

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Investigação Histórica e Compilações Trovadorescas

António Resende de Oliveira

Universidade de Coimbra

O interesse da historiografia pela canção trovadoresca foi recentemente reactivado pelo desenvolvimento da história social. Numa introdução ao estudo da nobreza medieval portuguesa que antecedeu uma recolha de artigos datada de 1981, José Mattoso assinalava as poesias trovadorescas como a terceira fonte, em importância, para o conhecimento da sociedade e mentalidade nobres dizendo, a propósito: «As [cantigas] de escárnio e de maldizer [...] constituem fonte preciosa para analisar a mentalidade da nobreza, contanto que se tenha o cuidado de distinguir bem o significado real do literário. Quando se conseguem datar com precisão e identificar os personagens a que dizem respeito, são fontes incomparáveis para a história social. Mas não é pelo facto de este grupo de cantigas ser aparentemente mais eloquente e mais próximo da realidade que se podem desprezar as de Amor e as de Amigo. Estas exprimem também uma mentalidade, se não do conjunto da classe, ao menos do grupo que nela difunde com mais dinamismo os modelos de comportamento e os esquemas da visão do mundo, isto é, a nobreza de corte».

É neste contexto que deve ser entendida a atenção crescente prestada pelos historiadores relativamente às composições medievais. José Mattoso utilizou-as em vários dos seus estudos, tendo procurado também enquadrar a actividade de alguns autores portugueses e prevenir os historiadores para a necessidade de uma interpretação das cantigas em ligação com a mentalidade vassálica existente nos meios nobiliárquicos do ocidente peninsular nos sécs. XIII e XIV.

Quando, em Dezembro de 1982, optámos pelo estudo do movimento cultural em questão, o tratamento das suas vertentes social e ideológica ocupou, assim, um lugar destacado no esboço do plano de trabalho então gizado. A estratégia de aproximação ao tema contemplava dois tipos de abordagens. Uma primeira, mais estrutural, onde procuraríamos interrogar os cancioneiros enquanto fontes histórico-culturais e, posteriormente, reconstituir as condições de produção dos textos, a sua dimensão oral e gestual, associando-os igualmente aos lugares e circunstâncias em que eram transmitidos. E uma segunda, conjuntural, onde acompanhá-riamos o movimento na sua progressão ao longo dos sécs. XIII e XIV, tentando interpretá-lo em ligação com as mutações verificadas nos meios que o acolheram durante o período da sua vigência e detendo-nos, finalmente, no conjunto de novos valores e sensibilidade revelados pelas composições.

Com a intenção de cumprir este vasto programa, iniciámos um trabalho de pesquisa orientado em dois sentidos diferentes mas complementares. A identificação, por um lado, das composições atribuídas a cada um dos cerca de 160 trovadores e jograis presentes nos cancioneiros e, por outro lado, uma sondagem na documentação do ocidente peninsular dos sécs. XIII e XIV com o intuito de precisar as respectivas biografias. Com efeito, a análise sócio-cultural deste movimento impunha, não somente um melhor conhecimento da geografia e cronologia dos seus autores, mas também uma definição tão precisa quanto possível da obra pertencente a cada um deles. Ora, se o primeiro destes objectivos ia sendo cabalmente cumprido, projectando indicações no sentido de um reajustamento do quadro histórico traçado nos inícios deste século por C. Michaëlis, o segundo, tendo-nos arrastado para um contacto mais aprofundado com os três cancioneiros conhecidos, revelou-se bem mais complexo, acabando por conduzir

a uma reavaliação das prioridades do contributo historiográfico no âmbito da investigação sobre o tema.

Expliquemo-nos. As dificuldades transmitidas por historiadores da literatura e filólogos não diziam apenas respeito ao desconhecimento sobre a naturalidade, cronologia ou cortes frequentadas por muitos dos compositores. As incursões mais sistemáticas de Giuseppe Tavani e de Jean-Marie D'Heur pelos cancioneiros tinham mostrado já as múltiplas dúvidas levantadas pela atribuição de muitas composições, desvendando, assim, a precariedade do manuseamento desses cancioneiros no capítulo da definição da obra de vários autores e apelando, em última análise, para pesquisas mais aprofundadas nos mesmos com vista a um estabelecimento mais seguro da autoria das composições.

