

OS CANCIONEIROS E A LÍRICA JOGRALESCA

Exceptuando os meios clericais, a comunicação da literatura ainda nos séculos XII e XIII se fazia por intermédio dos jograis, que nas feiras e castelos ofereciam espectáculos e música, canções e estórias variadas. Sabe-se que Sancho I, o segundo rei de Portugal, tinha jograis ao seu serviço.

Mas o foco mais intenso da cultura jogralesca em todos os territórios sob a hegemonia do reino de Leão e Castela foi a corte de Alfonso X, *o Sábio*, habitualmente sediada em Toledo. Alfonso X, que era avô do nosso D. Dinis e que compôs um dos mais importantes textos da língua galego-portuguesa, as *Cantigas de Santa Maria* (que mandou transcrever num precioso códice iluminado), foi o protector da maior parte dos jograis e trovadores galego-portugueses de que há memória. Provavelmente, saiu do seu *scriptorium* o códice iluminado do *Cancioneiro da Ajuda*, o primeiro monumento da literatura em língua portuguesa conservado em Portugal.

Neste livro compilam-se poesias de amor compostas à moda dos trovadores provençais anteriormente a 1284, data da morte de Alfonso X. A moda não acabou nessa data. Anos mais tarde, o rei D. Dinis ainda escreverá:

Quer' eu em maneira de proençal
Fazer agora um cantar d'amor.

Desde o começo do século XII os trovadores e jograis da Provença (Sul da França) espalhavam pelas cortes de Itália, França, Aragão e outros países uma poesia lírica que, pela subtileza psicológica, pela ductilidade, gracilidade e esplendor de ritmos e imagens e pela sua inspiração individualista, não tinha então paralelo na cultura ocidental. Os Provençais foram os mestres de toda a poesia que veio depois deles, e em especial de Dante e Petrarca. Precedidos de grande prestígio, os jograis da Provença estiveram também nas cortes da Península e eram conhecidos de nobres portugueses que viveram em França, como Afonso III e o seu séquito.

Com esta valorização e aristocratização do lirismo beneficiaram os jograis locais da Galiza, que se viram, por sua vez, bem acolhidos e gratificados nos paços dos reis e magnates. Facilmente os jograis líricos galegos impuseram na corte a sua própria tradição, ajudados pela língua em que cantavam, muito mais acessível em Castela, Leão e Portugal do que a *língua d'oc*, usada pelos jograis provençais. É devido à voga dos jograis líricos galegos que a língua galega se torna a língua literária da poesia, na qual escrevem os seus versos todos os poetas das diversas regiões da Península que frequentam a corte de Alfonso X, *o Sábio*, incluindo este rei, autor das *Cantigas de Santa Maria*.

A influência dos trovadores e jograis da Provença veio, assim, dar foros de poesia palaciana a uma tradição jogralesca local, de origem popular. A poesia dos trovadores enxertou-se na cepa galega. Deste cruzamento derivam as características próprias dos «cantares de amor», em que o senhor aristocrata exprime as convenções do amor cortês — divinização da mulher, constância tímida e submissa do amante, encarecimento do sofrimento de amor, etc. — numa linguagem por vezes um tanto artificial, esmaltada de termos provençais. Mas a influência da escola galega revela-se no facto de a maior parte das cantigas conservarem o refrão da poesia folclórica e até um paralelismo repetitivo. Os tro-

vadores peninsulares não se encontravam preparados para assimilarem a riqueza psicológica e estilística dos provençais e tendem a exprimir uma emoção ainda difusa num ritmo repetitivo e obsessivo baseado no paralelismo tradicional. Quase não conhecem as imagens.

De exclusiva proveniência provençal são, no entanto, as «pastorelas», que têm por tema o encontro de um cavaleiro com uma pastora: algumas descrevem uma paisagem matinal onde se esvai um cantar de amigo, deixando um eco penetrante no coração do cavaleiro:

Oí oj' eu ãa pastor cantar
du cavalgava per ãa ribeira
e a pastor estava i senlheira¹
e ascondi-me pola ascuitar
e dizia mui ben este cantar:
So-lo ramo verde frolido
vodas fazen a meu amigo
e choram olhos de amor.

