

## COLECÇÃO ESTUDOS CAMONIANOS

1. Aníbal Pinto de Castro, *Páginas de um Honesto Estudo Camoniano*
2. Sebastião Tavares de Pinho, *Decalogia Camoniana*
3. Rita Marnoto, *Sete Ensaios Camonianos*
4. Maria Helena da Rocha Pereira, *Camoniana Varia*
5. Carlos Ascenso André, *O Poeta no Miradouro do Mundo. Leituras Camonianas*
6. Maria Vitalina Leal de Matos, *Camões: Sentido e Desconcerto*
7. Barbara Spaggiari, *Camões e o Outono do Renascimento*
8. Ofélia Paiva Monteiro, *Variações sobre Temas Camonianos*
9. Valeria Tocco, *Os Lusíadas: dos manuscritos à princeps*
10. Maria Luisa Meneghetti, Cesare Segre, Giuseppe Tavani, *Cinco Ensaios Circum-Camonianos*

MENEGHETTI • SEGRE • TAVANI



# Maria Luisa Meneghetti Cesare Segre Giuseppe Tavani Cinco Ensaios Circum-Camonianos

CINCO ENSAIOS CIRCUM-CAMONIANOS



Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

CINCO ENSAIOS  
CIRCUM-CAMONIANOS



MARIA LUISA MENEGHETTI  
CESARE SEGRE  
GIUSEPPE TAVANI

CINCO ENSAIOS  
CIRCUM-CAMONIANOS

*Coordenação de:*  
RITA MARNOTO

COIMBRA  
2012

### ***Autores***

Maria Luisa Meneghetti  
Cesare Segre  
Giuseppe Tavani

### ***Título***

*Cinco Ensaios Circum-Camonianos*

### ***Coordenação e Tradução***

Rita Marnoto

### ***Capa***

Joseph Mallord William Turner (1775-1851)  
*A Sunset, perhaps off Margate, with a Mackerel Shoal*, 1840-1845 ca.  
Lápis, aguarela e guache sobre papel, (h)19,1x(l)27,9cm, coleção privada

### ***Edição***

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

### ***Colecção***

Estudos Camonianos, 10

### ***Pré-Impressão • Impressão • Acabamento***

G.C. GRÁFICA DE COIMBRA, LDA.  
Palheira – Assafarge  
3001-453 Coimbra  
producao@graficadecoimbra.pt

***Data de edição:*** 2012

***ISBN:*** 978-989-98092-2-2

***Depósito Legal:*** 358958/13

## **FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu  
do Desenvolvimento Regional



Governo da República  
Portuguesa

Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto PEST-C/ELT/UI0150/2011

# INTRODUÇÃO



Das investigações que nos últimos anos têm vindo a ser levadas a cabo pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, decorre uma necessidade que é um verdadeiro imperativo, o de alargar as fronteiras do saber e da erudição de Luís de Camões até territórios cada vez mais vastos. Nos grandes campos em que se move a sua cultura, o da antiguidade clássica e o do petrarquismo, vão-se desenhando articulações, filões e percursos, alguns deles até há pouco tempo insuspeitos, que se abrem sobre horizontes dotados de uma vastidão e de um alcance de facto extraordinários. Ora, só à luz desse postulado de método o cariz universalizante da obra de Camões poderá ser devidamente entendido e valorizado.

Neste volume intitulado *Cinco ensaios circum-camonianos*, três de entre os mais destacados críticos literários europeus, Maria Luisa Meneghetti, Cesare Segre e Giuseppe Tavani, publicam uma série de estudos que faz ressaltar a moldura em que se enquadra a erudição camoniana e, da mesma feita, o precioso lastro que lhe subjaz. Mas, para além disso, os cinco ensaios que aqui são editados em tradução portuguesa, dois dos quais inéditos, apontam vias de pesquisa cuja exploração abre perspectivas deveras inovadoras para o aprofundamento do estudo de Camões, numa visão de amplo fôlego.

O autor de *Os Lusíadas* desbravou, de uma forma em tantos aspectos pioneira, os grandes caminhos da épica quinhentista. No entanto, o grande precedente do seu poema épico, no âmbito das literaturas europeias e do articulado quadro do sistema genológico, continuava a ser o *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, afinal um poema de cavalaria. À complexidade da trama que sustém um dos seus cantos, é dedicado o ensaio inicial de Maria Luisa Meneghetti, “*Orlando Furioso*, canto VIII. O jogo do verdadeiro e do falso”. Aliás, Camões está bem ciente do seu posicionamento em relação a Ariosto e ao filão que o escritor de Ferrara coroa, como bem o mostram várias referências que directa ou

indirectamente lhe faz em *Os Lusíadas*, muitas delas ainda por explorar. O *Orlando Furioso* anda envolvido em toda a tensão que ao longo do poema vai sustendo o jogo entre verdade e ficção, estruturação compacta e pluralidade de planos, exemplaridade e debilidade do herói.

Se na obra de Camões o amor é cantado através das mais diversas modulações, a paixão de Pedro e Inês encontra no episódio do III canto de *Os Lusíadas* uma importante charneira da sua modulação literária e antropológica. Andam-lhe associados, temas, situações e elementos narrativos que tinham sido tratados pela literatura da baixa Idade Média. No seu segundo ensaio, “Palácios subterrâneos, amores proibidos”, Maria Luisa Meneghetti desvela pois a articulada trama através da qual se vão intersectando, em novos enredos, elementos arquitectónicos, pormenores iconográficos, ligações entre *lignages* ou formas de *entombement* que acompanham o desenvolvimento, em várias literaturas, do tema dos amores proibidos.

A viagem é uma das facetas da obra camoniana que nas últimas décadas tem vindo a merecer especial atenção. Cesare Segre, no ensaio “Viagens neste mundo e no outro”, distingue dois grandes arquétipos, o centrípeto, que anseia a pátria abandonada, e o centrífugo, que aspira ao conhecimento de novos horizontes, de novos povos e de novas experiências. Em Camões, o confronto entre os dois percursos assume um papel seminal, como o mostra o êxodo forçado que em *Sóbolos rios* leva ao recentramento na *pátria celeste*, ou a expedição oceânica que em *Os Lusíadas* refunda a pátria a partir de um movimento centrífugo, na volta do mar. Cada um desses filões, que se ramifica e se cruza com tantos outros, estende-se por uma trama vastíssima cuja matriz remonta afinal aos poemas homéricos.

Tão incisivas quanto estimulantes, as declarações de Cesare Segre acerca de *Os Lusíadas* que em 1979 foram publicadas pela revista *Quaderni Portoghesi* continuam a ser um texto crítico fundamental para o enquadramento e a interpretação do poema. No objectivo de superar as dificuldades de acesso sentidas pelos leitores portugueses, são agora editadas em tradução, sendo devidos agradecimentos à Directora dessa revista, a Prof. Maria José de Lancastre, que prontamente disponibilizou o texto. O confronto com Ariosto e Tasso, e correlativamente com

o poema de cavalaria e o género épico, são tratados, nessas páginas, com uma acutilância pioneira, que não denega todas as ambiguidades relativas à expedição, aos seus objectivos, aos obstáculos a vencer e à recompensa recebida. Nesse sentido, Cesare Segre interpreta o episódio da Ilha de Vénus como máquina teatral que encena uma ficção e como expediente literário que exprime uma fidelidade ao narrativo, articulando o exótico da mitologia greco-latina com o das explorações marítimas.

A concluir este volume, um ensaio de autoria de Giuseppe Tavani, “Os cancioneros foragidos da Península Ibérica”, no qual fica contida uma perspectiva de conjunto acerca da circulação, em toda a Península Ibérica, dos cancioneros de poesia medieval, a partir do momento em que a arte trovadoresca começou o seu caminho para o ocaso. A questão relativa ao conhecimento que Camões teria da poesia medieval é controversa. Por isso mesmo, uma das respostas mais objectivas que se lhe pode dar é a que parte do rigoroso levantamento da sua transmissão textual. A circulação material de textos não é com certeza o único factor a ter em linha de conta a esse propósito, mas nele assenta um esteio fundamental para um mais exacto conhecimento dessa vertente do horizonte camoniano.

Por conseguinte, as perspectivas de investigação e as possibilidades de novas leituras da obra de Camões que daqui resultam, além de inovadoras, mostram-se também sobremaneira motivadoras. Mas a edição que o Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos leva a cabo deste conjunto de ensaios só é possível graças à inestimável colaboração e à absoluta disponibilidade dos seus autores. À Professora Maria Luisa Meneghetti e aos Professores Cesare Segre e Giuseppe Tavani, apresento pois o meu profundo reconhecimento pela oportunidade que assim é dada aos estudiosos de Luís de Camões de lerem, em português, estes *Cinco ensaios circum-camonianos*.

RITA MARNOTO



## NOTA BIBLIOGRÁFICA

Os estudos editados neste livro correspondem à tradução, com alterações ligeiras, dos originais:

1. Maria Luisa Meneghetti, “*Orlando Furioso*, canto VIII. O jogo do verdadeiro e do falso”.  
Inédito.
2. Maria Luisa Meneghetti, “Palácios subterrâneos, amores proibidos”.  
“Palazzi sotterranei, amori proibiti”, *Medioevo Romanzo*, a. 12, 3 (1987), pp. 443-456.
3. Cesare Segre, “Viagens neste mundo e no outro”.  
Inédito.
4. Cesare Segre, “Três questões sobre *Os Lusíadas*”.  
“Cesare Segre risponde a tre domande sul poema epico”, *Quaderni Portoghesi*, 6 (1979), pp. 161-168.
5. Giuseppe Tavani, “Os cancioneiros foragidos da Península Ibérica”.  
“I canzonieri latitanti della Penisola Iberica”, *Studj Romanzi*, n. s., 3 (2007), pp. 25-45.



1

MARIA LUISA MENEGHETTI

*ORLANDO FURIOSO*, CANTO VIII

**O JOGO DO VERDADEIRO E DO FALSO**



Num ensaio bastante recente, consagrado a um *character* – o da sedutora mais ou menos dotada de poderes mágicos – que desempenhou um papel crucial na história do melodrama, desde o Barroco até àqueles primórdios do século XX de Richard Strauss, Jean Starobinski dedica um breve capítulo a Alcina, protagonista de uma ópera de Haendel pela primeira vez representada em Londres, na estação lírica de 1734-1735<sup>1</sup>. Nessa estação, Haendel também pôs em cena uma segunda ópera inspirada na matéria do *Furioso*, *Ariodante*. Subtis elos simbólicos, nota Starobinski, unem os dois melodramas, em particular pelo que diz respeito ao comportamento das protagonistas. Ginevra, a filha do Rei da Escócia enamorada por Ariodante, arrisca a vida por uma mera questão de aparência (o vestido de Ginevra, tão só, trazido por uma das damas do seu séquito – na realidade, precisamente pela traidora Dalinda – fez crer que Ginevra era infiel)<sup>2</sup>. Por sua vez, Alcina joga sistematicamente com os seus “poteri magici, che le danno la signoria su tutte le immagini, a cominciare dalla sua”<sup>3</sup>. Percorrendo *à rebours* a fortuna barroca da história de Alcina, Starobinski evoca logo a seguir o esplendor de uma das mais célebres festas temáticas do reinado de Luís XIV, intitulada *Les Plaisirs de l’Île enchantée*, que se inspira, precisamente, no episódio ariostesco, e teve lugar em Versalhes na primeira metade de Maio de 1664. Da descrição da festa, e em particular do seu terceiro dia, cuidadosamente elaborada por um opúsculo oficial<sup>4</sup>, nota-se, pelo

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005 (trad. italiana, *Le incantatrici*, Torino, EDT, 2007, donde se cita).

<sup>2</sup> *Ib.*, p. 184.

<sup>3</sup> *Ib.*

<sup>4</sup> *Les / Plaisirs / de / l’Isle enchantée / Course de Bague / Collation ornée de Machines / Comedie de Moliere / de la Princesse d’Elide / (...) / Ballet du Palais d’Alcine / Feu d’Artifice / (...)*, à Paris / chez / Robert Ballard / (...) / MDCLXIV. Como se percebe logo a partir do título do opúsculo, a festa também ofereceu ensejo para a representação de três novas comédias de Molière, de entre as quais *Princesse d’Elide* e *Tartuffe*.

menos a meu ver – Starobinski não parece dar-lhe relevo –, que quem concebeu a encenação ocorreu num lapso interessante.

No terceiro dia de festa, tinha obviamente lugar o epílogo da aventura de Ruggiero, com a libertação dos prisioneiros encantados e o fim do reino da fada. Mas o esquema do espectáculo afasta-se algo do seu modelo. Não só uma extraordinária exibição de pirotecnia simula uma destruição do palácio de Alcina que Ariosto nunca tinha imaginado (no canto X, a fada, cuja frota foi derrotada pela frota da meia-irmã boa, Logistilla, afastar-se-á para um exílio solitário), mas a própria libertação dos prisioneiros encantados, que ocorre, no *Furioso*, graças aos contra-encantos de Melissa (VIII 14-17), é então confiada a um bailado em que Ruggiero e os seus companheiros derrotam Alcina, corajosamente defendida por demónios e Mouros<sup>5</sup>.

Ora, nunca nas oitavas do *Furioso* Alcina gozara de semelhante ajuda (bem diferente, como sabemos, a função de monstros e monstrosinhos alegóricos com que Ruggiero se batera fora das muralhas do palácio da fada; cf. VI 61-66). Quem, pelo seu lado, se serve sistematicamente de demónios para fazer os seus encantos – deixemos estar, de momento, os Mouros – é o velho eremita que já no início do II canto (oitavas 12-15) tínhamos visto cair numa paixão assolapada pela deslumbrante Angelica, e sobre o qual, uma vez concluída a aventura de Ruggiero na ilha de Alcina, a atenção do próprio Ariosto voltará a incidir, nesse mesmo VIII canto, depois de um brevíssimo parênteses dedicado à missão de Rinaldo na Escócia e na Inglaterra (ou seja, a partir da oitava 30).

Não creio que tenha sido tão só a contiguidade entre as vicissitudes protagonizadas, respectivamente, por Alcina e pelo eremita, a provocar o – chamemos-lhe assim – curto-circuito temático que se verificou na mente de quem ideou o bailado de Luís XIV, porque se pode suster, sem qualquer dúvida, que entre o episódio de Alcina que seduz Ruggiero e o do eremita que tenta seduzir Angelica existe, nas próprias estâncias do *Furioso*, uma simetria desejada e profunda, aliás, já posta em evidência pelos quatro versos iniciais do canto VIII,

---

<sup>5</sup> Starobinski, *Les enchanteresses*, p. 186.

Oh quante sono incantatrici, oh quanti  
incantator tra noi, che non si sanno!  
che con lor arti uomini e donne amanti  
di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno.

A etiqueta, repetida com duplo acordo de género (*incantatrici / incantatori*) e acompanhada por uma proposição relativa com valor explicativo (“che con lor arti ...”), alude com toda a evidência, respectivamente, à pérfida maga protagonista do canto precedente (dela diz de facto Melissa, em VII 73, 7-8, “Ma sì l’arti usa al nostro tempo ignote / che bella e giovanetta parer puote”)<sup>6</sup> e ao frade, que há-de pôr em prática, da melhor maneira, as suas competências mágicas, no imediato desenvolvimento da narração, e que mais adiante não por acaso será duas vezes explicitamente definido como *incantatore*, quando é levado, juntamente com Angelica, pelos piratas de Ebuda (VIII 64, 3), e quando Ariosto se lhe refere pela última vez (X 94, 7).

Acompanhando as vicissitudes dos dois cantos (VII e VIII) em que o par de encantadores está em acção, nota-se, pois, a notável semelhança de fundo que caracteriza também a sua condição e os seus comportamentos. Em primeiro lugar, ambos são velhos. Em segundo lugar, ambos parecem ter especializado as suas competências mágicas na conquista de presas eróticas.