As interrogações levantadas pelos cancioneiros neste domínio são já suficientemente conhecidas por parte dos especialistas, mas será talvez oportuno precisar os principais problemas em causa. Na sua maioria eles surgiram, sem dúvida, durante o processo de enriquecimento das compilações iniciais, embora um ou outro pudessem estar já presentes nas recolhas individuais que chegaram às mãos dos primeiros compiladores ou terem ficado a dever-se a erros dos copistas dos cancioneiros quinhentistas. Neste conjunto destacamos:

1. **Duplas atribuições**, isto é, a atribuição de uma mesma composição a autores diferentes em um ou mais cancioneiros.

2. **Ausência de atribuições**, quando um ou mais textos são transmitidos somente pelo Cancioneiro da Ajuda e em locais diferentes, e não surgem numa sequência de textos cuja autoria possa ser conhecida por comparação com os cancioneiros quinhentistas; ou, no caso dos acrescentos pós-trovadorescos, quando a transcrição das composições não foi acompanhada pela respectiva rubrica atributiva, tendo a sua autoria revertido para os compositores situados no local para onde foram copiadas.

3. **Atribuições incertas**, resultantes, em boa parte, da falta de sintonia entre os cancioneiros quanto à autoria das composições em questão.

4. **Atribuições erradas**, finalmente. Visíveis já no ponto anterior — num dos cancioneiros houve manifestamente uma desatenção ou erro do copista —, ele leva-nos a admitir a existência de casos de atribuições igualmente inadequadas mas de controlo mais difícil, nomeadamente na eventualidade de a composição ou composições em causa terem sido transmitidas apenas por um dos cancioneiros.

As situações menos claras imputáveis aos cancioneiros, porque ligadas às diferentes etapas da sua constituição, teremos de acrescentar aquelas que se ficaram a dever ao trabalho desenvolvido neste século pelos investigadores na tentativa de esclarecer atribuições ou identificar autores. Aqui transformaram-se por vezes meras hipóteses em certezas de difícil abandono, mesmo quando contraditadas por investigações credíveis [veja-se o caso da atribuição de *Ai eu coitada como vivo* a D. Sancho I], avançou-se com a associação de autores com nomes, patronímicos ou apelidos iguais ou semelhantes, não foi possível diferenciar, enfim, autores diferentes sob um mesmo nome e apelido familiares.

Não é já, porém, a obra de cerca de um terço dos autores inseridos nos cancioneiros — tantos eram os casos que à partida levantavam dúvidas ou que se tornaram problemáticos — que se encontra hoje sob suspeita. Se as investigações prosseguidas nos últimos decénios complicaram por vezes ou não puderam resolver da melhor maneira algumas atribuições, elas contribuíram, sem dúvida, para reduzir o número de trovadores e jograis cuja obra não se encontrava ainda suficientemente definida, sendo justo destacar o contributo de J.-M. D'Heur, pela sua sistematicidade e pelo carácter ponderado de muitas das suas opções, apesar, naturalmente dos erros cometidos.

Numa perspectiva mais global, faltava ainda uma posição segura quanto à representatividade dos cancioneiros. Este problema foi claramente enunciado por G. Tavani nos seguintes termos: «Dado que é de supor que os textos chegados até nós não representam mais do que uma modesta parcela do total da lírica galego-portuguesa — parece de facto inverosímil, por

exemplo, que frente aos 137 textos atribuídos a D. Dinis, que também estava ocupado com negócios de Estado e preocupações bélicas, poetas profissionais como Pero da Ponte, Pero Garcia Buralês, Joham Garcia de Guilhade, que no entanto estão entre os mais bem representados dos cancioneiros, tenham produzido um número de textos tão exíguo —, pode-se concluir que a escolha operada pelos compiladores das colectâneas deve ter incidido profundamente no conjunto da produção, excluindo, com toda a probabilidade, todos os textos e todos os autores que não interpretavam, ou já não reflectiam os gostos vigentes na época em que se efectua a recolha».

Não se podia passar incolumemente por este *puzzle* de incertezas. Foi aqui que o historiador se deslocou do quadro mais alargado da sociedade e cultura nobiliárquicas para o espaço restrito dos cancioneiros, não sem deixar de manter, no entanto, algumas pontes com o primeiro. Correspondendo a uma mudança significativa do rumo inicialmente traçado, ou pelo menos a uma séria redução do seu horizonte inicial, a opção pela análise e estudo dos cancioneiros surgia, assim, da necessidade de resolução de muitas das dúvidas até agora assinaladas como condição prévia da solidez de qualquer estudo histórico-cultural da canção trovadoresca. Tratava-se em última análise, e permitam-nos a metáfora, de lançar alicerces mais seguros para a construção do edifício idealizado.

