).

⁴⁵ Recordo de novo as palavras de Peter Dronk, que utilizei como epígrafe num dos capítulos do meu livro *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses* (Lisboa, Estampa, 1994), e que continuam a parecer-me cristalinas: «*The lyrical repertoire that was largely shared by all medieval Europe (...) is thus the product of ancient and scarcely separable traditions of courtly, clerical and popular songs. We can only infer the richness and many-sidedness of this traditions from the fragmentary written evidence that survives. But the inference is certain enough, in my opinion, for us to reject any suggestion that the birth of secular vernacular lyric in western Europe was a sudden event, that took place (as many people still believe) at the end of the eleventh century.*» (DRONKE, P., *The Medieval Lyric*, 2ª edição, London, Hutchinson, 1978, p. 30).

que toca a algumas das nossas atuais perplexidades. É nesse sentido que aproveito para acrescentar duas ou três informações que me parecem interessantes, as quais, embora não imediatamente relacionadas com as cantigas que são objeto deste trabalho, poderão talvez ajudar a desenhar o ambiente que viu nascer a arte trovadoresca ibérica, quer indiciando uma vivacidade cultural pouco conhecida, quer contrariando a habitual e, a meu ver, preguiçosa tese do caráter periférico do noroeste peninsular, em particular do jovem reino de Portugal, em relação à cultura europeia da época.

Antes, no entanto, parece-me conveniente esclarecer o ponto que diz respeito às próprias coordenadas espaciais em que me situo e de que irei falar, o noroeste peninsular. Na verdade, e contrariando a conhecida hipótese de Resende de Oliveira⁴⁶ sobre a importância de Rui Dias de Cameiros e do seu eventual núcleo castelhano no nascimento da lírica galego-portuguesa (que desse núcleo inicial castelhano-leonês se teria posteriormente desviado para o noroeste galego-português), todos os mais recentes dados biográficos que têm sido apurados sobre os autores parecem apontar para a região da fronteira do Minho como o lugar de origem do núcleo inicial documentado. Como demonstra de forma muito convincente Henrique Monteagudo⁴⁷, é nas terras de Toronho e do Lima que são detetáveis os mais antigos autores presentes nas recolhas, e isto numa teia de relações familiares luso-galegas que torna anacrónica qualquer tentativa de divisão estanque entre portugueses e galegos (ainda para mais se tivermos em conta a instabilidade política desta região ao longo de todo o século XII, passando sucessivamente do domínio galego-leonês ao português e vice-versa). Tudo indica, pois, que será este o espaço de origem do canto trovadoresco galego-português (como cenário geográfico ou/e linhagístico, é difícil saber).

Muito curiosamente, é a essa mesma região que está ligado uma personagem da primeira metade do século XII só muito recentemente trazida ao nosso convívio, de seu nome João de Sevilha e de Lima, que José Francisco Meirinhos, o investigador da Universidade do Porto que o estudou, considera o «tradutor mais célebre da sua época»⁴⁸. De provável origem moçárabe, vivendo quase sempre na região do Lima, onde morre em 1157, João de Sevilha e de Lima é o autor, entre outros textos, da tradução para latim de um texto árabe pseudo-aristotélico, o *Secretum secretorum*,

⁴⁶Desenvolvida sobretudo em OLIVEIRA, António Resende de, *O trovador galego-português e o seu mundo*, op. cit., pp. 65-78.

⁴⁷MONTEAGUDO, H., *Letras primeiras. O foral do Burgo de Caldelas, os primórdios da lírica trovadoresca e a emergência do galego escrito*, Corunha, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.