Naturalmente, as técnicas de conquista postas em prática não são iguais, respondendo a dois tipos precisos de recursos mágicos, muito diversos entre si. Alcina opera alterando o seu próprio aspecto, mas, sendo necessário, também muda a natureza dos amantes que deixaram

---

<sup>6</sup> Partilho a interpretação de Emilio Bigi (Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Emilio Bigi, 2 vols., Milano, Rusconi, 1982, I, p. 325), que, a propósito do v. 7, observa: “I commentatori vedono qui un’allusione ironica all’arte femminile del trucarsi, in realtà assai diffusa ai tempi dell’A. Direi piuttosto (accogliendo una ipotesi già affacciata dubitosamente dal Segre) che l’A. si riferisca qui alle arti magiche di Alcina (...)”. Note-se, contudo, um dado bastante curioso, o termo *incantatrice* nunca é explicitamente atribuído por Ariosto a Alcina, mas sim à maga boa, Melissa (muitas vezes acompanhado, porém, de atributos como *dotta*, *saggia* ou *benigna*; cf. por exemplo III 60, 2; XLVI 22, 5; VII 39, 1).

de lhe interessar. O eremita é sobretudo um necromante que age servindo-se da intervenção de adjuvantes diabólicos evocados em caso de necessidade, na sequência de uma tradição algo difundida no poema de cavalaria. A ambos os tipos de prática mágica se faz, de resto, alusão, na já citada oitava de abertura do canto. Entre os encantadores e as encantadoras que há “tra noi” e “non si sanno”, Ariosto mostra distinguir perfeitamente os que conquistam as pessoas “cangiando i visi lor”, ou seja, recorrendo, como Alcina, a encantos metamórficos (apesar de os encantos metamórficos modernos, diz o poeta, terem na realidade os nomes de “simulazion, menzogne e frodi”...), dos que, como o eremita, usam “spirti constretti” (v. 5) – e talvez também a “osservazion di stelle”, isto é, a astrologia<sup>7</sup>.

Com certeza que existem ulteriores diferenças entre as duas personagens. Uma das mais significativas diz respeito ao cenário das suas tentativas de sedução. Alcina joga com uma atração “paralizante” e com o encarceramento das suas vítimas num lugar fechado e fortificado, mas também rico de luxos e atractivos. Recorde-se que o acesso ao palácio-fortaleza da maga se processa, de acordo com as melhores regras do romance medieval de tradição francesa, através de uma ponte estreita e vigiada por um ser monstruoso e terrível (a gigante Erifilla), e que a própria fuga de Ruggiero, que até consegue vencer os guardas, apanhados de surpresa, afinal quase é posta em causa pela intervenção do criado que, mesmo ao pé da ponte levadiça, lança contra ele um “augel grifagno” (VIII 4, 1). O animal predador podia mesmo representar o último avatar da própria Alcina, vingativa amante abandonada, se se pensar que, para toda a tradição cortês medieval, a partir pelo menos do célebre *fabliau* em francês antigo *Guillaume au faucon* (primeira metade do século XIII), o falcão pode ser interpretado, com recurso a um jogo para-etimológico e metonímico bastante transparente, como símbolo feminino<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Sublinhe-se que também Melissa usa todas essas técnicas (de novo, astrologia excluída, apesar de possuir grandes dotes divinatórios), porém usa-as com fins benéficos. A maga boa representa, em síntese, uma espécie de figura invertida da dupla formada por Alcina e pelo eremita.

<sup>8</sup> O texto do *fabliau* pode-se ler, com tradução italiana e um comentário sintético, em *Il falcone desiderato. Poemetti erotici antico-francesi*, a cura di Charmaine Lee, Milano, Bompiani, 1980.

Pelo contrário, o eremita joga com a velocidade e com deslocações (remessas e transportes diabólicos, que lhe permitem seguir a presa, “(...) qual sagace can, nel monte usato / a volpi o lepri dar spesso la caccia”, VIII 33, 1-2), e a sua abordagem da vítima dá-se ora em campo aberto (“Fuggendo non avea fatto via molta, / che scontrò un eremita in una valle”, II 12, 5-6), ora no litoral atlântico da Gasconha (“tra oscuri sassi e spaventose grotte”, VIII 37, 7): sempre, contudo, em lugares naturais isolados e selvagens.

Também este último traço de caracterização aproxima a personagem ariostesca daquela que, a partir de Pio Rajna, se costuma considerar o seu modelo directo, ou seja, o velho eremita-mago maometano “ad una tana nel monte nascoso”, que, no *Inamoramento de Orlando* (I, XX; 1-8 e XXII 1-6)<sup>9</sup>, depois de ter adormecido Fiordelisa por artes mágicas, a leva para a espessura da floresta a fim de a violentar, mas acaba miseravelmente, dilacerado por um leão. A propósito dessa recuperação temática com variação étnica, sem serem de excluir, de modo algum, evidentes finalidades de polémica antifradesca, podia-se imaginar que, ao dotar o eremita cristão de competências que a tradição considerava típicas dos Mouros, um Ariosto para sua sorte ainda não enredado em escrúpulos contra-reformistas tenha inconscientemente recalcado aquela espécie de *translatio maleficiorum* dos magos maometanos para certos religiosos cristãos, que a lenda medieval tinha a seu tempo encarnado em Gerbert d’Aurillac, depois papa Silvestre II, o qual, na sua juventude, teria ido a Espanha para aprender artes mágicas, directamente dos Árabes<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Aqui e mais adiante, as citações do *Inamoramento* seguem Matteo Maria Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, em Matteo Maria Boiardo, *Opere*, Tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999 (citação de I, XX, 1 7).

<sup>10</sup> Quanto à tradição lendária relativa à figura de Gerbert d’Aurillac, basta reenviar para o clássico ensaio de Arturo Graf, “La leggenda di un pontefice (Silvestro II)”, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo* (2 vols., Torino, Lœscher, 1892-1893), Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 201-255.

A esse propósito, valia a pena perguntarmo-nos se a presença de Mouros ao lado dos diabos adjuvantes de Alcina, no bailado de Versailles de 1664, não constitui, na verdade, o ulterior elo do curto-circuito Alcina-eremita, conforme a hipótese que anteriormente apresentei. Como quer que seja, bailados e óperas do século XVIII à parte, e regressando definitivamente à nossa Alcina e ao nosso eremita, facto é a nítida coerência, ao nível tipológico, dos seus enganos. De um lado, temos Alcina, falsa jovem, do outro, o eremita, falso religioso (note-se a maliciosa perífrase, “santo padre”, que o qualifica em VIII 61, 8, no momento em que os piratas de Ebuda, que desconhecem o sucedido, com ele deparam, profundamente adormecido e com a lindíssima Angelica nos braços – mas mais adiante terei de voltar a essa oitava). Sublinhe-se, de resto, que relativamente à substância do carácter do eremita, tão diverso da forma que o parece distinguir, Ariosto tinha já advertido os leitores no canto II, logo na primeira aparição da personagem, definida, com quanto baste de ambiguidade, “devoto e venerabile *d’aspetto*” (II 12, 8: o itálico é obviamente meu).

Chegou então a altura, segundo creio, de fazer o ponto de situação relativo a um dado essencial. ‘Verdadeiro’ e ‘falso’ não são simplesmente os parâmetros através dos quais melhor se pode descrever a natureza e o modo de reportar a realidade circundante das duas personagens ariostescas em torno das quais se tem vindo a concentrar a presente análise. A antítese, ou melhor, a dialéctica entre ‘verdadeiro’ e ‘falso’, representa, com efeito, em minha opinião, a verdadeira chave de todo o VIII canto do *Furioso*. Mais do que em qualquer outra parte de um poema, cujo desenvolvimento em grande medida assenta, sem dúvida, nos erros e nas “false presupposizioni del *giudicio*” das personagens<sup>11</sup>, é precisamente no canto VIII e nas suas imediatas cercanias que nos damos conta de como uma antítese ou uma conceptualização dialéctica desse tipo pode condicionar a evolução dos acontecimentos. Para demonstrar a exactidão desta afirmação, vou analisar, na perspectiva que acabei de indicar, cada um dos principais quatro segmentos narrativos em que o canto se pode dividir, e que são os seguintes:

---

<sup>11</sup> Cf. quanto observa Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008, em especial p. 237.

- 1) Fuga de Ruggiero do palácio de Alcina e fim dos encantos, graças à intervenção de Melissa (oitavas 3-21).
- 2) Tentativa de sedução de Angelica por parte do velho eremita (29-50).
- 3) *Aition* relativo ao feroz uso dos habitantes de Ebuda, de alimentar uma orca com juvenzinhas de que se apoderam. Captura de Angelica e sucessiva exposição perante a orca (51-68).
- 4) Decisão de Orlando, abalado por funestas premonições, de abandonar à socapa o campo de batalha de Carlos Magno, para ir à procura de Angelica (69-86 e 91).

Quanto ao primeiro segmento narrativo, diga-se que a autêntica essência de Alcina e do seu mundo já tinha sido explicitamente enunciada por Boiardo, no momento em que descrevera a chegada de Astolfo à ilha da fada, “E cavalcando gionse una matina / al castel *falso* della fata Alcina”, *Inamoramento*, II, XII 56, 5-8). Para Boiardo, mas ainda mais para Ariosto, Alcina é *tecnicamente* um falsificador, no sentido de Dante, que considerava *falsadori* os que agem de modo deliberado contra a verdade, mudando quer a natureza das coisas (metais, moedas), quer o aspecto – ou seja, a forma – dos seres humanos e dos seus produtos verbais. É a conhecida distinção, feita em *Inferno* XXIX-XXX, entre, por um lado, alquimistas e falsificadores de moeda e, por outro lado, contrafactores de pessoas e caluniadores, ou seja, mentirosos<sup>12</sup>.

A fada opera nos dois sentidos que acabaram de ser indicados. Modifica, de facto, os seres humanos – transforma-se, em primeiro lugar, a si

---

<sup>12</sup> Importante, precisamente porque circunscreve com precisão a antítese conceptual e terminológica que domina a perspectiva do décimo fosso (e porque, indirectamente, certifica a existência de uma perspectiva análoga no canto ariostesco), a alteração, dominada pela figura do *polyptoton*, entre Maestro Adamo e o grego Sinone: “E l’idropico: ‘Tu di’ *ver* di questo: / ma tu non fosti sì *ver* testimonio / là ’ve del *ver* fosti a Troia richesto’. / ‘S’io dissi *falso*, e tu *falsasti* il conio’, / disse Sinon; ‘e son qui per un fallo, / e tu per più ch’alcun altro demonio!’ ”, *Inferno* XXX 112-117. Que o episódio do duplo encontro de Ruggiero, primeiro com Alcina, depois com Logistilla, esteja permeado por ecos dantescos, também o nota, embora numa perspectiva diferente e mais geral, é certo, Albert Russell Ascoli, *Ariosto’s Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987, em especial pp. 138-155.

própria –, alterando a que é a autêntica forma de cada um, “falsificando sé in altrui forma”, tal como tinham feito Mirra e Gianni Schicchi (*Inferno* XXX 41). Por essa razão, a intervenção de Melissa, capaz de pôr a zero feitiços, tem por consequência o regresso das vítimas de Alcina à sua “prima forma” (VIII 15, 4), ou “prima faccia” (VIII 17) – assim é dito para Astolfo. O palácio onde Alcina vive e tece a sua estratégia da aranha, pelo contrário, é declarado por Ariosto obra de alquimia – ou antes, transformação alquímica, seguramente, como o dá a entender o tão refinado duplo recurso “bipolar” ao advérbio *forse*: “Alcun (...) / (...) dice ch’ell’è alchimia: e forse ch’erra; / et anco forse meglio di me intende: / a me par oro, poi che sì risplende”, VI 59, 5-8)<sup>13</sup>. A esplendorosa morada da fada é produto de uma mudança que envolve a natureza das coisas, que transforma, efectivamente, a sua substância. Trata-se, pois, de um lugar fundamentalmente diferente do castelo de Atlante, onde, no máximo, é posta em jogo a oposição – ou, de novo, a dialéctica – entre ilusão (ficção) e realidade, dado que o castelo não existe, parecendo ser real tão só a quem não possui um antídoto contra os encantos do mago protector de Ruggiero (cf., em especial, IV 7 ss.)<sup>14</sup>.

Também o segundo segmento narrativo, que põe em cena o acto final da tentativa de seduzir Angelica levada a cabo pelo eremita (uma tentativa de facto esboçada a partir de II 13), é inteiramente construí-

<sup>13</sup> Um pouco mais adiante, no momento da descrição da porta do palácio, crivada de pedras preciosas e sustida por quatro colunas de diamantes, a qual Ruggiero se apressa a atravessar, Ariosto reitera a antítese de fundo, “O vero o falso ch’all’occhio risponda, / non è cosa più bella o più gioconda”, VI 71, 7-8. Note-se também a possibilidade de sobreposição fonética, que é extensa, entre *Alcina* e *alchimia*.

<sup>14</sup> De pôr em relevo, a esse propósito, a dupla afirmação explícita do poeta acerca da autenticidade “natural” do hipogrifo que Atlante tinha conseguido domesticar, relativamente ao estatuto ilusório de todas as outras coisas por ele criadas (compreendido o castelo, evidentemente): “Non finzïon d’incanto, *come il resto*, / ma vero e natural si veda questo. // *Del mago ogni altra cosa era figmento*; / che *comparir* facea pel rosso il giallo”, IV 19, 7-8 e 20, 1-2 (itálicos meus). E contudo, ao longo de todo o poema os artificios de Atlante são, de facto, ilusões ópticas que fazem as coisas e sobretudo as pessoas parecerem diferentes daquilo que são, sem modificar, porém, a sua substância.

do sob o signo da falsidade (falsidade verbal e comportamental, nesse caso). Antecipada pela anotação obscura contida nos quatro versos finais de II 14, “Il frate, che sapea negromanzia, / non cessa la donzella confortare / che presto la trarrà d’ogni periglio; / et ad una sua tasca diè di piglio”, a verdadeira natureza do velho cheio de vícios é explicada seis cantos volvidos, em VIII 30 (“ma l’eremita a bada la tenea, / perché di star con lei piacere avea”, vv. 7-8). Mais precisamente, o seu reaparecimento em cena no poema, precisamente a partir de VIII 30, dá o tudo por tudo no jogo de oposição entre a hipócrita unção das palavras com que tenta dar alento a Angelica (“Era sei giorni egli venuto prima; / ch’un demonio il portò per via non trita: / e venne a lei fingendo devozione / quanta avesse mai Paulo o Ilarione”, VIII 45, 5-8; “Comincia l’eremita a confortarla / con alquante ragion belle e divote”, 47, 1-2), e a instintiva, mesmo irrefreável, lascívia dos seus gestos, “e pon l’audaci man, mentre che parla, / or per lo seno, or per l’umide gote: / poi più sicuro va per abbracciarla” (47, 3-5).

E, contudo, parece sugerir Ariosto com malícia, apesar de a verdadeira natureza do frade se apresentar então à desventurada Angelica (e aos leitores) com toda a clareza, as aparências continuam a jogar, como sempre, a favor dos hipócritas, se nem mesmo os ferozes piratas de Ebuda, que andam à caça de presa humana na costa da Gasconha, imaginam o que se esconde por detrás da cena edificante de uma bela Angelica que dorme nos braços protectores do “santo padre”:

Passando una lor fusta a terra a terra  
inanzi a quella solitaria riva  
dove fra sterpi in su l’erbosa terra  
la sfortunata Angelica dormiva,  
smontaro alquanti galeotti in terra  
per riportarne e legna et acqua viva;  
e di quante mai fur belle e leggiadre  
trovarò il fiore in braccio al santo padre.  
(VIII 61)

A entrada em cena dos piratas de Ebuda conduz-nos até ao terceiro dos segmentos narrativos em que subdividimos o canto, o relativo ao *aition* da sangrenta tradição própria da ilha de onde os piratas provêm, uma tradição que obriga os seus habitantes a oferecerem em pasto, todos os dias, uma mulher jovem a uma monstruosa e desmesurada orca. Nas oitavas que narram o nascimento desse bárbaro *coutume*, Ariosto insiste mesmo sobre o facto de que a verdade ou a falsidade da história narrada é indizível, abrindo e fechando a narrativa etiológica com dois versos perfeitamente simétricos, o segundo dos quais constitui, por sinal, uma espécie de reiteração em quiasmo do primeiro, “Narran l’antique istorie, o vere o false” (52, 1), e “O vera o falsa che fosse la cosa / di Proteo (ch’io non so che me ne dica)” (58, 1-2).