Todavia, esta mudança de trajectória somente se efectivou a partir do momento em que, apoiados em dados biográficos mais precisos sobre o conjunto dos autores, vislumbrámos a possibilidade de aprofundar o conhecimento da estrutura interna dos cancioneiros. Na verdade, a elucidação de muitas das dúvidas suscitadas pela atribuição de composições ou dizendo respeito à identificação de autores passava por uma percepção mais clara do processo da sua integração nos cancioneiros, ou melhor, nas recolhas que lhes deram origem. Por outras palavras, a análise crítica da colocação de autores e composições teria de ser acompanhada por uma pesquisa sobre as diferentes etapas de constituição dos cancioneiros que pudesse justificar as perturbações ocorridas durante a sua formação, esclarecendo, consequentemente, as anomalias neles hoje presentes.

Os próprios cancioneiros deixaram marcas ainda muito visíveis da heterogeneidade da sua constituição e foi através delas que pudemos definir, de um modo provisório, os principais níveis da sua formação. Em *Do Cancioneiro da Ajuda ao 'Livro das Cantigas' do conde D. Pedro*, ensaio onde revelámos os resultados da nossa primeira incursão pelos cancioneiros, destacámos neles, com efeito, duas zonas claramente diferenciáveis, não só quanto à organização das composições, mas também quanto à cronologia e sociologia dos autores. Ao fazê-lo, manejavamos já os dois principais apoios dessa incursão: uma atenção redobrada perante a ordenação dos autores e a distribuição das composições pelas três secções em que, com excepção do Cancioneiro da Ajuda, apareciam divididos os cancioneiros, atenção essa controlada pelos dados biográficos mais precisos que conseguíramos reunir sobre o conjunto desses autores.

Melhor do que uma explicação mais desenvolvida, já avançada aliás no estudo anteriormente citado, será exemplificarmos o método por nós seguido aplicando-o a uma «ausência de atribuição».

Atente-se, por exemplo, na composição 185 do Cancioneiro da Ajuda. Sendo uma cantiga transmitida apenas por este cancioneiro e surgindo, isolada, na sequência de iluminura, tem-se integrado no grupo de composições anónimas presentes no mesmo cancioneiro. Tentando descortinar o seu presumível autor, começemos por contextualizar a sua colocação na sequência dos autores que lhe estão próximos (assinalados em *itálico*), sobrepondo-a à sequência dos autores da mesma zona dos cancioneiros quinhentistas e num quadro que contemple igualmente as zonas correspondentes das secções das cantigas de amigo e das cantigas de escárnio e mal-dizer desses cancioneiros:

Sel. C. Amor	Sel. C. Amigo	Sel. C. Escárnio
...	...	...
V. Gil	V. Gil	Vinhal
Vinhal?	Aboim	Aboim
Aboim	Coelho	Coelho
Coelho	Reimondo	V. Gil
Redondo	Ulhoa	Coelho
An.	Cogominho	Ribela
Ribela	Vinhal	*
Ulhoa	Queimado	Ribela
Cogominho	Tenoiro	
Vasconcelos	E. Coelho	...
...	Travanca	
	Vasconcelos	

Este quadro revela-nos que nesta zona dos cancioneiros, para além da obra dos respectivos autores ter sido dividida por secções correspondentes aos três grandes géneros poéticos, existe um certo paralelismo entre essas secções quanto à ordenação dos autores, particularmente visível entre a primeira e terceira. Vinhal, Queimado e Tenoiro surgem, porém, um tanto deslocados na segunda secção (a colocação dos dois últimos nas restantes secções nem sequer está presente no quadro), indicando que esse paralelismo não foi levado até às suas últimas consequências. Perante estes elementos e se o autor em causa tivesse deixado outro tipo de composições além da cantiga de amor que possui no Cancioneiro da Ajuda, elas deveriam comparecer numa ou nas duas secções seguintes dos cancioneiros. Olhando para essas secções verificamos que há somente 3 autores ausentes da primeira e todos eles situados na segunda: Estevão Reimondo, Estevão Coelho e Estevão Travanca (na última secção assinalá-los, com um asterisco, a localização de alguns compositores que, de acordo com as conclusões do nosso ensaio citado anteriormente, foram recolhidos na zona em estudo depois dos restantes autores, razão pela qual não foram considerados). Note-se que Reimondo ocupa na segunda secção precisamente o lugar pertencente ao Anónimo do Cancioneiro da Ajuda na primeira. No entanto, como nesta zona o paralelismo entre as secções no âmbito da ordenação dos autores não é completo, temos de integrar na discussão os dois restantes trovadores.