⁴⁸MEIRINHOS, J. F., "A ciência e filosofia árabes em Portugal. João de Sevilha e de Lima e outros tradutores", in *Estudos de Filosofia Medieval. Temas e autores portugueses*, Porto Alegre, EST Edições, 2007, pp. 43-54 [disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55839/2/MeirinhosTemasEstudos2007000126635.pdf>].

uma tradução que teria larga fortuna na Europa do tempo e dos séculos seguintes⁴⁹. O que tem de mais curioso este livro, pelo menos para o que nos interessa aqui, é a explícita e extensa dedicatória à Rainha D. Teresa (rainha é o termo usado), na qual relata uma conversa que ambos tinham tido sobre «a utilidade do corpo» e o pedido que D. Teresa lhe terá feito para escrever uma obra sobre «a observação das dietas ou a conservação do corpo»⁵⁰. Passo em claro outros interessantes pormenores, alheios à matéria que nos ocupa, para sublinhar apenas a importância deste testemunho no que diz respeito não só à região onde tudo isto se passa (o vale do rio Lima), mas também aos interesses culturais da mãe de D. Afonso Henriques, matéria sobre a qual nada se sabia até agora. Como comenta Meirinhos, «de um ponto de vista histórico-cultural a riqueza informativa deste prefácio é notável». Estamos nas primeiras décadas do século XII, e o referido documento comprova-nos que na região do Lima, em particular na corte galego-portuguesa da condessa/rainha Teresa (e não apenas na corte real leonesa) são favorecidas ou mesmo incentivadas atividades culturais laicas (e de grande repercussão europeia posterior).

Um segundo dado que me parece pertinente sobre esta mesma época, este já mais próximo da questão trovadoresca, e que, a meu conhecimento, nunca foi devidamente considerado, diz respeito à teia das relações familiares dos senhores da zona, no caso, incidindo sobre D. Elvira, a outra irmã menos conhecida de D. Teresa. Na verdade, a história peninsular tem-se debruçado, com mais ou menos atenção, sobre as irmãs Urraca e Teresa, em virtude dos seus casamentos com os condes D. Raimundo e D. Henrique de Borgonha e também do importante papel político que ambas desempenharam no xadrez peninsular já depois de viúvas. Mas D. Teresa tinha uma outra irmã (e esta completa direita, ou seja, de pai e mãe), D. Elvira, que o imperador-pai casou, pela mesma época, com um terceiro conde não menos importante, no caso, Raimon de Saint Gilles, conde de Toulouse e marquês de Provença. Raimon de Saint Gilles foi o chefe da Primeira Cruzada e para as terras de Ultramar partiu em 1096, acompanhado por sua mulher D. Elvira. É lá que ela dá a luz o seu filho Afonso Jordão (assim chamado por ter sido batizado no rio Jordão), a quem, anos mais tarde, na década de 1110, o duque Guilhem de Poitiers, o primeiro trovador, disputará longamente o condado de Toulouse. Mas já por alturas desta primeira cruzada o Duque da Aquitânia tinha viajado para a Terra Santa, onde estava em 1101 (eventualmente acompanhado, diga-se, pelo próprio conde D. Henrique, seu primo direito e cunhado de D. Elvira, que talvez tenha

⁴⁹ Como mostra o facto de se conservarem ainda hoje cerca de 150 cópias. A tradução é parcial, centrando-se especialmente nos capítulos referentes à medicina. Uma segunda tradução completa foi feita em Antioquia, por volta de 1232, por Filipe de Tripoli.

⁵⁰ Como sugere Marsilio Cassoti, é possível que, por essa época, o estado de saúde de D. Teresa não fosse dos melhores (CASSOTI, M., *D. Teresa, a primeira rainha de Portugal*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2008, p. 213).