Mas parece-me valer a pena sublinhar um outro traço que também caracteriza este segmento. Como Rajna foi o primeiro a notar, a história da indignação do deus marinho Proteu pela morte da jovem por ele amada, filha do Rei de Ebuda, com o consequente envio de um monstro para a vingar (a orca), não encontra pontos de referência precisos em nenhuma tradição, pelo que não será improvável tratar-se de uma invenção ariostesca<sup>15</sup>. O detalhe mais curioso de toda a história contada é, porém, o que diz respeito à própria escolha de confiar a parte da divindade enamorada, decidida a vingar-se cruelmente, não ao poderoso Neptuno, que até as “antique istorie” mostram com que à vontade tantas vezes lida com amores e vinganças desse género, mas a Proteu, o velho guardião dos rebanhos marinhos a quem a mitologia não endossa nenhuma aventura amorosa em particular, nem nenhuma vingança que

---

<sup>15</sup> “Il mostro (...) è mandato da Proteo, per vendetta della crudeltà usata contro una donna amata da lui. Trovo nel racconto (st. 52-58) particolari di cui ignoro l’origine, se mai non sono invenzione del poeta. Quanto alla somma, non c’è penuria di riscontri. L’ira di una divinità fece assai spesso ai mortali regali di cotal fatta. (...) anche i mostri dei miti di Andromeda e di Esione vengono a portare la desolazione, non già di loro proprio capriccio, bensì per volere di Nettuno. (...) Ma i motivi dell’ira in questi e in altri casi dello stesso genere hanno poco di comune collo sdegno di Proteo” (Pio Rajna, *Le fonti dell’“Orlando Furioso”*, ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d’inediti, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975, p. 198).

lhe ande ligada. A bem ver, porém, a lenda relativa ao velho guardião tinha características que dele faziam uma personagem perfeitamente adequada, aos olhos de Ariosto, à atmosfera de um canto como o VIII, no qual verdadeiro e falso surgem – estamos a vê-lo – inextricavelmente ligados um ao outro. De facto, o Proteu da tradição clássica é ao mesmo tempo aquele que, quando constrangido ao vaticínio, só pode declarar verdades, e aquele que se tenta sempre esquivar a essa obrigação, mudando de aspecto incessantemente – portanto falseando-se a si próprio, de certo modo como Alcina<sup>16</sup>...

Assim chegamos à verdadeira e própria aparição de Orlando, pela primeira vez, sobre o palco do poema ariostesco (uma presença, sob as vestes de raptor de Angelica, tinha sido falsamente antecipada pelo “spirto in forma di valletto” evocado pelo eremita-necromante em II 15-17). A aparição é deliberadamente protelada, como não têm deixado de notar muitos comentadores<sup>17</sup>, sendo contextual, não por acaso, à primeira e extensa menção, no poema, ao tema narrativo de fundo, o do combate entre exército cristão e exército pagão junto às muralhas de Paris, quase a chamar à atenção dos leitores, antes de a deixar na sombra durante tanto tempo (efectivamente, quase até à conclusão do canto XXXIX), para a genuína e originária vocação heróica da personagem<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Também Ascoli (*Ariosto's Bitter Harmony*, p. 175) reconhece ao Proteu de Ariosto um papel ambíguo, mas sugerindo que sob essa ambiguidade se esconde uma subtil polémica contra Pico della Mirandola, que na sua *Oratio de hominis dignitate* (1486) tinha considerado o deus como emblema positivo da liberdade que o homem tem de modelar a sua própria imagem: “It is particularly significant, and perhaps part of the subtle anti-Piconian polemic recently detected, that this shapeless hulk [a orca] is the supposed agent of the revenge of Proteus, the shape shifter (...), whose gift for adopting extrinsic forms may seem less a Piconian emblem of human potential *in bono* than of the demonic power, shared by Alcina, to alter or assume human form at will (...), thus blurring, and even eradicating, any stable notion of human identity”.

<sup>17</sup> A partir, pelo menos, do comentário de Natalino Sapegno (1941), conforme já foi recordado por Remo Ceserani (*Orlando Furioso e Cinque Canti*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, 2 vols., Torino [1962] 1997<sup>2</sup>, I, p. 289), e ver posteriormente, entre outros, D. S. Carne-Ross, “The One and the Many: a reading of the *Orlando Furioso* II”, *Arion*, n.s., 3 (1976), pp. 146-219.

<sup>18</sup> A entrada em cena de Orlando no poema assinala também um novo uso, muito mais “realista”, da temporalidade e da cronologia, como notaram Marco

Retomando a nossa perspectiva, sublinhe-se que também o aparecimento de Orlando se encontra ligado a uma nova falsificação intencional. Depois de um monólogo e de um sonho profético, cujos conteúdos funcionam como dilatado *pendant* das negras premonições expressas por Angelica pouco antes da tentativa de sedução levada a cabo pelo eremita (cf. respectivamente VIII 76-77; 80-83; e 44), o conde afasta-se à socapa do acantonamento parisiense de Carlos Magno, em busca da mulher pela qual está enamorado. Podemos dizer que, ao tempo do *Furioso*, o motivo da partida furtiva do paladino que se esquia do campo do tio-imperador, inaugurado pelo poeta paduano da *Entrée d'Espagne* (vv. 11127 e ss.)<sup>19</sup> e retomado por Boiardo (*Inamoramento*, I, II 22-28), deve ser considerado tópico. Entre o protótipo e as duas reelaborações, há naturalmente diferenças, a mais importante das quais diz respeito à razão de ser da partida clandestina. Enquanto na *Entrée* Rolando se tinha afastado do campo cristão em virtude de um profundo dissídio com Carlos Magno, relativo à condução da campanha militar em terras ibéricas (o jovem herói, com os seus companheiros, cercara e destruíra Nobles sem que para isso tivesse sido autorizado pelo Imperador), diferentemente, em Boiardo e em Ariosto, Orlando parte para ir ter com a amada Angelica. Para além disso, em ambos os poemas de cavalaria o herói abandona a sua própria célebre insígnia (“Già non portò la insigna de il quartiere”, *Inamoramento*, I, II 28, 1; “non l’onorata insegna del quartiere / distinta di color bianchi e vermigli / (...) portar volse (...)”, VIII 85, 3-5), para conseguir passar despercebido. Porém, se no *Inamoramento* o *quartiere* era simplesmente substituído por uma insígnia a bem dizer mais anónima, “vermiglio scuro”, no *Furioso* assistimos a um verdadeiro e próprio disfarce, dado que Orlando troca as suas armas por armas todas pretas, as de um

---

Praloran, *Tempo e azione nell’“Orlando Furioso”*, Firenze, Olschki, 1999, em especial p. 27, e, mais dilatadamente, Marina Beer, “L’orologio di Orlando. Annotazioni su tempo e narrazione nel *Furioso* (canti I-XI)”, in *L’umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 43-57.

<sup>19</sup> Cf. *L’Entrée d’Espagne*, chanson de geste franco-italienne publiée d’après le manuscrit unique de Venise par Antoine Thomas, 2 vols., Paris, Firmin-Didot, 1913 (reedição em facsímile, premissa di Marco Infurna, Firenze, Olschki, 2007).

dignitário sarraceno por ele morto em batalha. No fundo, Orlando *fal-seia* a sua identidade, ainda por cima transformando-se em pagão mesmo no momento em que se dispõe a dar o tudo por tudo para livrar a amada de um perigo mortal. Para além da coerência entre esse pormenor e o tema da falsificação que domina o canto, diga-se que ele revela, uma vez mais, o débito de Ariosto para com a mais aristocrática tradição cavaleiresca. Limito-me a recordar, a esse propósito, que já no antigo *Roman de Tristan* de Béroul o protagonista se apresenta ameaçadoramente revestido por armas pretas, no torneio que precede aquele juramento, tão solene quanto ambíguo, em que Isolda se irá declarar estranha a qualquer ligação adúltera. O *déguisement* da personagem é completado pelo nome falso – Noir de la Montaigne –, que deixa largo espaço, aos cortesãos de Artur e do rei Marcos, bastante perturbados com os factos, para imaginarem as suas sombrias conexões com o mundo de encantos e fantasmas<sup>20</sup>.

Mas voltando ao *Furioso*, neste episódio, como de resto no das origens do *coutume* di Ebuda, é a própria voz autoral a jogar ambigualmente com o binómio verdadeiro-falso. Em primeiro lugar, ambígua é a explicação que Ariosto arrisca acerca da razão do *déguisement* de Orlando. O comentário *ex post* relativo à escolha feita pelo paladino de usar as armas pretas tiradas ao guerreiro pagão reza, “*e forse acciò ch’al suo dolor simigli*” (85, 6), parecendo pois indicar ao leitor, através do habitual advertimento adverbial, que a hipótese deve ser provavelmente considerada como falsa ou, pelo menos, incompleta. Com efeito, poucos versos antes o próprio Ariosto tinha apresentado uma outra hipótese de explicação, a de que Rolando usava aquelas armas por não querer ser reconhecido quando se encontrava embrenhado numa *quête* amorosa evidentemente considerada pouco condizente com a dignidade de um heróico guerreiro, “*E per potere entrare ogni sentiero, / che la sua dignità macchia non pigli*” (85, 1-2).

---

<sup>20</sup> Béroul, *Roman de Tristan*, vv. 3999-4072 (cf. *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia et alii, Paris, Gallimard, 1995, pp. 109-110).

Ainda de maior relevo me parece a ambiguidade do autor em relação à premonição-sonho que leva Orlando a partir. Leiam-se de novo mais atentamente os dois lugares simétricos em que falam (e / ou sonham) os dois protagonistas do poema, ou seja, por um lado, a oitava 44 (premonição de Angelica) e, por outro lado, a dupla sequência das oitavas 76-77 (premonição de Orlando) e 80-83 (sonho de Orlando). Na oitava 44, Angelica teme – mas ao mesmo tempo quase o deseja, para pôr fim aos seus tormentos – cair em poder de “alcuna fera / che mi divori (...)” (vv. 3-4) e, logo a seguir, com um efeito quase cinematográfico, “le apparve l’eremita accanto” (v. 8). Rolando, bem acordado, imagina sombriamente “lupi rei” (77, 3) que podem atacar a “smarrita agnella” em vão procurada pelo pastor (76, 3-8) – e recorde-se que muitas vezes o lobo é, na tradição anticlerical, símbolo do religioso que se desviou dos seus próprios deveres de bom pastor, precisamente tal como o eremita insidioso. Depois, no sonho de Rolando (81-82), Angelica aparece ao paladino vítima de obscuras e assustadoras forças naturais, uma tempestade que, não por acaso, conforme notou Marina Beer, “è la stessa che agita i lussuriosi nel secondo girone infernale”<sup>21</sup>, e que portanto poderia mesmo evocar, de novo, o perigo representado pelo lascivo eremita. Tudo parece organizado, pois, para comunicar ao leitor a ideia de que os presságios das duas personagens não só são exactos, mas dizem respeito a um acontecimento que de facto é uma ameaça, a tentativa de sedução de que Angelica está prestes a ser vítima, ou de que já o está a ser<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il “Furioso” e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, cap. I. “Il sogno di Rolando”, citação da p. 45. A remissão para passos do poema de Dante que se referem aos luxuriosos é ulteriormente enfatizada, nota-o também Beer, pela recuperação (82, 4 e 6) das duas palavras em posição rimática, *bosco* e *tòsco*, que reenviam para o XXV canto do *Purgatorio*, no qual os “peccator carnali” estão novamente em cena (cf. vv. 130-132).

<sup>22</sup> A sublinhar, segundo me parece, que esta interpretação do significado do sonho de Rolando, ao qual a própria Beer, aliás, só acena *en passant* (*Romanzi*), se afigura, com efeito, muito mais apropriada do que a habitualmente oferecida pela crítica ariostesca, desde os seus nobres exórdios (Fòrnari e Toscanella), que vê na tempestade um presságio da loucura de Orlando (cf. mais uma vez Beer, *Romanzi*, pp. 66-68).

De outra forma, o comentário da voz narradora (84) diz que Orlando parte sem sequer duvidar que o seu sonho-premonição acerca da sorte da mulher amada pode ser falso. E como falso, o sonho devia ser de facto entendido, já que ocorreu, diz Ariosto, “quando per tema, o per disio si sogna” (v. 2), ou seja, sob sugestão do temor e do desejo (Bigi) – explícito, nesse ponto, o reenvio para a doutrina dos sonhos de Artemidoro de Dalde, muito difundida na Itália do Renascimento. A antítese entre a mensagem “objectiva” da descrição dos estados de alma das personagens e a mensagem “subjectiva” do comentário de autor não podia ser mais evidente.

Que a polarização da narração, neste canto, mas em boa medida também no precedente – ou seja, em dois cantos dominados pela presença de dois grandes falsificadores, Alcina e o eremita –, em torno da oposição verdadeiro / falso, tenha sido conscientemente projectada pelo poeta, transparece, em meu entender, de um último mas talvez decisivo elemento, isto é, a relevante presença de rimas equívocas<sup>23</sup>.

As rimas equívocas indicam, de facto, a verdadeira e própria modificação da substância semântica de uma palavra. Reenviam, de certo modo, para as operações alquímicas levadas a cabo por Alcina. Ora, não me parece irrelevante o facto de, na sequência dos primeiros oito cantos do *Furioso*, o uso de rimas equívocas não só se concentrar nos dois cantos finais, ganhando evidente ênfase, mas caracterizar sempre oitavas nas quais está em jogo o tema do encanto-engano e da transformação (ou também do contra-encanto e do regresso à “prima forma”). Significativos, a esse propósito, os casos de equívoco ternário que implicam, respectivamente, a rima B em VIII 14 (Melissa começa a desfazer os enganos do palácio de Alcina)<sup>24</sup> e a rima A em VII 22 (depois do banquete que lhe é oferecido por Alcina, Ruggiero é acom-

---

<sup>23</sup> Sobre as rimas equívocas no *Furioso*, não se disse muito. Obrigatória a remissão para Emilio Bigi, “Appunti sulla lingua e sulla metrica del *Furioso*” (1961), *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186, em especial pp. 185-186, e Luigi Vanossi, “Valori iconici della rima nell’*Orlando Furioso*”, *Lingua Nostra*, XLV (1984), 2-3, pp. 35-47.

<sup>24</sup> “Non lascia alcuno a guardia del palagio: / il che a Melissa, che stava alla posta / per liberar di quel regno malvagio / la gente ch’in miseria v’era posta, / diede

panhado até ao seu quarto, onde fica à espera do encontro de amor com aquela que pensa ser uma linda mulher)<sup>25</sup>, e em VIII 61 (é a já várias vezes citada oitava do *misunderstanding* dos piratas de Ebuda, ao verem Angelica adormecida nos braços do eremita). Mas não menos significativos parecem ser o duplo equívoco binário que encontramos em VIII 15 (Melissa continua a quebrar os encantos de Alcina, fazendo com que os diversos ex-amantes da fada recuperem o seu aspecto humano)<sup>26</sup> e, logo a seguir, o equívoco binário da oitava 17 (vv. 2 e 4), na qual Melissa restitui a Astolfo, que readquire, também ele, a sua “prima faccia”, a lança de ouro de Argalia<sup>27</sup>. Também a última oitava do canto, a 91, que se encerra com o efectivo afastamento, por Orlando, de uma Paris cercada, “ (...) poi che mutata ebbe d’Almonte / le gloriose insegne”, contém, não por acaso, um par de rimas equívocas (vv. 2 e 6).

Em suma, não me parece arriscado concluir que, neste canto e no precedente, o recurso a rimas equívocas não só é abundante, mas também funcionalizado, no sentido de enfatizar, efectivamente, as situações mais “equívocas” do contado. Enquanto confirmação e ulterior prova do facto, gostava de sublinhar que, se não me engano, o único caso de equívoco ternário perfeito presente nos cantos que vão do I ao VI, é o de II 15, onde entra pela primeira vez em acção um dos protagonistas do nosso canto VIII, ou seja, o eremita que faz encantos:

---

commodità, diede grande agio / di gir cercando ogni cosa a sua posta, / imagini  
abbruciar, suggelli tórre, / e nodi e rombi e turbini disciorre”.

<sup>25</sup> “Finir quel gioco tosto, e molto inanzi / che non solea là dentro esser  
costume: / con torchi allora i paggi entrati inanzi, / le tenebre cacciar con molto  
lume. / Tra bella compagnia dietro e dinanzi / andò Ruggiero a ritrovar le piume / in  
una adorna e fresca cameretta, / per la miglior di tutte l’altre eletta”.

<sup>26</sup> “Indi pei campi accelerando i passi, / gli antiqui amanti ch’erano in gran  
torma / conversi in fonti, in fere, in legni, in sassi, / fe’ ritornar ne la lor prima forma.  
/ E quei, poi ch’allargati furo i passi, / tutti del buon Ruggier seguiron l’orma: / a  
Logistilla si salvaro; et indi / tornarò a Sciti, a Persi, a Greci, ad Indi”.