A pastora que o cavaleiro escuta enquanto cavalgava pela ribeira está cantando uma *cantiga de amigo* que existia no folclore tradicional na língua galego-portuguesa. Os versos narrativos são de Airas Nunes de Santiago, poeta culto, mas os três últimos, que ele põe na boca da pastora, andavam na tradição anónima.

Uma antiga e longa tradição oral, transmitida por jograis galegos, de cantigas ao som das quais se dançava existiu antes da compilação das poesias nos cancioneiros, realizada no final do reinado de D. Afonso III (época do manuscrito do *Cancioneiro da Ajuda*). Pelas suas características rítmicas e pelo ambiente social que evocam, algumas cantigas remontam certamente a um antiquíssimo passado, anterior à fundação do reino. Denominam-se «paralelísticas» por serem constituídas por pares de estrofes paralelas. Cada par

¹ Sozinha.

é formado por estrofes só diferentes nas palavras terminais, que mudam a rima conservando o sentido; cada estrofe é formada por dois versos, dos quais o segundo se repete na série seguinte, de maneira que nesta as estrofes têm um verso novo e outro repetido. Cada uma delas é seguida de um estribilho, que devia ser cantado em coro. A rima é apenas toante (de vogais):

Mia madre velida
vou-m'a la bailia
do amor.

Mia madre loada
vou-m'a la bailada
do amor.

Vou-m'a la bailia
que fazem em vila
do amor.

Vou-m'a la bailada
que fazem em casa
do amor.

Etc.

Este esquema, muito simples e quase inorgânico, que se reduz a um monótono balouço indefinidamente prolongável, sugere que as cantigas «paralelísticas» eram cantadas a duas vozes alternadas, excepto o refrão, entoado em coro. Algumas têm a forma de diálogo de uma rapariga enamorada com a mãe, ou a irmã, ou as amigas, sempre acerca do «amigo» (donde lhes vem o nome de «cantigas de amigo»), ou com este mesmo. Outras são monólogos de uma mulher enamorada.

Nas «cantigas de amigo» de forma mais simples a mulher aparece, explícita ou implicitamente, integrada no ambiente rural: na fonte ou na romaria, lugares de namoro;

sob as flores do pinheiro ou da aveloeira; no rio, onde lava a roupa e os cabelos ou se desnuda para tomar banho; na praia, onde aguarda o regresso dos barcos. Inspira-as, em geral, uma desenvoltura inocente de ar livre e fala nelas uma voz impessoal que apela para os sentimentos mais básicos e constantes da afectividade humana. Uma curiosa fraternidade com os bichos, as flores e as ondas deixa adivinhar uma mentalidade animista, mal tocada pela influência cristã. Este grupo de cantigas pertence certamente a um fundo mais primitivo, que se esconde sob as águas do tempo.

Noutras cantigas é mais denso o ambiente doméstico. A moça canta enquanto torce o fio do linho; sucedem-se os diálogos com a mãe, que recebe o namorado e autoriza o namoro. Neste segundo grupo, menos primitivo, o ambiente é mais caracterizadamente caseiro.

Um fidalgo trovador mostra-nos uma cena doméstica, com personagens dialogantes, inspirando-se, não nos trovadores provençais, mas nos troveiros do Norte de França:

Sedia la fremosa seu sirgo² torcendo
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d'amigo.

A uma terceira camada, enfim, pertencem as cantigas de estrutura rítmica mais complexa, embora baseadas no esquema paralelístico: aqui encontramos uma verdadeira dialéctica dos sentimentos, uma gama que vai desde o ciúme à *coquetterie*. Dispostos ordenadamente, os monólogos e diálogos em que se desenvolvem as situações comporiam um verdadeiro romance sentimental, antecipando a *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. A invenção literária, baseada numa notável penetração e experiência psicológica, é aqui o factor dominante, e não já a toada musical. O ambiente

² Fio para pano.

social não é já campestre, mas burguês ou até palaciano. Não há mais familiaridade com árvores ou com bichos; e o amigo é, por vezes, um cavaleiro que está «em cas-del-rei», quando não é — caso aliás excepcional — o próprio rei, que pede as tranças da donzela.