participado nesta expedição⁵¹). Seja como for, todas estas personagens do condado de Toulouse serão frequentemente referidas pelos trovadores provençais da primeira geração (que não D. Elvira, pelo menos que se tenha detetado até ao momento). Encontramo-nos, pois, geográfica e culturalmente, em pleno ambiente trovadoresco, com o qual os senhores do noroeste peninsular de inícios do século XII mantêm, como se vê, estreitas relações familiares. Falecido o marido em 1105, D. Elvira regressou à Península Ibérica, onde se casou de novo com Fernando Fernandes, conde de Benavente, de quem teve mais três filhos. Em 1111, de resto, o conde foi nomeado tenente de Lamego por D. Henrique e D. Teresa⁵², pelo que é possível que as irmãs tenham estado relativamente próximas nesses anos. Pouco mais sabemos, no entanto, do percurso de D. Elvira, salvo que terá falecido relativamente idosa, por volta de 1158⁵³. Acrescente-se, já agora, que a sua neta, de nome Faydiva, se tinha casado, anos antes (1151), com Humberto III de Sabóia, irmão da nossa rainha D. Mafalda (ou seja, a filha de Afonso Jordão tornou-se cunhada de D. Afonso Henriques).

O que estas relações familiares cruzadas significaram em termos de efetivo contacto do noroeste peninsular e, em particular, da corte portuguesa, com a lírica occitânica inicial não é seguro, até porque as fontes são silenciosas sobre esta matéria. Como supõem alguns investigadores, não é impossível que o célebre Marcabru, figura marcante desta primeira fase da lírica provençal, tenha estado na corte de Afonso Henriques nos mais de dez anos que passou na Península Ibérica, por volta da década de 1140⁵⁴. Seja como for, e embora não haja, até ao momento, documentos que comprovem, quer a sua efetiva passagem, quer a de outros trovadores provençais, pelas cortes portuguesas do século XII, tenho sempre muita dificuldade em aceitar a tese de que o reino de Portugal se teria mantido alheado da arte trovadoresca occitânica, então em plena expansão na Europa. A justificação que muitas vezes suporta esta posição, quer de forma implícita, quer de forma explícita (como é o caso de Jean-Marie d'Heur) aponta para a eterna questão do lugar periférico de Portugal na geografia europeia, a que se juntaria o contexto essencialmente militar vivido nas primeiras décadas do novo reino⁵⁵. Quanto a esta última questão, penso que ela não faz qualquer sentido, não só porque este contexto era o de todos os reinos peninsulares, como também porque militares,

⁵¹ É o que supõem, embora com reservas de data, Mário BARROCA e Luís AMARAL (in *A condessa-rainha. Teresa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012, p. 40). De resto, D. Henrique e o Duque Guilhem eram efetivamente primos direitos, já que o pai do primeiro, Henrique, o *Demoiseau*, era irmão da mãe do Duque, Hildegarda.

⁵² CASSOTI, M., *op. cit.*, p. 122.

⁵³ BARROCA, M, J., AMARAL, L., *op. cit.*, pp. 64-65.

⁵⁴ Na obra de Marcabru há, pelo menos, duas referências ao reino de Portugal.

⁵⁵ D'HEUR, Jean-Marie, *Troubadours d'oc et troubadours galicien-portugais*, Paris, Fundação Caloute Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1973, p. 268.

eram, por definição, os membros das aristocracias de todas as regiões da Europa da época, incluindo quer todos os grandes senhores que protegeram os trovadores, quer boa parte dos próprios trovadores. Já quanto à questão da periferia, e para além de todos os dados antes referidos, não posso estar mais de acordo com os recentes biógrafos da rainha D. Teresa, Luís Amaral e Mário Barroca, quando, depois de analisarem demoradamente as peças políticas do xadrez do noroeste peninsular da época no contexto europeu, tanto no que toca as suas elites aristocráticas como religiosas, concluem que elas «desmentem, pelo menos em parte, a ideia tradicional acerca do carácter periférico e marginal do espaço português, à qual recorrem sistematicamente certas explicações historiográficas»⁵⁶. Entre outros factores, estes historiadores referem, por exemplo, «o crescente intervencionismo da infanta portugalense [D. Teresa] nos assuntos da monarquia de Leão e Castela e a carreira romana do arcebispo [de Braga] D. Maurício, colocado no centro das disputas entre o papado e o império»⁵⁷. Do ponto de vista cultural, e ao contrário do que é habitual assumir de forma apriorística, nada indica que o panorama fosse diferente. De resto, e mesmo que outros dados não existissem (e eles existem, como vimos), o simples facto de duas figuras francesas de relevo, das casas ducais e condaís da Borgonha (D. Henrique e D. Raimundo), terem desempenhado um papel central no noroeste peninsular dos finais do século XI e inícios do século XII seria suficiente para contrariar esta pouco consistente noção de «periferia cultural». Quanto à questão mais específica do «novo canto», tivessem ou não passado trovadores ou jograis provençais pelas cortes portuguesas do século XII, decerto ocasiões não faltariam para os contactos a este nível (casamentos⁵⁸, festas várias, encontros a alto nível entre os soberanos peninsulares⁵⁹, só para referir as mais óbvias).