<sup>27</sup> Portanto, três das quatro oitavas que descrevem o fim dos falsos encantos de Alcina, ou seja a 14 (cf. nota 25), a 15 e a 17, ficam embutidas, de forma mais ou menos maciça, em rimas equívocas.

Trassene un libro, e mostrò grande effetto;  
che legger non finì la prima faccia,  
ch'uscir fa un spirto in forma di valletto,  
e gli commanda quanto vuol ch'el faccia.  
Quel se ne va, da la scrittura astretto,  
dove i dui cavallieri a faccia a faccia  
eran nel bosco, e non stavano al rezzo;  
fra' quali entrò con grande audacia in mezzo.



2

MARIA LUISA MENEGHETTI  
**PALÁCIOS SUBTERRÂNEOS, AMORES  
PROIBIDOS**



Num trabalho breve mas bastante significativo, análise intertextual *avant la lettre*, María Rosa Lida de Malkiel indagou as relações que ligam a *Estoria de dos amadores*, terceira parte da obra quatrocentista *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, a um episódio da chamada *suite* Huth do *Merlín* e a um outro do *Baladro del savio Merlín*, versão castelhana do perdido *Conte del Brait*. Lida de Malkiel demonstrou brilhantemente que a trama da narrativa de Rodríguez del Padrón é fruto de uma espécie de curto-circuito entre a história contada no *Merlín* francês e a famosa lenda relativa à morte de Inês de Castro, amante do príncipe D. Pedro, mandada matar pelo seu pai, o rei D. Afonso IV, e que o episódio do *Baladro* acolhe as inovações de Rodríguez del Padrón, assim se afastando dos seus modelos franceses (*Merlín* e *Conte del Brait*).

Olhando porém mais de perto a trama da *Estoria*, pode-se talvez alargar ulteriormente o discurso, envolvendo na rede de relações intertextuais – ou pelo menos dos possíveis influxos entre uma obra e outra obra – um grupo ainda mais amplo de romances e poemas de cavalaria, que vão do *Tristan en prose* ao *Orlando furioso*. Mas procedamos com ordem. Eis, para começar, com palavras da própria María Rosa Lida de Malkiel, um conciso resumo da *Estoria de dos amadores*:

Arданlier, hijo del rey Troes de Mondoya, y Liessa, “hija del grand señor de Lira”, huyen de sus padres, quienes se oponen a sus amores, y peregrinan por diversas cortes de Europa (la de Francia, por ejemplo, donde Arданlier enamora a la infanta Yrena), brillando aquél por sus armas y Liessa por su hermosura, hasta que se retiran a un palacio subterráneo, maravillosamente labrado en la Roca del Padrón, en el que viven ocultos siete años. Entre tanto, el rey Troes busca afanosamente a su hijo; un día reconoce tres de sus perros de caza, los sigue, llega al palacio, en ausencia de Arданlier, que está cazando, y da muerte a Liessa. Poco después regresa Arданlier y, al enterarse de lo ocurrido, confía a su ayo su mensaje para Yrena y para el Emperador de Alemania, a quien

había servido, y se traspasa el pecho con su espada. El ayo sepulta a los amantes y transmite sus mensajes. El Emperador de Alemania, deseoso de vengar a Ardanlier, desafía a Troes, y la infanta Yrena viene a la Roca del Padrón, levanta un suntuoso monumento a los dos enamorados y convierte el palacio subterráneo en un “Templo de Vesta”, donde profesa con sus dueñas y doncellas. A la muerte del ayo, de la infanta y su séquito, el palacio queda encantado; especiales y crecientes prendas de valor y amor se requieren para pasar a la primera cámara, en que está sepultado el ayo, a la segunda, en que yace Yrena, y en la tercera, donde se alza el monumento de los dos enamorados; gran número de andantes tiente la aventura, pero sólo es Macías quien logra y deshace el encanto. Las aves, perros y caballos de Ardanlier y Liessa se tornaron salvajes, y de ellos descienden – dice Juan Rodríguez – los que hoy pueblan la región, aunque, según otros, los perros rodearon el sepulcro y se convirtieron en piedra, lo cual, así como la decoración de oro y azul y la “obra musica” fue por primera vez visto en aquella capilla y de ahí imitado en otras.<sup>1</sup>

E eis também, para uma informação completa, o breve episódio do *Merlin* de Huth:

N’a encore pas cent ans qu’il avoit en cest pais un roi que on apie-  
loit Assen, moult preudomme et boin chevalier, et avoit un fil moult  
preu et moult vaillant chevalier. Il avoit a non Anasteu. Il amoit la fille  
d’un povre chevalier de si grant amour que morteus hom ne pooit plus  
feme amer. Quant li rois Assen sot que ses fieus amoit si bassement et en  
si povre lieu, il l’en blasma moult et moult l’enchastia. Mais onques pour  
chou n’en ama chis mains la damoisele, ains repairea toutes voies entour  
li. Quant li rois vit qu’il n’en fairoit riens pour sa priere, il l’en mena cha  
et la et li dist: “Se tu ne laisses briement sa compaignie, je te destruirai”.  
Et il dist: “Je ne la lairai ja, ains l’amerai toute ma vie”. “Voire”, che dist  
li rois, “ore saches que je t’en desseverrai, car je la destruirai devant toi”.

<sup>1</sup> María Rosa Lida de Malkiel, “Juan Rodríguez del Padrón: influencia” (1954), *Estudios sobre la literatura española del Siglo XV*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1978, pp. 79-135, cit. pp. 106-114.

Quant li chevaliers entant ceste nouvele, il fist la damoisele destorner et reponre que ses peres ne la trovast, et pensa qu'il querroit un lieu estrange et loing de toute gent, ou nus ne repaireoit et la en merroit la damoisele si que ill i seroient illuec le remanant de leur vies. Il avoit mout de fois cachiet en ceste forest, si qu'il savoit bien ceste valee, si vint maintenant cha et amena cheus de ses compaignons que il plus amoit et cheus qui de chambre faire et de maisons savoient auchune chose, si fist maintenant faire dedans la roche naive a chisel chambre et sale belle. Et quant il l'ot faite a la maniere et a la guise qu'il voloit, si riche qu'a painnes le porroit on croire se on ne la veoit, il ala maintenant a s'amie la ou il l'avoit mis. Il l'aporta cha, et garni la roche de tout chou que il quidoit qu'il convenist, si i demoura puis tout son aage, et fu a grant joie et a grant leeches avoec s'amie tant que il vesqui. Et fu voirs qu'il morurent tout en un jour, et furent mis en terre ensamble en la chambre meesmes, et encore i sont li cors, qui ne pourriront pas a mon vivant, pour chou que embaussemes furent.<sup>2</sup>

Um pequeno esclarecimento inicial. Lida de Malkiel notou justamente que falta na narrativa do *Merlin* qualquer espécie de conclusão trágica (os dois protagonistas morrem, efectivamente, de morte natural) e a esse propósito pensou que na trama da *Estoria* interferia a lenda de Inês de Castro, que foi morta enquanto o *infante* Pedro andava à caça, como Ardanlier – mas note-se que Pedro sobreviveu à amada, e até pôde suceder no trono ao pai e vingar a morte de Inês, como relata a crónica de Fernão Lopes, bem presente, mais tarde, a Camões. Uma história de amantes que vivem numa habitação subterrânea com uma conclusão dramática, apesar de não ser mortal (de momento, pelo menos), é na verdade oferecida por um outro texto francês, contemporâneo ou ligeiramente anterior ao *Merlin*, o *Tristan en prose*. Lida de Malkiel, que obviamente apenas conhecia o episódio através da sùmula de Löseth, cita-o numa nota, concluindo porém que só apresenta ténues semelhanças com a *Estoria*. A afirmação é susceptível de ser subs-

---

<sup>2</sup> *Merlin. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, ed. Gaston Paris / Jacob Ulrich, Paris, Firmin Didot, 1886, II, pp. 192-193.

crita, desde que nos ficemos pela primeira parte da história, na qual se conta como *uns demoisiaux de Cornoaille* construíra uma habitação (que seria subterrânea, mas o pormenor não é seguro) para si e para a sua amada, a *Sage Demoisele*, e como esta, prática de artes mágicas, tinha conseguido que os familiares que os procuravam nunca tivessem conseguido descobrir o seu refúgio<sup>3</sup>. Mas neste caso, a trama desdobra-se, pois é a um segundo par de amantes, que por sua vez se refugiou naquela habitação subterrânea, que caberá a má sorte. Trata-se, nada menos, do que Tristão e Isolda, que acabaram de fugir da corte depois do *saut de la chapele* e da libertação de Isolda dos leprosos. Enquanto Tristão anda *à caça*, o rei Marco rapta Isolda, e pouco depois o próprio Tristão está em perigo de vida, ferido por uma seta envenenada.

A propósito de desdobramento da trama, e regressando à nossa *Estoria*, sublinhe-se que um elemento ao qual Lida de Malkiel talvez não tenha prestado a devida atenção é precisamente constituído pelo facto de a história contada por Rodríguez del Padrón ser composta por duas partes, entre si distintas de modo bastante nítido. Uma primeira parte mais aventureira e movimentada (fuga da jovem e do príncipe para a gruta-palácio, descoberta do refúgio dos amantes, respectivo assassinio e suicídio, sepultura no próprio palácio) e uma segunda parte mais alegórica que narrativa (um cavaleiro particularmente corajoso visita as salas do palácio subterrâneo e chega até ao túmulo dos dois amantes,

---

<sup>3</sup> “Et en ceste forest pres d’une roche ça devant qui est apelee la Roche a Ia Saige Demoisele a une maison tant cointe et tant bele...”, “Et l’avoit fait apareillier uns demoisiaux de Cornoaille por une demoisele qu’il amoit, et l’avoit leanz amenée, et demoré i avoient ensemble lonc tens. Et cele demoisele avoit esté apelée la Sage Demoisele por ce qu’ele savoit a merveilles d’enchantemenz, dont il avenoit quant si parent queroient le leu ou ele estoit et il estoient tres devant la roche, se ne pooient il veoir ne le leu ne la roche ne la meson, car ele les avoit si enchantez qu’ele parloit soventes foiz a eus et si ne la veoient mie. Li damoisiaux estoit ja morz et la demoisele autresi, si que leanz ne reperoit ne home ne feme por ce que en parfont de la forest et en destor estoit cele meson” (*Le Roman de Tristan en prose*, ed. René L. Curtis, II, Leiden, E. J. Brill, 1976, par. 550, 11. 20-21 e 552, 11. 3-13). Uma versão amplificada da história, mas estruturalmente semelhante, encontra-se no *Tristano Riccardiano*, capítulos LXXX-LXXXIX.

tornando-se testemunha da assunção exemplar que está por trás da sua história, a de uma fidelidade recíproca até à morte e para além dela).

Ora, olhando bem quer a história do *Merlin*, segundo Lida de Malkiel fonte principal de Rodríguez del Padrón, quer a lenda relativa a Inês de Castro, sua fonte secundária, que oferecem, ambas, confrontos muito convincentes para a parte inicial da *Estoria*, nenhuma dá indicações que com elas permitam relacionar a sua segunda parte. No *Merlin*, em particular, a narrativa da história dos dois amantes, até à morte e sepultura em comum, narrativa que Merlim faz em pessoa à amada Niniane, serve simplesmente para sugerir à pérfida donzela a ideia de como se poderá libertar do mago, emprisionando-o *par enchantement* mesmo no sepulcro dos enamorados:

Quant la damoisele entent ceste nouvele, elle en est moult lie et moult joieuse, si pense maintenant que la metera elle Merlin, se elle onques puet.<sup>4</sup>

Na verdade, Merlim, *entombé* por Niniane, nunca mais será libertado, até ao dia do último juízo.

Que concluir de quanto se acabou de revelar? Talvez que a segunda parte da *Estoria* é pura invenção de Rodríguez del Padrón, a quem interessava pôr em relevo, através das elegantes cifras de uma alegoria tipicamente tardomedieval, uma ligação simbólica entre a história pseudobiográfica narrada no *Siervo libre*, que a *Estoria* engloba, e a própria *Estoria*? Diga-se, com efeito, que ao cavaleiro ao qual é reservada a honra de penetrar até ao sítio da sepultura dos dois amantes exemplares, Rodríguez del Padrón atribui um nome preciso, Macías. E Macías é um poeta que realmente existiu, tendo provavelmente vivido na corte de Henrique III de Castela (1390-1406), mas já há algum tempo fora transformado pela tradição em protagonista de uma lenda de total dedicação amorosa<sup>5</sup>. Como bem notou Antonio Prieto, na economia do *Siervo libre de amor* Macías funciona como *alter ego* do autor, também ele

<sup>4</sup> *Merlin*, II, p. 193.

<sup>5</sup> Cf. Kenneth Hale Vanderford, “Macías in legend and literature”, *Modern Philology*, 31 (1933), pp. 35-64.

envolvido numa *liaison* que põe à prova a sua constância, a *liaison* descrita na ampla “moldura” da *Estoria*<sup>6</sup>. Por isso, entre primeiro segmento da história de Arlandier e Liessa, segundo segmento e moldura da própria história, cria-se como que um duplo jogo de espelhos.

Mas se inédito pode verdadeiramente ser esse duplo jogo de espelhos, de forma alguma é inédita a ideia base do próprio jogo, a de dar uma continuação ‘actual’ à história dos amantes sepultados no palácio subterrâneo. Esta ideia já a tinha tido o autor de um dos grandes romances em prosa do século XIII francês, *Guiron le Courtois*, também conhecido como *Roman de Palamedés*. A partir dessa ideia, é efectivamente construído o episódio de Brehus *sans-pitié*, que no *Guiron* constitui quase uma parte por si só, e na verdade gozou de fortuna autónoma, testemunhada, em Itália, por uma tradução para vulgar de Pisa, feita por finais do século XIII, e pelos não muito mais recentes *Cantari di Febus-el-forte*<sup>7</sup>.

Eis uma veloz súmula do episódio: o cavaleiro Brehus, chamado *sans-pitié* pelo seu comportamento duro e cruel para com todos, enamora-se subitamente por uma donzela. A sua escolha é mesmo infeliz, pois a jovem, à traição, faz com que caia numa gruta, na intenção de assim vingar todas as representantes do belo sexo ofendidas por Brehus. A gruta revela ser um verdadeiro e próprio palácio subterrâneo, formado por salas em sucessão, todas ricamente decoradas. Na primeira sala, Brehus encontra o cadáver embalsamado de um cavaleiro com uma corporatura gigantesca, cuja mão direita empunha um *bref* que revela o seu nome, Febus. Na segunda sala, “toute reonde et ouvree a or et a pierres precieuses”<sup>8</sup>, num leito ornado de extraordinários autómatos<sup>9</sup>,

<sup>6</sup> Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 242ss.

<sup>7</sup> Todo o *corpus* relativo ao episódio de Brehus foi editado por Alberto Limentani, *Dal Roman de Palamedés ai Cantari di Febus-el-forte. Testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962.

<sup>8</sup> Cf. p. 46 da ed. Limentani.

<sup>9</sup> Sobre a presença de autómatos nos romances cortesês, ver Aurelio Roncaglia, “La statua di Isotta”, *Cultura Neolatina*, 31 (1971), pp. 41-67, nas pp. 44-46. Tenha-se desde já presente que particular importância têm também os autómatos no episódio da *Salle aux images* do *Tristan* de Thomas.

jaz morta uma jovem cujo corpo mantém ainda uma excepcional beleza. Prosseguindo por uma terceira sala, que contém os quatro túmulos dos filhos de Febus, aos pés dos quais sobressai uma grande lápide que convida a resguardar-se de amor, bem como por outros compartimentos que têm ar de serem habitados, Brehus encontra por fim um velho eremita. Esse conta-lhe a origem daquele singular mausoléu, desvendando-lhe, ao mesmo tempo, o porquê do aviso da lápide. O glorioso cavaleiro Febus, conquistador da pagã Inglaterra— estamos em tempos bem anteriores aos do rei Artur —, morrera de dor, no palácio subterrâneo, pela traição da amada, a filha do rei de Northumberland, que lhe tinha falsamente prometido ir ter com ele àquele lugar. Arrependida, demasiado tarde, da sua crueldade, a Princesa tinha ido para junto de Febus, então prestes a morrer, dedicando-se seguidamente à celebração da sua recordação. Depois do seu desaparecimento e da sua sepultura naquele mesmo palácio, coube aos cinco filhos de Febus a tarefa de manter viva a memória daqueles longínquos acontecimentos. O último a sobreviver, o próprio eremita, é pois coadjuvado na sua missão pelo próprio filho — que outro não é se não o pai de Guiron, herói epónimo do romance — e por um segundo cavaleiro do mesmo *lignage*.