Os jograis compunham também versos satíricos, quer sob a forma de ironia sarcástica («cantigas de escárnio»), quer sob a forma de insulto directo («cantigas de maldizer»). Também neste género havia uma tradição popular paralelística, a que se juntou a influência provençal do «sirventês». A grande maioria destas cantigas versam os vícios e os escândalos dos jograis e das suas companheiras, as «soldadeiras». A embriaguez alcoólica, os excessos venéreos, as rivalidades profissionais, etc., servem de tema a cantigas numerosas, cuja violência e desembaraço de língua chocam, por vezes, o leitor médio de hoje. Um ou outro poeta conseguiu elevar-se a uma sátira social cujas principais vítimas são o burguês afidalgado, o nobre avaro, o clérigo. A guerra civil entre Sancho II e seu irmão Afonso, o *Bolanhês*, deu lugar a algumas composições interessantes sobre a traição dos alcaides que se entregaram ao usurpador, provavelmente compostas na corte de Alfonso X de Castela, que interveio a favor de Sancho.

A ÉPICA JOGRALESCA

Ao lado dos jograis líricos houve na Península os jograis épicos, que deixaram como principal monumento o cantar castelhano de *Mio Cid*, biografia versificada e semilendária de um herói nacional da luta contra os Árabes. A maior parte das epopeias jogralescas foram prosificadas e incorporadas em crónicas, perdendo-se a sua forma versificada primitiva.

Na região de Coimbra a épica é muito antiga, pois nela ainda encontramos a memória da época de Almançor, no

século x. Nessa época se passa a lenda do abade João, que tem por herói um abade de Montemor em luta com um sobrinho renegado que tinha participado nas campanhas do conquistador mouro de Coimbra.

É também em Coimbra que se situa a parte central da gesta de Afonso Henriques, recolhida e prosificada na *3.^a Crónica Breve de Santa Cruz de Coimbra* e na *Crónica General de Espanha de 1344*, de que já falaremos.

O ciclo épico em torno de Afonso Henriques apresenta-nos um herói bravio e instintivo, verdadeira encarnação da nobreza guerreira do século xii, em luta com os Leoneses, com o clero e com os Árabes. A vida do herói aparece encerrada dentro do círculo de uma fatalidade: prendeu e lançou ferros aos pés de sua mãe, D. Teresa, que lhe disputava a posse da terra do pai, e acabou por ser aprisionado em Badajoz, num desastre que lhe inutilizou os pés. A intenção anticlerical inspira o famoso episódio do conflito com o nuncio, obrigado, sob pena de ter a cabeça cortada, a levantar a excomunhão do reino e a prometer que o papa deixaria de interferir na política régia, episódio que inspirou «O bispo negro» de Herculano (*Lendas e Narrativas*). Ressalta igualmente a expressão do sentimento de independência do novo reino relativamente às pretensões leonesas de restabelecer a antiga suserania sobre Portugal. A redacção do poema, ou ciclo de poemas, está, evidentemente, próxima dos acontecimentos que o inspiram (tal como o *Cantar de Mio Cid*), como o revela o carácter quase testemunhal da bela narrativa da tomada de Santarém. Ao lado do herói principal surgem outros heróis, como Egas Moniz.

Os textos conservados em Santa Cruz, que oferecem variantes notáveis, deixam perceber ainda a expressão directa e dialogada característica dos poemas primitivos. Não oferecem descritivo, mas apenas a narração que liga as cenas dialogadas e os momentos culminantes da acção.

O ROMANCE DE CAVALARIA

A prosificação dos cantares de gesta atesta o fim da poesia oral. Os próprios cancioneiros líricos mostram que era preciso escrever os versos para não os esquecer.

As estórias agora eram compostas por escrito, ou traduzidas, como o mostram os romances de cavalaria, cuja origem se encontra no romance arturiano.

As narrativas em que se descreviam as enredadas aventuras dos cavaleiros do rei Artur, herói da resistência céltica à invasão dos Anglo-Saxões, parecem ter sido introduzidas na Península por via da corte portuguesa no final do século XIII. A esta época pertence a tradução da *Demanda do Santo Graal* e pouco posterior lhe deve ter sido o *José de Arimateia*. Numerosas pessoas em Portugal foram a partir de então baptizadas com nomes de heróis daquele ciclo, como Tristão, Iseu, Lançarote e Perceval.