Aproximando-me da época em que foi composta a cantiga *Altas Undas* que dá o mote a este texto, passarei agora para segunda metade deste mesmo século XII, para introduzir uma outra personagem, igualmente feminina, mas esta já contemporânea de Vaqueiras e do infante Fernando Afonso, cuja importância política e cultural na Europa da época (para já não falar das suas atestadas relações ao trovadorismo) tem permanecido mais ou menos na sombra. Trata-se de uma outra filha de D. Afonso

⁵⁶ BARROCA, M, J., AMARAL, L., *op. cit.*, p. 210.

⁵⁷ Como se sabe, D. Maurício acabou por ser nomeado Papa (anti-Papa, se quisermos) pelo imperador Henrique V, então em litígio aceso com Roma e com Gelásio II, o pontífice eleito em conclave, e que acabou por se impor.

⁵⁸ Como foi o caso do realizado em Tui, em 1160, e que juntou Afonso Henriques e o Conde de Barcelona, Raimundo Berenguer IV (grande protetor de trovadores), por ocasião do casamento da filha do primeiro, Mafalda, com o primogénito do segundo, Raimundo.

⁵⁹ Como o que aconteceu em Coimbra, em 1196, e que reuniu D. Sancho I e seu cunhado D. Afonso II de Aragão, ele próprio trovador, numa cimeira de vários dias (e cujo objetivo era unir os monarcas peninsulares um ano depois da derrota cristã em Alarcos).

Henriques, esta legítima, a infanta Teresa, ou, se quisermos, a condessa Matilde de Flandres (uma vez que mudou de nome depois do seu casamento). Casando em 1184 com Filipe de Flandres, par de França e tutor do futuro rei Filipe Augusto, Teresa/Matilde tornou-se uma das mulheres mais influentes do seu tempo, não só em virtude deste casamento, mas também pela sua imparável atitude interventiva depois de viúva (o marido morreu em 1191, no decorrer da Terceira Cruzada, da qual foi um dos chefes). Não me posso alongar sobre o percurso desta mulher notável (que ainda teve um segundo casamento muito breve com o Duque de Borgonha, Otão III, e que faleceu já idosa em 1218), pelo que me cinjo à questão trovadoresca deste período inicial.

Já antes referi um segundo documento, trazido à luz por Ariel Castro, onde surge o infante Fernando Afonso, igualmente datado de 1203. Trata-se, na verdade, de uma doação da condessa de Flandres aos Hospitalários, feita na presença do seu Grão Mestre (o seu irmão Fernando Afonso), em Corbeil, nos arredores de Paris. Ariel Castro crê que esta doação (de um conjunto significativo de bens) teria a ver com a nomeação do infante para o cargo, nomeação essa que o mesmo investigador supõe (a meu ver, com inteira justificação) ter sido em grande parte obra da Condessa Teresa/Matilde. Acrescenta ainda o investigador que o nome de F. Afonso poderá ter sido levado ao papa Inocência III pelo próprio marquês Bonifácio de Monferrato (o protetor de Vaqueiras, relembre-se), a pedido da Condessa, mas, não indicando a fonte deste suposição, é difícil avaliar a sua veracidade.