Se se prescindir do facto de a história de Febus e da *damisele de Nohubellande* se mostrar diversa nos pormenores (mas não na conclusão, e especialmente no halo dramático que circunda a sua morte) da de Ardanlier e Liesa, damo-nos conta, de imediato, que a estrutura global do episódio de *Brehus sans-pitié* é extraordinariamente semelhante à de *toda a Estoria de dos amadores*. A única variante de um certo relevo é constituída pelo facto de o texto francês e os seus derivados serem construídos na base de um *ordo artificialis* que inverte a sucessão dos dois segmentos narrativos (história dos amantes e história do ‘visitante’ dos seus sepulcros). Restituindo o episódio de Brehus à sua lógica sucessão temporal, poder-se-á perfeitamente sobrepô-lo ao texto de Rodríguez del Padrón.

Em particular, idênticos resultarão traços muito interessantes de uma série. O mais importante é mesmo constituído pela caráter especular dos significados exemplares dos dois segmentos de ambas as narrativas (à dedicação até à morte de Ardanlier e Liesa, bem como de Macías na *Estoria*, corresponde, no *Guiron*, a dupla situação de vítimas

da traição feminina de Febus e de Brehus)<sup>10</sup>. Igualmente susceptíveis de serem confrontadas entre si, são a presença de ‘guardas’ num e noutra dos palácios-mausoléus (a *infanta* Yrena e o preceptor na *Estoria*, os filhos e o sobrinho de Febus no *Guiron*) e a ‘sacralização’ do lugar da sepultura dos dois amantes (que se torna ‘templo de Vesta’ na *Estoria* e que, no *Guiron*, acolhe uma grande capela onde é celebrada missa)<sup>11</sup>.

Quando Ariosto, no II e no III cantos do *Orlando Furioso*, se refaz ao episódio de Brehus, dele explora principalmente dois elementos: de novo a relação especular entre as histórias dos protagonistas dos dois segmentos narrativos, que passam ambas a ser histórias de traçoeiro encarceramento (Bradamante foi levada a cair de modo enganoso na gruta-palácio, por Pinabello; Merlim encontra-se *entombé* lá em baixo, pelas artes da malvada Mulher do Lago); o tema da celebração dinástica, que se tornará mesmo dominante no *Furioso*, mas que efectivamente se encontrava já bem presente no romance francês – o que é a gruta-palácio a que acede Brehus se não um mausoléu do *lignage* do próprio Guiron, a partir do fundador Febus?<sup>12</sup>

Mas visto que a dinastia celebrada no *Furioso*, a de Este, no momento dos factos narrados ainda não tinha sido sequer fundada, percebe-se muito bem porque é que Ariosto contamina a sua primeira fonte, introduzindo um profeta (Merlim), capaz até de materializar, cúmplice a maga Melissa, os futuros descendentes de Bradamante e de Ruggiero.

<sup>10</sup> Tanto no *Guiron* (p. 54 da ed. Limentani e cf. supra, p. xx), como na *Estoria* de Juan Rodríguez del Padrón (p. 102 da ed. de Antonio Prieto, Madrid, Castalia, 1976), a explicitação da moral exemplar das respectivas histórias de Febus e da *damisele de Nobubellande*, bem como de Arlandier e Liessa, é confiada a uma lápide.

<sup>11</sup> Cf. pp. 56 e 184-185 da edição Limentani.

<sup>12</sup> Na sua fundamental pesquisa sobre os débitos literários de Ariosto, Pio Rajna bem revelou a relação entre os primeiros segmentos do episódio do *Furioso* (Bradamante e Pinabello) e do *Guiron* (Brehus e a sua donzela), mas não colheu a afinidade do fundo de celebração dinástica comum aos dois textos (*Le fonti dell'“Orlando Furioso”*, ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 123-129), e cf. sobretudo p. 129: “Il vecchio [eremita] tiene a Brehus discorsi assai più lunghi di quelli che si fanno dalla maga alla sorella di Rinaldo, ma con tutto ciò... assai meno noiosi. Sennonché tra le cose dette non c'è analogia di sorta”.

Poder-nos-íamos perguntar se a ideia de inserir a figura de Merlim num contexto aliás semelhante ao do episódio de Brehus não terá surgido na mente do poeta italiano mesmo por uma espécie de reflexo condicionado, pois por trás do *entombement* de Merlim sabemos esconder-se uma história de amantes e de um palácio subterrâneos bastante próxima da do *Guiron*. As indicações fornecidas por Rajna sobre as fontes desta parte do *Furioso*, infelizmente, de modo algum parecem ser decisivas. Em seu entender, Ariosto teria colhido as informações relativas a Merlim *entombé* numa *Vita di Merlino* impressa pela primeira vez em Veneza, no ano de 1481 (ou de 1480, segundo o estilo veneziano), afim ao *Merlin* Huth<sup>13</sup>. Mas um cotejo do texto com base nas referências de Rajna<sup>14</sup> leva a constatar a própria omissão da história relativa à origem do túmulo, o qual, segundo o autor da versão italiana, simplesmente teria sido mandado construir *ex novo* pelo mago para acolher, depois da morte de ambos, o seu corpo e o da amada Mulher do Lago. Seria preciso, a esse propósito, aventar a hipótese de que Ariosto conhecia directamente o *Merlin* Huth francês. Aliás, não seria de todo inverosímil, visto que, muitas vezes, se serviu mesmo de textos originais e não de traduções.

Um ulterior pormenor tornaria plausível um curto-circuito entre o próprio episódio de Brehus e a versão Huth da história do *entombement* de Merlim. Nesta última, e só nesta última, Niniane, a Mulher do Lago da tradição italiana, é dita originária de Northumberland, exactamente como a *damisele* de Febus<sup>15</sup>.

Quanto até aqui foi dito permite, parece-me, constatar: 1) que o tema do palácio de amor subterrâneo goza, entre finais da Idade Média e primórdios do Renascimento, uma fortuna muito mais ampla do que o previsto; 2) que, sem ousar obviamente pensar que todos os usos deste

---

<sup>13</sup> Cf. Rajna, *Le fonti*, p. 132 e nota 2. A afinidade com o *Merlin* Huth é segura, porque só neste texto o lugar da prisão do mago é um sepulcro. Na *Vulgate* (ou *Lancelot-Graal*), fala-se, diferentemente, de uma bolha de ar.

<sup>14</sup> *Le fonti*, pp. 132-133 e notas correspondentes.

<sup>15</sup> Há uma outra curiosa relação entre o *Guiron* e os textos sobre Merlim que falam do palácio subterrâneo. O prólogo (apócrifo) do *Guiron* atribui esta espécie de *roman fleuve* ao mesmo Hélie de Boron, presumível autor do *Conte del Brait*.

tema devam ser colocados em relação um com o outro, é pelo menos sensato supor que Juan Rodríguez del Padrón teve presente tanto o episódio do *Merlín* Huth (e a lenda de Inês de Castro), como o episódio de Brehus *sans-pitié* do *Guiron* (na versão original francesa, ou talvez também num dos seus derivados italianos, visto que o poeta espanhol viajou durante muito tempo pela nossa Península italiana<sup>16</sup>); 3) que, para além das variações e das adaptações características de cada reuso, dois parecem ser os pivôs conceptuais do tema, a natureza ‘proibida’ da relação que liga os dois amantes refugiados no palácio subterrâneo (por serem ou de diversa condição – *Merlín* e *Estoria* –, ou de diversa religião – *Guiron*) e a perspectiva dinástica que ao tema serve de fundo.

Perguntar-nos-emos se entre esses dois pivôs não existe uma correlação lógica, e se indagando, precisamente, essa correlação, não se consegue esclarecer o significado profundo, arquetípico, do tema do qual nos estamos a ocupar.

Para prosseguir a pesquisa, convirá então alargar o campo de investigação, tomando em consideração testemunhos pertencentes a épocas e literaturas diversas, e portanto, em princípio, nunca ou quase nunca directamente ligados ao sistema de relações intertextuais que acabou de ser indagado. O primeiro desses testemunhos já foi assinalado pelo editor do *Balardo del savio Merlín*, Adolfo Bonilla, e pela própria Lida de Malkiel, e até, um pouco apressadamente, indicado como fonte primeira das duas narrativas por eles respectivamente analisadas<sup>17</sup>. Trata-se da novela do príncipe Kalender, contada nas *Mil e uma noites* (xxxvii-xxxix noites). Nessa novela, um Príncipe, dominado por uma louca paixão

<sup>16</sup> Cf. María Rosa Lida de Malkiel, *Estudios*, pp. 23-25.

<sup>17</sup> *Baladro del savio Merlín*, ed. Adolfo Bonilla, em “Nueva Biblioteca de autores españoles”, VI (Madrid, 1907), p. 325, nota 1; María Rosa Lida de Malkiel, *Estudios*, p. 110 e nota 13. Nas *Adiciones* aos estudos sobre Juan Rodríguez del Padrón, publicadas nas pp. 137-144 do seu volume, Lida de Malkiel indica sumariamente outros textos – anteriores à *Estoria* – nos quais também apareceria um subterrâneo como local de amores clandestinos (a *Inclusa* da *Historia septem sapientum* e os seus derivados, o *Cligés* e a *Flamenca*). Esclareça-se porém que no caso do romance de Chrétien não se trata sequer de um verdadeiro e próprio palácio subterrâneo, mas de uma torre dotada de uma espécie de cave, e que no caso da *Historia* e da *Flamenca* o subterrâneo serve como mera passagem de comunicação.

pela própria irmã, manda construir um palácio subterrâneo, cujo acesso foi escondido por um sarcófago vazio que se encontra no mausoléu que lhe é destinado, e retira-se lá para baixo com a amada. Depois de longas buscas, o soberano, seu pai, consegue identificar o esconderijo, mas quando desce às salas do palácio encontra os dois amantes mortos num grande e sumptuoso leito. Os seus corpos estão carbonizados, mas não a ponto de não poder reconhecer-lhes as feições. Particularmente significativo o epílogo da novela. À descoberta do incesto dos filhos e da sua punição divina – e considere-se que o fogo, ao agredir os corpos estendidos sobre o leito, como que os transformou em estátuas fúnebres de si próprios –, para o augusto pai acrescenta-se uma outra e definitiva desgraça. Um soberano vizinho invade os seus estados, destrona-o e mata-o.

Numa outra história de amantes e de refúgios subterrâneos, em todos os sentidos tão distante da novela árabe, encontram-se singularmente ligados entre si o motivo do incesto e o motivo do trágico fim de uma grande família. Mais do que de uma história em si mesma, trata-se neste caso de um episódio que recobre as páginas finais da terceira parte – o chamado *Informe sobre ciegos* – e o início da quarta e última parte do romance de maior fôlego do argentino Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*<sup>18</sup>.

Todo o *Informe* – “manuscrito de un paranoico”, como o define, na sua suspeita objectividade, o fragmento dos casos do dia relatados pelo quotidiano de Buenos Aires *La Razón* depois publicado na “Notícia preliminar” do romance – é escrito num estilo alucinado e visionário. Os planos narrativos intersectam-se, realidade, mito e metáfora interagem continuamente. A trama é aparentemente simples. Trata-se do testemunho na primeira pessoa relativo à indagação levada a cabo por Fernando Vidal Olmos, pai da protagonista do romance, Alejandra, a fim de descobrir as actividades criminosas da Seita dos Cegos, instrumento utilizado pelo Príncipe das Tenebras para se tentar apoderar do mundo.

---

<sup>18</sup> Saú em 1961. Referências e citações são fornecidas com base na edição “corregida y definitiva” publicada em Buenos Aires em 1969 (Editorial Sudamericana).

Na realidade, à medida que o *Informe* avança damos-nos conta de que a indagação de Fernando se vai tornando cada vez mais uma indagação, por assim dizer, introflexa, e que a cegueira assume um novo significado, o do total fechamento ao mundo exterior, da reclusão interior, da laboriosa procura de si próprio e do que alguém instintivamente descobre de semelhante a si próprio. A saída fatal e inquietante dessa procura é o incesto com a filha, última e extrema manifestação de uma tendência endogâmica dominante na estirpe dos Olmos, grande família argentina então no último acto da sua decadência, entre miséria e loucura<sup>19</sup>. A ligação entre cegueira e incesto é expressamente sublinhada pelo próprio Fernando através de uma dupla alusão ao mito de Édipo<sup>20</sup>, e materializa-se, mesmo no final do *Informe*, no delírio de um dúplice conúbio, cujo teatro é uma imensa gruta subterrânea que se abre nas vísceras de Buenos Aires: com uma cega – o instrumento de que Fernando se tinha servido para entrar em contacto com a Seita – e com uma colossal estátua feminina, espécie de Deusa-Mãe sem rosto, com um único cintilante olho umbilical.

Essas duas figuras simbólicas são seguramente avatares de Alejandra. Aliás, no final da segunda parte do romance, ou seja antes do *Informe*, Sábado tinha-se de facto preocupado em descrever a chegada da protagonista à residência subterrânea<sup>21</sup>. Como quer que seja, o efectivo incesto entre pai e filha consumir-se-á nas páginas que se seguem imediatamente ao *Informe* e que assinalam o regresso a um plano realístico da narrativa. Consumir-se-á no torreão da decrepita casa dos

---

<sup>19</sup> Eis como, pela boca de uma testemunha exterior, é descrita a situação familiar de Fernando e Georgina, os pais de Alejandra: “Pero ahora advierto que sería imposible iluminar algunos ángulos de la personalidad de Fernando sin contarle siquiera sea someramente lo de Georgina. ¿Le dije ya que era prima de Fernando? Sí, era hija de Patricio Olmos, hermana del Bebe, el loco del clarinete. Y Ana María, madre de Fernando, era hermana de Patricio Olmos, ¿entiende? De modo que Fernando y Georgina eran primos carnales y, además, y este dato es importantísimo, Georgina se parecía asombrosamente a Ana María: no sólo por sus rasgos físicos, como Alejandra, sino y sobre todo por su espíritu: era algo así como la quintaesencia de la familia Olmos...” (p. 383).

<sup>20</sup> Cf. pp. 353 e 363.

<sup>21</sup> Cf. p. 234.

antepassados, sendo inútil sublinhar que gruta e torre são símbolos praticamente simétricos de fechamento e de isolamento.

Como o da novela das *Mil e uma noites*, também o incesto de *Sobre héroes y tumbas* será portador de morte. Alejandra matará o pai e suicidar-se-á, pegando fogo ao torreão e assim pondo fim à estirpe dos Olmos.

Um complexo jogo de reenvios entre plano mítico, plano simbólico e plano real da narração está também no centro do último exemplo de uso do tema do palácio subterrâneo dos amantes a que tenciono fazer referência. Um exemplo celebérrimo, do qual curiosamente nem Lida de Malkiel nem Bonilla, que se colocara porém o problema das fontes do *Baladro*, se deram conta: o episódio da *Salle aux images* do *Tristan* de Thomas.

É particularmente no plano mítico e simbólico que o poeta anglo-normando opta desenvolver o seu tema. Do refúgio subterrâneo que Tristão transformará em *Salle aux images*, Thomas revela a originária função de lugar dos amores de um gigante. A partir de Francesco Novati, todos os comentadores do *Tristan* indicam como fonte desse primeiro segmento do episódio o passo da *Historia Regum Britanniae* (e/ou o correspondente do *Roman de Brut*) em que se conta o rapto de Helaine, sobrinha do Duque da Bretanha, por Dinabuc, um gigante vindo de Espanha, que a mata na tentativa de a possuir<sup>22</sup>. Parece-me porém que ninguém teve em linha de conta um pormenor bastante importante. Godofredo e Wace limitam-se a dizer que Dinabuc tinha levado a jovem para o Monte de Saint-Michel e não mencionam de facto a residência subterrânea que, aliás, resulta ter sido expressamente *disposé e paré* pelo gigante de Thomas para os seus amores<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Francesco Novati, “Un vecchio e un nuovo frammento di Tommaso”, *Studi di Filologia Romanza*, 2 (1887), pp. 369-515. Mais recentemente, em simultâneo e portanto sem conhecimento das respectivas pesquisas, do episódio da *Salle aux images* ocuparam-se Lucy Polak, “The two caves of love in the *Tristan* of Thomas”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 33 (1970), pp. 52-69; e Aurelio Roncaglia, “La statua di Isotta”.