A «matéria da Bretanha» foi várias vezes refundida por diferentes mãos, ganhando ao longo do tempo diversos significados. Inicialmente é uma expressão do ideal cortês do amor clandestino e adulterino, tal como o haviam cantado os Provençais; mas dos amores clandestinos da mulher do rei Artur, Genebra, nasce Galaaz, o herói de uma nova refundição da obra, que guarda escrupulosa virgindade e busca a união com Deus. O original da tradução portuguesa pertence a esta última fase e a uma das suas várias versões em que se exprime a esperança heterodoxa do advento de uma nova igreja, a igreja «espiritual».

A leitura da tradução da *Demanda do Santo Graal* revela-nos uma prosa cantante e fluente, de uma elegância desembaraçada, redigida, evidentemente, para ser lida em auditórios. Impressão semelhante nos vem da leitura de traduções de outra origem, como a *História de Barlaão e Josafate*, realizada em Alcobaça, versão cristã da vida de Buda.

Com uma prosa já tão desenvolvida era perfeitamente possível o aparecimento no século XIV de um romance ori-

ginal em português, como seria o *Amadis de Gaula*, que uma tradição portuguesa registada por Zurara no século xv atribui a um Vasco de Lobeira. Mas as provas até hoje alegadas não são suficientes para decidir se o original primitivo era português ou castelhano. Provavelmente, existiram diversas versões em uma e outra língua, antes de a tipografia ter fixado a forma definitiva do *Amadis* na edição castelhana de Montalvo (1508). A obra pertence, de facto, àquele pecúlio literário comum a Portugueses e Castelhanos.

O *Amadis de Gaula* oferece-nos o paradigma do perfeito cavaleiro, destruidor de monstros e malvados, amador constante e tímido, segundo o modelo dos cantares de amor, de uma moça solteira, Oriana, que gentilmente se deixa possuir antes do casamento. Nenhuma intenção mística ou heterodoxa se descobre neste novo desenvolvimento da «matéria da Bretanha», que foi o ponto de partida para uma última e frondosa ramificação do romance de cavalaria no século xvi, ridicularizada por Cervantes no *Quixote*.

AS ORIGENS DA HISTORIOGRAFIA

A tradição literária da corte de D. Dinis foi continuada por seu filho bastardo, D. Pedro, conde de Barcelos, também trovador. Deve-se-lhe, provavelmente, a compilação de um cancioneiro que teria sido a fonte dos actualmente existentes na Biblioteca Nacional e na Vaticana.

O nome do conde D. Pedro está ligado aos «livros de linhagens», compilações de genealogias de famílias nobres. Os dois últimos da colecção (3.º e 4.º), que o conde D. Pedro organizou e que foram refundidos depois da sua morte, contêm diversas histórias e lendas, algumas provavelmente de origem jogralesca, como a lenda da dama de pé-de-cabra, a lenda do rei Ramiro, a lenda da sereia, donde saiu a casa dos Marinheiros. O livro 3.º contém uma narrativa da batalha do Salado, onde se revela o dedo de um gran-

de prosador, animado de sentimento épico, e se espelha a ideologia da classe nobre, para quem a Espanha era terra conquistada à ponta de espada. O livro 4.º, chamado *Livro do Conde D. Pedro*, é encabeçado por uma história universal, a começar em Adão e a acabar na conquista da Espanha aos mouros, passando pelo rei Artur e seus cavaleiros, tidos como personagens históricas.

A fonte principal desta introdução é a *Crónica General de Espanha*, organizada por Alfonso X, *o Sábio*, que foi refundida e continuada na *Segunda Crónica General*, ou Crónica de 1344.

Sabe-se hoje que o texto primitivo da Crónica de 1344 era em língua portuguesa, sendo seu redactor ou organizador o próprio D. Pedro, conde de Barcelos. A introdução histórica do 4.º livro de linhagens é uma variante da que antecede a Crónica de 1344.

Entre as fontes desta última contam-se, além de crónicas castelhanas, os cantares épicos sobre D. Afonso Henriques, já referidos, e relatos perdidos sobre as lutas de Sancho II e Afonso III, que também inspiraram, como vimos, sátiras jogralescas.

Assim, em meados do século XIV a literatura em língua portuguesa atingia um volume considerável, a avaliar pelos vestígios que deixou.