O que já não é mera suposição são as atestadas ligações entre a condessa de Flandres e o *trouvère* Conon de Béthune, que Ariel Castro também investigou. Béthune situa-se na Flandres e, salvo o curto período de 1192 a 1200 (em que esteve sob domínio francês), sempre fez parte dos domínios do condado flamengo. A participação de Conon (e de seu irmão, Beduíno, conde de Aumale e chefe da linhagem) na Terceira Cruzada fez-se exatamente ao lado do Conde Filipe. Depois da morte deste último, e de regresso desta cruzada, Conon passou a viver na corte de Flandres, servindo até de embaixador ao novo conde, Balduíno IX, nos negócios da Quarta Cruzada (onde participou também, como se disse, ao lado de Fernando Afonso, Bonifácio de Monferrato e Vaqueiras, as personagens centrais deste puzzle que tenho vindo a referir). Outros investigadores creem, de resto, que o infante Fernando Afonso, depois da sua enigmática saída de Portugal em 1173, ou pelo menos depois do casamento da sua irmã em 1184, poderá ter passado uma boa parte do seu indocumentado percurso no exterior da Península, entre a Flandres, a França e a Itália⁶⁰. Personagens deste tipo nunca viajam sozinhas e seria extremamente

⁶⁰ E eventualmente a Terra Santa? É talvez baseado nestas relações familiares de proximidade que Mário Barroca afirma que o infante F. Afonso participou na Terceira Cruzada, como antes referi.

interessante saber quem faria parte do seu séquito. O facto de o trovador João Soares de Paiva poder ter pertencido, também ele, a uma ordem militar (como indica uma referência do Livro do Deão, que o chama «João Soares, o Freire» – 6M6) poderia ser uma boa pista. Infelizmente, não possuímos, de momento, quaisquer dados concretos que o relacionem com o infante, embora as datas da saída de ambos de Portugal pareçam ser coincidentes⁶¹.

Regresso, enfim, às questões específicas em torno das *Altas Undas* de Vaqueiras, composição que tudo indica ter sido composta, lembro, por volta de 1203 e no mesmo contexto do descordo plurilingue, ou seja, no sul de França, em vésperas da Quarta Cruzada. E termino sem conclusões definitivas sobre essas mesmas questões, mas com duas notas interrogativas. A primeira delas, muito breve, necessita de uma chamada de atenção prévia para o belo início da última estrofe da cantiga, que geralmente não é comentado, mas onde é dito: *Mal amar fai vassal d'estranh país, / car en plor tórnan e sos jocs e sos ris* (Mal faz amar vassalo de estranho país, / pois em choro se tornam seus jogos e seus risos). Será demasiado arriscado sugerir que o «estranho país» poderia eventualmente ser Portugal?

A segunda pergunta, que tem a ver com a cantiga de amigo concreta que teria eventualmente servido de modelo a Vaqueiras, é ainda mais arriscada. Ponhamos a questão assim: o Pergaminho Vindel é datável, como Manuel Pedro Ferreira já há anos bem explicou, do terço final do século XIII⁶². Muito embora não seja o documento original mas um apógrafo, toda a investigação tem estado de acordo em que esta cópia não distaria muito no tempo do original, uma das razões pela qual a atividade de Martim Codax é habitualmente colocada em redor de meados desse século. A esta razão, juntam-se ainda duas outras: 1) a colocação das suas cantigas nos apógrafos italianos, na zona designada por Resende de Oliveira, como antes referi, «Cancioneiro dos jograis galegos», conjunto cujo primeiro autor seria Bernaldo de Bonaval, com início de atividade posterior a 1230; 2) a sua eventual participação na chamada Reconquista, que alguns investigadores pensam poder deduzir da cantiga «*Mandad'hei comigo*» (onde a jovem nos diz que o seu amigo vem «*san'e vivo*» e «*d'el-rei amigo*» e «*privado*»). Embora, no que toca a esta última razão, seja possível contrapor que a Reconquista estava em curso muito antes de Fernando III (para já não falar das guerras variadas de onde o amigo poderia vir), são estas, no seu conjunto, razões com alguma consistência, se bem que, como no caso de muitos outros jograis, sem qualquer base documental. A pergunta que