<sup>23</sup> Joseph Bédier, *Le roman de Tristan par Thomas*, 2 vols., Paris, Firmin Didot et cie., 1902-1905, I, p. 306.

A confluência dos três traços significativos deste primeiro segmento (protagonista gigantesco, gruta-palácio, amor trágico) é substancialmente a mesma do segmento relativo a Febus (também ele explicitamente dotado, como sublinhei, de uma enorme estatura) no episódio do *Guirom*. Em ambos os casos, a conotação gigantesca dos protagonistas serve para situar os acontecimentos num passado mítico, precisamente na era daqueles gigantes primigénios, dos quais a narrativa bretã conservava importantes recordações<sup>24</sup>.

A esse primeiro nível mítico de uso do tema, Thomas acrescenta um segundo nível, eminentemente simbólico, o que se explica precisamente através da genial invenção do *Memorial Hall* com as efígies dos protagonistas e os emblemas da história de amor que Tristão está a viver. Mas se em *Sobre héroes y tumbas* o encontro de Fernando com a estátua símbolo de Alejandra pré-anuncia a consumação efectiva do incesto, ou melhor, a profetiza com a linguagem alucinada do delírio, no romance de Thomas Tristão manda fazer a estátua de Isolda quando quase toda a sua história de amor já se consumou (restará só o breve interlúdio da aventura a quatro, com Brangein e Kaherdin). Assim, a imagem esculpida da rainha assume quase o valor de um monumento sepulcral (quantos túmulos de damas, já no século XII, não apresentam de facto a imagem da defunta acompanhada pelo cãozinho, tal como a estátua de Isolda tem a seu lado a efígie de Petit-cru?<sup>25</sup>) e uma vez mais o palácio subterrâneo torna-se moldura do epílogo de um amor proibido. No caso de Tristão e Isolda, proibido não só porque adúltero, mas também, ou melhor, mas de novo, porque incestuoso, a partir do momento em que Isolda era mulher do tio de Tristão e o direito canónico medieval considerava inadmissível o casamento entre parentes em grau tão próximo<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Cf. o pequeno poema *Des granz geanz*, ed. G. E. Brereton, Oxford, B. Blackwell, 1937.

<sup>25</sup> Não me parece de facto sustentável a tese de Polak, segundo a qual a estátua de Isolda figuraria na realidade uma Vénus ornamentada com símbolos mágico-tolemaicos (cf. “The two caves”, p. 67).

<sup>26</sup> Também com base no moderno direito canónico existe impedimento dirimente para o casamento entre parentes, em linha colateral, até ao segundo grau

De novo, pois, a morte dos protagonistas assinala o fim de uma dinastia. Com o desaparecimento de Isolda, a quem cabia gerar um filho do rei Marco, e de Tristão, herdeiro presumível ao trono, à falta de descendentes directos, a *lignée* dos soberanos da Cornualha está condenada à extinção.

Com base em todas estas considerações, é possível, parece-me, adiantar algo mais do que uma mera hipótese acerca do significado profundo do tema do palácio subterrâneo dos amantes. Ter-se-á notado que, na novela do príncipe Kalender, no romance de Ernesto Sábato e no *Tristan* de Thomas, obras nas quais o fundo mítico do tema parece ser ainda bastante transparente, dois elementos se encontram indissoluvelmente ligados entre si: o incesto e o fim da dinastia. Diversamente, no episódio do *Guiron*, no *Furioso* e na *Estoria* de Rodríguez del Padrón, à penumbra que cai sobre o motivo do incesto, substituído por aquele, menos inquietante, da *mésalliance*, corresponde a exaltação de uma linha dinástica *in progress*. Esse dado, extremamente evidente nos dois primeiros textos, aplica-se também à *Estoria*, se é verdade que aí se entrevê a lenda de Inês de Castro. Quando Juan Rodríguez del Padrón escreve, em Portugal reina a casa de Avis, fundada por um dos filhos extramatrimoniais de D. Pedro. O primeiro rei de Avis, D. João I, era bastardo de D. Pedro, e sabe-se que a mãe se chamava Teresa, mais esse é um assunto sobre o que não há respostas seguras: fala-se de uma galega, Teraija, de uma Teresa Gil Lourenço de Andrade e de uma Teresa Lourenço de Almeida, podendo uma destas duas ser filha do mercador Lourenço Martins, que o educou em criança<sup>27</sup>.

Encontramo-nos, pois, perante algo de análogo àquele fenómeno a que, em âmbito filológico, Gianfranco Contini deu o nome de difracção. Todos os testemunhos oferecem lições de uma forma ou de outra desviantes ou erróneas, pelo facto de o texto originário apresentar problemas de forma ou de substância, problemas que se tentou contornar. Já Aurelio Roncaglia se propôs uma tentativa de dissipar as névoas que

---

inclusivamente (cf. Fernando Della Rocca, *Diritto canonico matrimoniale*, Padova, CEDAM, 1963, pp. 41 ss.).

<sup>27</sup> Cf. Maria Helena da Cruz Coelho, *D. João I o que re-colheu "Boa Memória"*, s.l., Círculo de Leitores, 2005, pp. 15-16.

envolvem o nascimento de Roland através de um procedimento reconstrutivo que tenha em conta e dê justificações para as incertezas e para as contradições dos diversos testemunhos da lenda rolandiana<sup>28</sup>. No nosso caso, parece-me que a situação se presta ainda mais a uma reconstrução desse tipo, quase a requerendo, dado o carácter previsível das intervenções alternativas.

Sob as diferentes versões da história dos amantes no palácio subterrâneo, pode-se de facto divisar muito facilmente uma originária lenda de fundação dinástica por incesto real. Em semelhante contexto, o cenário da história, ou seja, uma residência subterrânea com evidentes conotados de fechamento e isolamento, não só se torna o símbolo mais tangível de uma exasperada situação endogâmica, mas também condiciona o sentido global do contado, mediante as suas valências míticas de lugar de morada para os imortais e cadinho de estirpes<sup>29</sup>. Não é com certeza importante descobrir – admitindo que seja possível – através de que misteriosos itinerários e de que progressivas adaptações, censuras ou disfarces essa lenda pôde fornecer válidos estímulos à fantasia de autores tão longe um do outro. Mais útil, talvez, é o contributo que o *corpus* temático aqui individuado pode dar para uma reflexão geral – que em larga medida está ainda por desenvolver – sobre as relações entre arquétipos mentais, modelos culturais e temas narrativos historicizáveis.

---

<sup>28</sup> Aurelio Roncaglia, “Roland e il peccato di Carlo Magno”, *Symposium in honorem M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986, pp. 315-347.

<sup>29</sup> Significativa, a esse propósito, a lenda turca de Ay-Atam, que remonta ao século XIV. Trata-se precisamente de uma lenda relativa ao nascimento da humanidade. Numa gruta nos confins da China, o primeiro homem e a primeira mulher, feitos de barro, geraram quarenta filhos que, casando-se entre eles, deram origem a um povo. Quando Ay-Atam e a mulher morrem, os filhos sepultam-nos na caverna esperando a sua ressurreição. Cf. Jean-Paul Roux, *Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques*, Paris, A. Maisonneuve, 1966, p. 286.

**3**

**CESARE SEGRE**

**VIAGENS NESTE MUNDO E NO OUTRO**



Começo por recordar o magnífico capítulo do livro de Bruce Chatwin, *What am I doing here?*, acerca daquilo a que o escritor chama, logo a partir do seu título, as “invasões nómadas”. Chatwin apanha a deixa que lhe é oferecida pelos Hunos, quando ameaçavam as fronteiras romanas do Danúbio (376 d. C.), e a propósito dos quais Amiano Marcelino afirma, «não sabem o que é a pátria, a lei ou uma existência sedentária, e deambulam continuamente de um lado para o outro nas suas carroças». Das estepes, tinham vindo e continuarão a vir muitos povos nómadas: os Cimérios, os Citas, os Sármatas, os Magiães, os Mongóis. A própria Muralha da China era uma defesa dessas populações. O conflito entre nómada e sedentário é o mesmo que, na *Bíblia*, opõe Abel, o pastor, a Caim, o lavrador e o fundador de cidades. Caim, fraticida, é arrancado à sua imobilidade e condenado à errância, fugitivo e vagabundo. Muito mais tarde, hão-de nascer as lendas do Judeu Errante e do Holandês Voador, levados a vaguear sem rumo, carregando o peso dos remorsos e da consciência, numa eternidade que só para o Holandês Voador tem fim. Não anda muito longe disso o velho marinheiro de Coleridge.

A literatura é obra de povos sedentários, e talvez por esse motivo despreze tantas vezes os nómadas. O nómada é um pastor errante (assim é entrevisto por Leopardi no seu *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*), à procura de novos pastos (*nómada* deriva de *nomos*, “pasto”). A viagem dos nómadas não é pois casual, mas liga um pasto a outro pasto, tal como as migrações de várias espécies animais. Mudam o seu percurso habitual, consoante as mutações climáticas e o esgotamento dos pastos a que estavam acostumados. As situações deste género, se devem as principais invasões de nómadas como os Mongóis, no Ocidente e no Oriente. As hordas de nómadas são uma terrível máquina de guerra. Podem arrastar cidades e civilizações. Quando os nómadas se fazem sedentários, torna-se então possível a afirmação das religiões, às quais são geralmente refractários. As religiões, contudo, aludem sempre

à vida precedente dos povos, a nómada. Bastará pensar na importância das peregrinações cristãs, a Jerusalém ou a Roma, e das peregrinações dos muçulmanos a Meca.

Não se pode reconduzir a um nomadismo congénito, apesar de seguir as suas pistas, o instinto do homem para viajar. Em todas as literaturas, o tema da viagem é fundamental, sendo desenvolvido desde as suas origens. Aquela que é a mais antiga literatura ocidental, a grega, começa com a *Ilíada* e a *Odisseia*, que tratam dois temas primordiais, a guerra, infelizmente, e a viagem, a viagem de Ulisses para Ítaca. E sabe-se que a *Odisseia* se tornou um modelo universal, até ao *Ulisses* de Joyce. O meu aluno Franco Ferrucci, no seu óptimo livro *L'assedio e il ritorno*, defendeu a ideia de que toda a literatura tem na sua base os dois modelos homéricos. Talvez tenha exagerado, mas que são modelos fundamentais, isso não se pode negar. A viagem de Ulisses é uma viagem de regresso à pátria, Ítaca, entre obstáculos e tentações. Mas há também as viagens de Sindbade, nas *Mil e uma noites*, que são, diferentemente, viagens à procura de aventuras e riquezas.

Distinguimos desde já a viagem centrípeta, que aspira à pátria abandonada, e a viagem centrífuga, que se propõe conhecer novos países, novos homens, e também enfrentar experiências gratificantes. Com a literatura tardogrega, temos um primeiro início do género “romance de aventuras”, alimentado por viagens que desembocam na reunião de um par (Dafnis e Cloé, Quérea e Caliroé, Habrócome e Antia, etc.). As viagens são em parte forçadas (quando os protagonistas são raptados por estrangeiros), em parte voluntárias (quando se põem à procura um do outro, onde quer que acham que poderão encontrar o ser amado). A oposição entre viagem de regresso à pátria e viagem com puros objetivos de conhecimento (como fizeram, em várias épocas, os que mais tarde se vieram a chamar exploradores) é já antecipada por Ulisses, primeiro na sua rota marítima até Ítaca, depois com uma nova partida em busca do mistério escondido para além das Colunas de Hércules, segundo uma lenda difundida por Ovídio e pela literatura da Idade Média, que foi recolhida por Dante.

Em termos gerais, Eric G. Leed, em *The Mind of the Traveler*, vê na viagem a passagem de uma perda (ou de uma falta) a um ganho, através

do desejo. A perda é a da segurança adquirida, de uma estabilidade social, de uma identidade. A viagem é purificação, revelação da liberdade e aperfeiçoamento do próprio Eu. Mas a viagem é também travessia de um jardim de símbolos, metáfora da vida como prova a superar. A viagem cria o novo, conhecimentos novos e novos contactos.

Não tento sequer esboçar uma história da literatura de viagens, que é imensa. Estabeleço, porém, alguns pontos que me parecem fundamentais para traçar esta história. A viagem acontece no tempo e no espaço. Se não que a travessia do tempo é obrigatória para todas as pessoas, ao passo que a travessia do espaço, que intensifica a do tempo, é prerrogativa dos viajantes. O tempo encontra-se, contudo, profundamente implicado. No limite, para uma certa literatura fantástica, o tempo pode ser atravessado em direcções inversas, do futuro para o presente, do presente para o passado, do passado até à actualidade para depois regressar ao passado. Mas, à parte esses casos extremos, uma viagem de afastamento afasta também no tempo, à diferença de uma viagem de regresso que é, em parte, uma recuperação do tempo (pense-se em Ulisses de volta a Ítaca) e uma constatação do tempo entretanto passado, não passível de ser substituído pelo efectivamente vivido. Ulisses encontra Telémaco adulto e, supõe-se, Penélope emurchecida, apesar de desejada.

O que importa é distinguir entre a viagem, com as suas finalidades, e o relato da própria viagem, também com as suas finalidades, eventualmente muito diversas. A viagem pode ter objectivos comerciais, de expansão, científicos, religiosos (proselitismo). Transformados em literatura, esses objectivos, mesmo quando declarados, enriquecem-se com anotações de aventura, que se podem tornar dominantes, ou expandir em direcção ao fabuloso (por exemplo, *Il Milione* de Marco Polo). O que necessariamente se conserva, apesar de a sua presença ser muitas vezes reduzida, é o elemento geográfico, especialmente nos tempos em que as viagens davam o seu contributo para o conhecimento do mundo. E há também viagens fingidas, como a compilação escrita pelo misterioso Mandeville sem sair do seu torrão pátrio, ou viagens de pura fantasia e com intentos satíricos, como as de Luciano e de Gulliver.

Este quadro não sofre grandes modificações, mesmo nos anos que se seguem imediatamente à descoberta da América. A grande inovação será mesmo a de Camões. As finalidades da viagem de *Os Lusíadas* são definidas, curiosamente, de forma negativa:

Não somos roubadores que, passando  
 pelas fracas cidades descuidadas,  
 a ferro e a fogo as gentes vão matando,  
 por roubar-lhe as fazendas cobiçadas;  
 mas, da soberba Europa navegando,  
 imos buscando as terras apartadas  
 da Índia, grande e rica, por mandado  
 de um Rei que temos, alto e sublimado.  
 (*Os Lusíadas* II 80)

Paira silêncio em torno dos motivos comerciais e estratégicos da viagem, certamente porque são pouco “poéticos”, e não se referem os grandes combates com as adversidades naturais, apesar de terem uma forte presença no poema. O conceito é explicitado no discurso daquele Veloso altivo, segundo o qual, numa empresa tão ingente, não se pode falar de amores e cortesia:

Não é (...) cousa justa  
 tratar branduras em tanta aspereza,  
 que o trabalho do mar, que tanto custa,  
 não sofre amores nem delicadeza  
 (*Os Lusíadas* VI 41)

São os deuses do Olimpo, apesar de serem declarados inexistentes, que se esforçam por criar os obstáculos que depois ajudam a superar, sobretudo o grande interlocutor, o Oceano. Uma luta que se resume na vontade do soberano e na glória da nação.

A viagem contém sempre a sua dose de mistério. Mesmo quando se sabe o que se procura, ignora-se se, onde e quando será encontrada a meta, como irá aparecer, etc. Já a Alexandre Magno, que de facto procurara chegar à Índia e se fez aclamar “Rei do Oriente”, se atribuía

uma viagem até ao Extremo Oriente, desde sempre tida por misteriosa (*Iter Alexandri Magni*). Encontra plantas e animais estranhos e extraordinários, e a sua caminhada para o mistério faz-se cada vez mais audaz. Depois, uma mensagem celeste convida-o a parar e a voltar para trás. Sobre as maravilhas do Oriente, existia toda uma literatura, desde Plínio até Solino, Pompónio Mela e a carta apócrifa do Preste João das Índias (1164). Em âmbito cristão e árabe, as viagens até ao paraíso terrestre, sempre colocado a oriente, são objecto de tantas e tão sugestivas narrações.