Definidas as três hipóteses de identificação do Anónimo do Cancioneiro da Ajuda poderemos ainda restringi-las apoiando-nos nos dados cronológicos recolhidos para cada um dos trovadores em questão. Na verdade, sendo conhecido, desde os estudos de C. Michaëlis, que a zona em análise alberga trovadores activos, na sua quase totalidade, fundamentalmente no segundo e terceiro quartéis do séc. XIII, apenas um dos três trovadores — mau grado as dúvidas ainda suscitadas pela identificação de Reimondo — nos parece em condições de reivindicar a autoria da cantiga de amor em estudo. Referimo-nos a Estevão Travanca, mencionado nas inquirições régias de 1258.

Reduzidos a uma única hipótese, os cancioneiros, neste caso particular, contêm uma indicação que a reforça de um modo evidente. Com efeito, uma das cantigas de amigo de Travanca, ao colocar a amiga a dizer «Chamava-m'el lume dos seus / olhos e seu ben...», remete

para a composição anónima do Cancioneiro da Ajuda na qual o respectivo autor utiliza exactamente as mesmas palavras e imagens para apostrofar a sua «senhor». Deixando, por imposição do espaço que nos foi concedido, uma justificação mais detalhada da nossa opção para um estudo que preparamos neste momento, esperamos, no futuro, vê-la confirmada por uma análise mais atenta da sequência dos autores do cancioneiro em questão na zona por nós abordada.

As potencialidades da metodologia por nós utilizada e sua adequação a um estudo sobre a arqueologia dos testemunhos trovadorescos chegados aos nossos dias devem ser equacionados à luz da especificidade das fontes culturais em causa. Embora sejam o resultado da aglutinação de textos de diferentes autores, aspecto que os aproxima de outras compilações feitas em Portugal no mesmo período como os Livros de Linhagens ou a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, os cancioneiros, com excepção, por inacabamento, do Cancioneiro da Ajuda, conservaram a autoria da quase totalidade dos textos poéticos que os compõem. Para tal facto terão contribuído seguramente o carácter aristocrático das primeiras compilações, bem como as características particulares do meio social e da ideologia patentes nas composições. Na verdade, se os compiladores dos cancioneiros tiveram acesso às atribuições dos textos foi certamente porque elas estavam já inscritas nas recolhas individuais por eles reunidas, exprimindo uma vontade de afirmação de autoria literária pouco comum nos meios nobiliárquicos dos sécs. XIII e XIV. Vontade de afirmação essa que, na sua génese, se compreende bem se a associarmos a uma nobreza secundária, constituída por filhos segundos e cavaleiros sem grandes meios de fortuna e prestígio social. Ora, a autoria das composições e a organização destas nos cancioneiros abria caminho a uma aproximação que privilegiasse a procura da lógica da ordenação dos autores neles incluídos e, aliada a um conhecimento mais profundo sobre esses autores, pudesse desmontar a sua estrutura resolvendo questões em aberto e salientando as recolhas neles integradas.

Obras e autores citados

- Jean-Marie D'Heur, «Nomenclature des Troubadours Galiciens-Portugais (XII-XIV siècles). Table de concordance de leurs chansonniers et liste des incipit de leurs compositions», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, Paris, 1973, pp. 17-100.
- José Mattoso, *A Nobreza Medieval Portuguesa. A família e o poder*, Lisboa, Editorial Estampa, 1981.
- José Mattoso, «João Soares Coelho e a gesta de Egas Moniz», in *Boletim de Filologia*, XXVIII, Lisboa, 1983, pp. 99-122.
- José Mattoso, «Investigação histórica e interpretação literária de textos medievais», in *Ler História*, 11, Lisboa, 1987, pp. 5-13.
- A. Resende de Oliveira, «Do Cancioneiro da Ajuda ao 'Livro das Cantigas' do conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω», in *Revista de História das Ideias*, 10, Coimbra, 1988, pp. 691-751.
- Giuseppe Tavani, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Giuseppe Tavani, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990.