⁶¹ O próprio Resende de Oliveira não descarta esta hipótese (OLIVEIRA, António Resende de, *O trovador galego-português e o seu mundo*, op. cit., p. 77).

⁶² FERREIRA, M. P., *O som de Martín Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, UNISYS/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 73.

formulo, e que, garanto, é mesmo uma pergunta, é, pois, a seguinte: serão razões suficientes para não termos qualquer dúvida quanto à cronologia geralmente atribuída a Martim Codax?

Bem entendido que, com os dados de que atualmente dispomos, continua a ser impossível dar uma resposta cabal a todas estas perguntas. Mas a possibilidade de alguns jograis autores de cantigas de amigo, presentes nos Cancioneiros ou não, terem estado ativos na fase inicial da lírica galego-portuguesa, bem como a possibilidade de o infante Fernando Afonso estar de alguma forma ligado a este movimento, e também, via jograis ao seu serviço, a Raimbaut de Vaqueiras e às suas *Altas Undas*, parecem-me questões a merecer uma melhor atenção futura.⁶³

⁶³Já depois de concluído este texto, e na minha qualidade de editora do presente volume, tive oportunidade de ler, em primeira mão, a excelente contribuição de Manuel Pedro Ferreira, que o leitor poderá encontrar nas pp. 19-28. Porque vem ao encontro da última pergunta que formulo, permito-me destacar aqui o que M. P. Ferreira adianta na nota 30 da p. 27 deste mesmo livro: «Numa das raras abordagens ao estilo musical das cantigas de Martim Codax, Charles Brewer observa afinidades com as canções latinas de c. 1100 (especialmente as de tema secular) em fontes com notação aquitana, e conclui que isso aponta para uma data de composição relativamente recuada no século XIII, talvez próxima dos seus inícios (BREWER, Charles E., «The Cantigas d'Amigo of Martin Codax in the Context of Medieval Secular Latin Song», *La corónica* 26/2 (1998), pp. 17-28). O estilo não é, contudo, um indicador cronológico fiável, porque, uma vez estabelecido como modelo replicável, pode prolongar-se no tempo.»

De facto, se o indicador pode não ser fiável, ele não deixa de ser deveras interessante. Mas outras ocasiões haverá, decerto, para o discutir.

A comemoração dos cem anos da descoberta e primeira publicação, em 1915, do Pergaminho Vindel do século XIII contendo sete cantigas de amigo de Martin Codax, seis das quais acompanhadas pela notação musical, reuniu alguns dos mais destacados especialistas da poesia medieval galego-portuguesa num encontro que serviu de ponto de partida aos trabalhos aqui apresentados. A excepcionalidade desse documento, anterior ao mais antigo dos nossos Cancioneiros existente na Biblioteca da Ajuda, reside na característica única de trazer até nós a música que acompanhava as cantigas, raríssima exceção que só recentemente ganhou um novo contributo com a descoberta do pergaminho Sharrer, bem posterior, com algumas cantigas de D. Dinis igualmente musicadas (...). Mas o que é surpreendente é ver como um conjunto tão pequeno de cantigas pode sugerir tão amplas leituras e obrigar-nos a reflectir novos rumos de interpretação e também a comprovar que nada está fechado quando abrimos o nosso Cancioneiro galego-português.

Nuno Júdice, Apresentação

Apoio:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA
MUSICAL
CESEM

FCSH 
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