Portanto, as viagens, na Idade Média, têm motivações predominantemente comerciais e / ou religiosas. Seguem habitualmente rotas já experimentadas, e por isso admitem um reduzido número de descobertas. Outras vezes, estendem-se até mais longe, por países pouco ou nunca batidos. Trata-se, nesses casos, não só de propagar a fé, mas de encontrar vestígios de personagens bíblicas acerca de cuja transferência para o Oriente corriam rumores (túmulos de Adão em Ceilão, de São Tomás Apóstolo em Malipur) ou de comunidades religiosas, cristãs, muçulmanas e hebraicas (estas vão ser procuradas por Benjamim de Tudela em 1173). Conhece-se uma série de viajantes que se aventuraram em direcção à Índia e à China, e em virtude dos motivos aduzidos não é para admirar que de entre eles se incluam quer mercadores, como os Polo, quer religiosos, como Guilherme de Rubruck e muitos outros não cristãos. Em 821, temos, quanto a árabes, Suleimão e Abu-Zeid. Em 1173, o já citado Benjamim de Tudela. Por finais do século XIII, encontramos Marco Polo, que foi precedido pelo seu pai e pelo seu tio, Nicolò e Maffeo (1260; 1271 e anos seguintes). Eram mercadores, mas também mensageiros papais. As viagens prosseguem, ainda com maior frequência, no século sucessivo, já inseridas num plano de evangelização bastante preciso.

Outro tipo de viagem é a dos peregrinos. Embrenham-se, tantas vezes, até aos lugares santos da Palestina, para venerarem os sítios da história evangélica. Já no século V encontramos uma escritora, provavelmente uma monja espanhola chamada Egéria ou Etéria, que descreve num latim com bastas interferências da língua vulgar o percurso seguido até Jerusalém. Itinerários até lugares santos, temos muitos.

Habitualmente, contêm escassos elementos narrativos, transbordando porém de informações com carácter prático, no que toca a melhores percursos, ao longo dos quais é menos arriscado encontrar bandidos e animais ferozes, hospedarias e conventos, nascentes, vaus e assim sucessivamente. Algo como um guia turístico para viagens infinitamente mais pesadas e perigosas do que as nossas, na actualidade. Muito mais tarde (século XII), uma vez afirmada uma outra peregrinação, desta feita a Santiago de Compostela, virá a ser escrito um *Guia do peregrino* ainda mais detalhado e rico de informações, que chega a especificar línguas em uso, tipos de moeda em circulação, comida, etc.

Sabe-se que estas pacíficas peregrinações se transformaram, a partir de 1095, em cruzadas. Os lugares santos, e não só, são vistos como objecto de conquista, dos quais os cristãos se podem apoderar. As cruzadas são, também elas, viagens, mas com entremeios e conclusões guerreiras. Chacinas, estupros e saques encontram-se incluídos no programa. Já na peregrinação o impulso religioso podia andar misturado com o espírito de aventura, com o desejo de evasão perante situações intoleráveis. Mas nas cruzadas, que prometiam, contudo, a absolvição dos pecados, têm proeminente importância, o elemento político, para os aristocratas (que procuravam feudos nos territórios conquistados), a miragem da riqueza fácil e de aventuras exóticas e eróticas, para os soldados. Não há dúvida, porém, de que as cruzadas deram lugar a intensos movimentos migratórios e a grandes transformações económicas e demográficas, fazendo da Europa o centro de uma espécie de nomadismo.

Pertencem a uma época posterior àquela de que me ocupo, os vários manuais para comerciantes, com indicações sobre o câmbio das moedas, sobre as unidades de medida, sobre as mercadorias disponíveis em vários lugares. Posso passar por eles sem remorsos, até porque esses manuais, apesar de implicarem viagens, não falam de viagens.

Estas minhas noções acerca do assunto das viagens são meramente indicativas. Mas queria agora passar a um outro tipo de viagem, o que satisfaz, ou tenta satisfazer, aquela curiosidade certamente mais obsessiva para todos os homens, a sobrevivência das almas e as suas modalidades. Desde logo há que recordar, no mundo clássico, a *nekyia*,

a viagem aos infernos, na *Odisseia*, depois imitada na *Eneida* de Virgílio. Ulisses e Eneias visitam, em vida, o reino dos mortos. A literatura pagã, cristã e muçulmana sobre o outro mundo é imensa, adquirindo, naturalmente, uma dimensão notável em textos religiosos. Citarei em primeiro lugar São Paulo, que na II Carta aos Coríntios (12) declara que, numa visão, foi assumido ao céu, e depois Maomé, que faz a mesma viagem pela mesma via, a visão. Nenhum deles nos descreve, porém, o que viu.

Para pôr ordem nesses textos, posso instituir uma série de grandes grupos:

- I) Verdadeira e própria viagem, até lugares geográficos onde se pensa que ficam o paraíso, terrestre ou não, o purgatório (depois da sua invenção no século XII) e o inferno;
- II) Entrada imediata no mundo dos mortos, quando a ele há acesso através de poços ou cavernas;
- III) Visão outorgada pela divindade, durante a qual se é transportado, através de meios misteriosos, até à terra dos mortos;
- IV) Sonho ou aparição em que há um morto que se apresenta a um vivo para lhe comunicar informações sobre o além, a ele de imediato regressando.

Os dois primeiros tipos ocorrem num estado de vigília e podem ter uma duração longa, mesmo de anos. Esses tipos são os mais abertos a variações de aventura e mais “realistas”. Os outros dois tipos ocorrem em condições de inconsciência ou êxtase e não implicam deslocções corpóreas. Por isso mesmo, desfrutam de espaços ilimitados, os da fantasia.

Se no IV tipo o tempo necessário para fazer a viagem é geralmente curto, porque o *revenant* dá escassas notícias, na sua maior parte relativas à sua própria experiência de defunto, nas do III tipo as diferenças entre o tempo real, habitualmente breve ou muito breve, e o da visão, às vezes muito longo, sublinha as diversas medidas do humano e do eterno. Em síntese, a dilatação do tempo real é exemplo ou metáfora do tempo divino ou da eternidade. Recordo como exemplo os textos sobre os monges que voltam de uma viagem ao além, aparentemente

de uns meses, e ao regressarem encontram tudo mudado, o abade e os confrades mortos e já substituídos, porque passaram muitos anos para quem ficou. Outras vezes, a brevidade das medidas humanas (uma panela que chega à ebulição) mostra a intensidade e a extratemporalidade da experiência visionária.

Nos dois primeiros tipos de experiência, é fundamental o conceito de limite. A terra é, por definição, o território dos vivos. Para entrar no dos mortos, deve-se atravessar uma barreira, que assinala a admissão na esfera do além, análoga à diferenciação entre estado normal e estado de graça numa visão ou num sonho. Essa barreira adquire as suas formas mais sugestivas nos romances arturianos, em que o herói passa, em certas circunstâncias, ao reino dos mortos. Fá-lo, atravessando um rio, ou passando um fosso em cima do fio de uma espada, ou vencendo barreiras de ar, sólidas e, da mesma feita, invisíveis. Mas sobre essas visitas dos cavaleiros errantes ao mundo dos mortos direi pouco, dado que nos romances a diferença entre o aquém e o além é quase evanescente, talvez porque aos modelos celtas se sobrepôs o gosto romanesco, ou mesmo um conhecimento incompleto do símbolo por parte dos escritores em línguas românicas.

Em todas as viagens ao além, estão presentes esquemas arquetípicos que têm vindo a ser diversamente interpretados. O primeiro é oriente / ocidente. A semelhança da parábola vital com a solar leva ao paralelo entre oriente  $\approx$  nascimento, ocidente  $\approx$  morte. É assim que, na *imrama* (“viagem por mar”) celta, a embarcação que sulca o mar em busca do além vira a proa a ocidente. Assim fará igualmente a *Navigatio Sancti Brendani* mediolatina, mas de inspiração celta, que leva o santo a navegar durante anos, até aportar, finalmente, em ilhas que contêm o inferno e o paraíso. Pelo paraíso não pode avançar, como acontecerá a sucessivos viajantes que depois dele hão-de vir, como se se tratasse de um reconhecimento de quanto têm de inefável os prazeres eternos, que só Dante saberá enfrentar impávido e sereno. Muitos povos de mar, dos Egípcios aos Vikings, põem o país dos mortos no mar, a oeste, para além do horizonte. De resto, os cadáveres eram muitas vezes empurrados nessa direcção, em barcas sem tripulantes. O lugar dos mortos é colocado em ilhas, desde as Ilhas Afortunadas dos Gregos, à

ilha celta de Avalon, ou mesmo num outro mundo aquático (também dos Celtas).

A direcção oposta, o oriente, afirma-se, pelo contrário, através de concepções escatológicas (metempsicose, ressurreição). Então, mandar os mortos para leste é como predispor o seu novo nascimento. Essa perspectiva tem muitas implicações. De facto, para leste, quem vive na Bacia do Mediterrâneo viaja mais por terra do que por mar. Além disso, a função simbólica do sol é acentuada. O sol é calor, vida, divindade. A isso se deve acrescentar que a leste era colocado, na concepção bíblica, o paraíso terrestre, obviamente considerado como contíguo ao celeste (quando se começa a imaginá-lo).

Chegados a este ponto, aflora um outro arquétipo, alto / baixo. Arquétipo também ele antiquíssimo, dado que a inumação leva a pensar num lugar subterrâneo do reino dos mortos (assim é geralmente nas literaturas mesopotâmicas e clássicas), ao passo que a cremação parece aludir a uma elevação aos céus, que o *Rig Veda* e depois os textos avésticos e germânicos indicam como morada das almas. Progressivamente, a oposição alto / baixo vai sendo funcionalizada, sendo as almas dos pecadores direccionadas para as cavernas subterrâneas e as dos justos para o céu. Já Platão assim procede, no “Sonho de Er” da *República*, e o mesmo fará o cristianismo. É evidente que neste esquema intervém um outro arquétipo importante, a oposição alto / baixo, desta vez em sentido moral. Alto diz respeito ao que é justo, nobre, santo, baixo ao que é injusto, ignóbil, diabólico.

A Idade Média é obcecada pelo pensamento do além e por isso os textos que tratam o assunto são inúmeros. Darei só alguns exemplos. Sem insistir sobre a *Navigatio sancti Brendani*, que contudo deu algumas ideias a Dante, como quando coloca o purgatório numa ilha no meio do oceano, há várias viagens para oriente em direcção ao paraíso terrestre. Interessante o facto de essas viagens assumirem o esquema da peregrinação, transpondo geralmente a terra santa, antes de se embrenharem num oriente remoto.

Recordo a *Leggenda del Paradiso Terrestre* e o *San Macario*, que têm ambos três monges por protagonistas e estabelecem uma proibição, que é respeitada, antes de se chegar ao paraíso. Às vezes, a oposição

alto / baixo mantém-se, mas é aplicada de forma pouco nítida. Assim, no *Purgatório de São Patrício*, Owein, depois de ter descido abaixo da terra através do famoso poço, dirige-se, mas de modo pouco claro, para o paraíso terrestre e o alto de uma montanha, donde se entrevê o paraíso celeste, ao qual Owein não tem acesso. A propósito do poço, acrescento que foram indicados vários tipos de acesso aos infernos. Para além dos clássicos, que todos nós bem conhecemos, recordarei que os vulcões eram muitas vezes considerados acesso ao inferno. No Etna ou nas Lípares, segundo várias lendas, acabam Artur e Carlos Magno, Teodorico e Frederico Barba-Ruiva.

As aparições de defuntos a um vivo, na maior parte das vezes, mas nem sempre, em sonho, raramente constituem textos autónomos. De outra forma, têm uma imensa difusão enquanto *exempla* inseridos em sermões e obras de edificação, como, por exemplo, no século XIV, os de Passavanti. Os testemunhos mais antigos e numerosos encontram-se nos *Diálogos* de São Gregório (século VI) e nas obras de São Beda, o Venerável (século VII). Foram depois repetidos até à exaustão, com variantes mínimas. Será Boccaccio, no *Decameron*, a refazer, com muito espírito e com uma impiedade sorridente, o relato de uma aparição além-túmulo, na novela de Nastagio degli Onesti. Já disse que nunca, neste tipo de narrações, se apresenta uma descrição de conjunto do além-túmulo.

Muito mais rico e vario o panorama das visões. Conforme afirmei, a primeira visão cristã é a de São Paulo, que porém envolve em silêncio o seu conteúdo. Mas, na Idade Média circulava uma *Visio sancti Pauli* apócrifa, em grego e depois em latim, na qual a viagem mental do santo é largamente descrita, entre inferno e paraíso (o purgatório ainda não existia). Depois as visões multiplicam-se. Vou citar a de Alberico de Montecassino (1107), a visão de Túndalo (1149), mais popular e difundida, e ainda a do monge de Eynsham (1196), que é uma das primeiras em que se fala do purgatório, bem como a de Matilde de Hackenborn (anterior a 1299), que podia ter servido de modelo à Matelda de Dante. Activos também os Muçulmanos, que compilam, à semelhança do que se fez para São Paulo, com base numa lacónica visão de Maomé, a longa *Viagem noturna e ascensão ao céu de Maomé*, pseudo-autobiográfica, da

qual se conhece uma reelaboração que apenas nos chegou em tradução para latim e para francês, sob o título de *Livro da Escada*.

Esses textos parecem implicar um trabalho colectivo. Antes de tudo, especificam de uma forma cada vez mais detalhada a topografia dos três reinos, também na sua relação com a geografia terrestre. Em segundo lugar, aperfeiçoam o princípio da correspondência entre pecado e pena, entre mérito e gáudio. O mais alto ponto desta elaboração, assinala-o precisamente o *Livro da Escada*, que chega a dar um nome a cada uma das zonas do inferno, como mais tarde o fará Dante com os fossos, e a dispor os beatos em esferas celestes concêntricas. Alguns consideram, na verdade, que Dante podia de alguma forma ter conhecido esse texto, sendo possível que o seu mestre, Brunetto Latini, o tivesse lido, em latim ou em francês, na corte espanhola de Afonso o Sábio, onde esteve exilado.

Ao cruzar a liberdade inventiva da visão com o desejo de verosimilhança, essas visões oferecem sempre ao protagonista um guia (um santo, um anjo, um morto ilustre) por percursos susceptíveis de serem humanamente enfrentados. A escada de Jacob para subir ao céu, desde o *Livro da escada* até Dante, um mensageiro alado ou então a habitual ponte de grande perigo sobre o rio infernal, que é a principal realização do conceito de fronteira entre os dois mundos, e que, como se viu, já se encontra nos romances de cavalaria. Em termos narratológicos, temos um destinador, Deus, um destinatário, o protagonista, e adjuvantes que são também docentes, dado que explicam o que não é imediatamente compreensível. Acrescente-se que, ao destinatário directo, há que somar os indirectos, os leitores ou os ouvintes que vão guardar como um tesouro a experiência do protagonista.

De facto, é fundamental, em todos esses textos, o elemento didacálico, ou melhor, edificante. Essas travessias do além devem-nos advertir quanto ao nosso comportamento na terra. Por vezes, nas visões, há a acrescentar uma intenção polémico-política, quando nelas é feita ou antecipada a condenação de monarcas ou bispos contrários à ordem religiosa à qual pertence o visionário, que quase invariavelmente é um frade. Dante dá continuidade a esse filão, com aqueles terríveis versos dedicados ao papa Bonifácio VIII.

Porque será mais longa, em todas estas obras, a permanência no inferno do que a permanência no paraíso? Deve-se dizer que a nossa fantasia é infelizmente mais fecunda em horrores do que em prazeres. Inventar penas é como inventar suplícios, e nisto o homem tem uma fantasia inesgotável. Para o paraíso, temos de nos arranjar com o inefável, ou então com o *locus amoenus* e a metáfora musical, também por causa da recusa cristã das alegrias dos sentidos, à parte a vista e a audição. Consideravelmente diverso, o paraíso muçulmano.

O elemento didascálico mostra-se depois mais forte num grupo de textos cuja afortunada parábola começa no século XII. Aí, a viagem já não é um episódio, por mais dilatado que seja, mas a totalidade da vida do protagonista que diz eu e que é um *Jedermann*, um *Ognuno*, um Qualquer Um em que todos nos podemos espelhar. Continua a ser ponto de referência, o *topos* da vida como viagem. Aludo às viagens alegórico-didáticas que, como indica a denominação que escolhi, recorrem àquele procedimento inventivo predilecto da Idade Média que é a alegoria.

Essas viagens têm às vezes por conclusão um itinerário pelo outro mundo, que corresponde, porém, ao coroamento de um ciclo de instrução atentamente programado. Fundamentalmente, o protagonista parte de um estado de perdição ou de pecado e depois encontra hipóstatas das Virtudes ou da Sapiência que o submetem a uma aculturação acelerada, e eventualmente a exame, levando-o pela via da perfeição. O género literário é provavelmente inventado por São Bernardo de Claraval (falecido em 1153), e de seguida foi enriquecido por obras medievais latinas e em língua vulgar. Apenas citarei, para o latim, o *Anticlaudianus* de Alain de Lille e, deixando os franceses, os dois mais ilustres textos italianos, o *Tesoretto* de Brunetto Latini e o *Libro de' Vizi e delle Virtudi* de Bono Giamboni, ambos da segunda metade do século XIII.

Num capítulo do meu livro, *Fuori del mondo*, de 1990, tracei a história desse género literário, indicando como nele está sempre presente o modelo das peregrinações, conforme o mostram, por exemplo as cuidadosas menções a pernoitas e refeições, às vezes alegorizadas. Assinalarei igualmente que o género anda frequentemente contaminado com um outro antigo género literário cristão, a *Psychomachia* (a primeira é a

de Prudência, no século IV), quase a dar forma a dois esquemas diversos de didáctica moral. Um, mais comum, catequístico (ensinamentos dados ao protagonista pelas Virtudes), e outro, mais vivamente alegorizado, com representação do conflito interior entre as tentações do vício e os atractivos da virtude, numa batalha em que Vícios e Virtudes se defrontam, com inevitável vitória destas últimas.

Concluirei com algumas reflexões sobre a *Divina Commedia* de Dante. Terão notado que em muitos pontos da minha exposição assinalai elementos constitutivos do poema. Com mais tempo à disposição, teria podido mostrar correspondências, mesmo minuciosas, entre os textos citados e a *Commedia*. Vou tão só recordar o facto de muitas viagens e visões colocarem no mais profundo do inferno Lucifer, ou então, em seu lugar, Aqueronte. Assim a *Visão de Tíndalo*, em que o monstro tem na boca e mastiga os gigantes Fergúsio e Conalo, tal como o Lucifer de Dante despedaça com os dentes Judas, Bruto e Cássio.

A *Commedia* é, em síntese, uma visão em que Dante desfruta de adjuvantes como Virgílio, Estácio, Beatriz e São Bernardo. Mas uma visão detalhada, com as suas mudanças e os seus mediadores, de Caronte a Gerion ou à escada de Jacob, e ordenada através de uma cosmologia precisa e completa, como até então nunca se fizera. Dante também está ligado às visões políticas, todas as vezes que dá voz às suas paixões partidárias e que condena ou beneficia personagens do panorama político contemporâneo, odiadas ou amadas. Enfim, note-se que na *Commedia* se encontra presente o modelo da viagem alegórico-didáctica, sempre que os altos interlocutores de Dante o instruem e o põem à prova, ou sempre que se assinalam momentos cronológicos, pausas e pernoitas, com uma exactidão que nos permite reconstruir o calendário da viagem de Dante.

Devia dizer, a rematar, em que é que a *Commedia* se distingue dos textos de que sumariamente vos falei. Mas para isso, não bastava mais uma lição, nem tão pouco várias lições. Cada viagem tem uma partida e uma chegada, um início e um termo. Eu coloco o meu termo aqui, as minhas Colunas de Hércules, deixando a descrição da *Commedia* como novo mundo poético para uma outra viagem.



4

CESARE SEGRE

TRÊS QUESTÕES SOBRE *OS LUSÍADAS*



1.

Não pensa que o fascínio de *Os Lusíadas*, poema sem fantasia e sem amor, sem heróis individuais e sem mulheres, e porém sentido como primeiro e único grande poema *moderno*, resida no facto de ter invertido a rota dos poemas clássicos? Não pensa que, enquanto os poemas clássicos são todos eles apenas *nostoi*, ou seja, regressos da aventura da guerra à normalidade, do desconhecido ao conhecido, o fascínio de *Os Lusíadas* resida no facto de, no seu caso, como no da *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso com a cruzada, os homens partirem do Ocidente e irem para Oriente, partirem do conhecido e irem para o desconhecido? E nesse sentido não são super-homens comparáveis aos heróis dos poemas homéricos, mas são descendência directa do Ulisses de Dante e tal como ele movidos (apesar de numa rota inversa) por uma mesma tenção cognoscitiva?

Cesare Segre

Certamente Camões pretendia prosseguir pela estrada de Ariosto e de Tasso. O romance em oitavas tornara-se poema de cavalaria, depois poema épico com base numa sofrida identificação com os modelos clássicos. Mas *Os Lusíadas* não são nem romance de cavalaria, nem poema épico, são uma forma tradicional para um conteúdo completamente novo. Neste caso, a oposição forma/contéudo, a considerar numa acepção dinâmica, é descritivamente rentável. Camões tem bem presentes os seus modelos. Para além da divisão em cantos e do uso da oitava, retoma muitos dos seus procedimentos: a narração antecipada dos factos, e a história nacional, pela boca do protagonista; os consílios dos deuses e as suas intervenções como adjuvantes ou como

opositores; as profecias e os sonhos premonitórios, etc. Mas dentro desse invólucro fica compreendida, mesmo com violência, uma matéria completamente inédita e heterónoma.

Considero que *Os Lusíadas* devem ser considerados como um disfarce épico daqueles relatos de viagem, produto quase natural de um adensamento das explorações e das conquistas. Com certeza, um relato solene também por obra do tempo que nobilitou e estilizou os factos. Do relato, *Os Lusíadas* mantêm o andamento rectilíneo (não comprometido pela inserção de analepses e de prolepses) e a falta de uma intriga. Não há obstáculos diferentes dos escalonados pela sorte nas etapas da longa viagem: tempestades, acolhimentos malévolos ou traiçoeiros. O protagonista e os seus companheiros permanecem no seu campo semântico, programaticamente incólumes a contrariedades e dramas que os atinjam profundamente, como qualquer contrariedade e qualquer drama. Penso nos livros de viagem, enfim, pelo esquema, aliás infalível, da chegada a portos mais ou menos acolhedores, da disposição ora festiva, ora hostil dos indígenas, das arengas e das embaixadas, com eventual contributo de intérpretes, da troca de presentes e ofertas alimentares, dos cantos e das danças em honra dos hóspedes.

O contraste entre forma e conteúdo é também admirável desfasamento entre um modelo do mundo nitidamente eurocêntrico e a descoberta de que a nossa Terra tem dimensões muito mais vastas do que aquelas da cultura renascentista. A descoberta é ratificada pela viva atenção antropológica que atravessa *Os Lusíadas*. O oriente lendário de Ariosto, embutido de recordações clássicas, deixa lugar a um oriente conhecido directamente, e do qual só por nostalgia literária se podem aproximar os mitos greco-latinos (assim, as divindades indianas no canto VII são confrontadas com a Quimera e com Júpiter Amon, com Jano e Briareu). O sinal mais concreto está na toponímia. Seria fácil e divertido confrontar os topónimos lendários de Ariosto, ou os bíblicos de Tasso, com a precisa geografia de Camões (que dedica centenas de versos à descrição seja dos países ocidentais, seja dos do oriente, pondo em oitavas um verdadeiro atlante poético).

Há depois um sinal mais ambíguo, quase oculto, o embaraço na apresentação dos motivos da viagem dos portugueses,

Não somos roubadores que, passando  
pelas fracas cidades descuidadas,  
a ferro e a fogo as gentes vão matando,  
por roubar-lhe as fazendas cobiçadas;  
mas, da soberba Europa navegando,  
imos buscando as terras apartadas  
da Índia, grande e rica, por mandado  
de um Rei que temos, alto e sublimado.  
(*Os Lusíadas* II 80)

Não só neste passo, a motivação pela positiva é apenas o querer do monarca. Todas as outras são motivações em negativo, não para saquear, etc.,

Porque, se eu de rapinas só vivesse,  
undívago ou da pátria desterrado,  
como crês que tão longe me viesse  
buscar assento incógnito e apartado?  
Por que esperanças, ou por que interesse  
viria experimentando o mar irado,  
os Antárticos frios e os ardores  
que sofrem do Carneiro os moradores?  
(*Os Lusíadas* VIII 67)

Ou são motivações por sinédoque, como a conquista do “mar largo”,

Parece que guardava o claro Céu  
a Manuel e seus merecimentos  
esta empresa tão árdua, que o moveu  
a subidos e ilustres movimentos;  
Manuel, que a Joane sucedeu  
no Reino e nos altivos pensamentos,  
logo como tomou do Reino cargo,  
tomou mais a conquista do mar largo.  
(*Os Lusíadas* IV 66)

Sabe que há muitos anos que os antigos  
Reis nossos firmemente propuseram  
de vencer os trabalhos e perigos  
que sempre às grandes cousas se opuseram;  
e, descobrindo os mares inimigos  
do quieto descanso, pretenderam  
de saber que fim tinham e onde estavam  
as derradeiras praias que lavavam.  
(*Os Lusíadas* VIII 70)

Ou são, enfim, apresentadas por interposições de interposições,  
como o pedido que faz o Rio Ganges personificado (em sonhos) a  
D. Manuel (refere-o Vasco Gama) de ir às suas terras “receber de nós  
tributos grandes”,

Este, que era o mais grave na pessoa,  
destarte pera o Rei de longe brada:  
– Ó tu, a cujos reinos a coroa  
grande parte do mundo está guardada,  
nós outros, cuja fama tanto voa,  
cuja cerviz bem nunca foi domada,  
te avisamos que é tempo que já mandes  
a receber de nós tributos grandes.  
(*Os Lusíadas* IV 73)

E como a profecia,

Eu sou o ilustre Ganges, que na terra  
Celeste tenho o berço verdadeiro;  
estoutro é o Indo, Rei que, nesta serra  
que vês, seu nascimento tem primeiro.  
Custar-t’-emos contudo dura guerra;  
mas, insistindo tu, por derradeiro,  
com não vistas vitórias, sem receio  
a quantas gentes vês porás o freio.  
(*Os Lusíadas* IV 74)

O esquema da expansão religiosa deixou de ser válido, quando o tradicional antagonismo entre cristãos e muçulmanos se estava a dissolver na miríade de religiões descobertas e observadas mais desapaixonadamente. Não por acaso, em *Os Lusíadas* tenta-se prolongar a inimizade com os muçulmanos, afinal antecipando os cristãos no seu proselitismo, numa concorrência que é levada para fora da bacia do Mediterrâneo. Mas a posição é muito esfumada. Monçaide comporta-se amigavelmente, serve de intérprete e de benévolo mediador com as autoridades do Malabar, reconhece, ou melhor, secunda a vontade divina nos sucessos dos portugueses. As outras religiões parecem já sugerir um certo desanuviamento de relatividade. Silenciados, porque pouco “poéticos”, os motivos comerciais ou estratégicos da grande viagem, tudo fica dominado por uma altissonante vontade de glória (para o monarca e para a nação) ou por um compromisso moral (perante o monarca e perante a nação). Compromisso e rigor mais do que ímpeto e entusiasmo, alívio pelas dificuldades superadas mais do que gosto de as superar – e os novos pedaços de mundo são invadidos por esse clima pesado.

## 2.

Em relação ao herói “típico” do romance de cavalaria, quais são em seu entender as características que melhor diferenciam o herói camoniano?

Cesare Segre

Não digo na realidade, mas com certeza na ficção celebrativa de Camões, Vasco da Gama é apenas um executante. É o Rei que, de Portugal, leva a cabo a sua empresa *por meio do* Gama. As únicas iniciativas concedidas ao Gama são aquelas que, de quando em quando, podem remover obstáculos do programa pré-estabelecido, opondo quase sempre prudência, por vezes sabedoria ou astúcia, aos adversários. Obstáculos e adversários permanecem contudo no exterior da esfera ideal

do Gama e dos seus companheiros de viagem. Por isso, como anteriormente dizia, não há conflito, e num certo sentido não há trama. A trama realiza uma escolha entre alternativas, produz mudanças no modo de comportamento ou de desempenho dos protagonistas. Neste caso trata-se, pelo contrário, de percorrer um itinerário e de estar em condições de voltar para trás, por parte de quem empreende a viagem.

Uma confirmação. Entre as adversidades naturais e as humanas não subsiste uma grande diferença, a tromba de água (*Os Lusíadas* V 19-23) e o escorbuto (*Os Lusíadas* V 80-82) – descrito com um realismo estranho à literatura épica moderna – são muito mais perigosos, e o segundo mais funesto do que tantos encontros com as populações e os seus governantes. Em lugar dos contrastes entre vontades ou entre caracteres, no poema de Camões parece-me que se sente o conflito do homem com a natureza (um mundo a descobrir e a dominar), bem como a forte componente voluntarista e auto-sugestiva que estigmatiza não inoportunamente o Velho do Restelo (*Os Lusíadas* IV 94-104). O grande interlocutor é o Oceano, irado ou benigno, sempre espantoso,

– Não é (disse Veloso) cousa justa  
tratar branduras em tanta aspereza,  
que o trabalho do mar, que tanto custa,  
não sofre amores nem delicadeza;  
antes de guerra, férvida e robusta  
a nossa história seja, pois dureza  
nossa vida há-de ser, segundo entendo,  
que o trabalho por vir mo está dizendo.  
(*Os Lusíadas* VI, 41)

### 3.

No poema heróico da tradição ocidental, o herói encontra repouso e conforto na ilha, chame-se ela Ogígia ou Ítaca ou ilha dos Feácios, e na ilha não por acaso nasceu Vénus. Poder-nos-ia dizer qual é a sua leitura semiológica da ilha no poema heróico?

## Cesare Segre

Não me detenho na interpretação semiótica da ilha, porque me parece que a oferece já, com exactidão, Camões, quando imagina que Vénus diz a Cupido,

E porque das insídias do odioso  
Baco foram na Índia molestados,  
e das injúrias sós do mar undoso  
puderam mais ser mortos que cansados,  
no mesmo mar, que sempre temeroso  
lhe foi, quero que sejam repousados,  
tomando aquele prémio e doce glória  
do trabalho que faz clara a memória.  
(*Os Lusíadas* IX 39)

É implícita nesta oitava a constatação que a terra pode constituir para os navegantes um refúgio contra os perigos do mar, o mar contra os perigos da terra, recorrendo a uma disposição relacional e quiástica dos dois esquemas afins,

mar = perigo v segurança  
terra = segurança v perigo

Na ilha o mar transforma a terra, circundando-a, em refúgio, e a terra faz-se refúgio em relação ao mar e às suas insídias.

O que me impressiona na ilha divina dos cantos IX e X é o aspecto de máquina teatral (Vasco da Gama e os seus ficam reduzidos, ainda que de forma mais agradável, à mesma condição de D. Quixote perante o Duque e a Duquesa, na segunda parte do romance). Ilusão a ilha, ilusão os amores que com piedosa complacência as ninfas concedem aos navegadores. Que a mistificação seja confessada pelo poeta no termo do episódio,

Que as Ninfas do Oceano, tão formosas,  
Tétis e a Ilha angélica pintada,  
outra coisa não é que as deleitosas  
honras que a vida fazem sublimada.  
Aqueles preminências gloriosas,  
os triunfos, a fronte coroada  
de palma e louro, a glória e maravilha,  
estes são os deleites desta Ilha.  
(*Os Lusíadas* IX 89)

Pode passar, apesar não serem muitos os que aceitariam a troca das graciosas e condescendentes donzelas por honras. O facto é porém que a vicissitude se apresenta logo como um alívio para as necessidades da carne oferecido materialisticamente pela deusa aos seus protegidos. A ilha flutuante, lugar organizado de delícias para navegadores constringidos a longa abstinência, é por Vénus impelida até eles, que não a poderão falhar a qualquer custo,

De longe a Ilha viram, fresca e bela,  
que Vénus pelas ondas lha levava  
(bem como o vento leva branca vela)  
pera onde a forte armada se enxergava;  
que, por que não passassem, sem que nela  
tomassem porto, como desejava,  
pera onde as naus navegam a movia  
a Acidália, que tudo, enfim, podia.  
(*Os Lusíadas* IX 52)

Pobre, artificial felicidade, duvidoso presente.

Mas quem é Vénus? Os deuses pagãos continuaram a povoar as páginas dos poetas da Idade Média e dos que vieram depois. Com a Contra Reforma (penso em Tasso) o problema da sua legitimação poética tornou-se obsessivo. Camões dá uma resposta clara e frustrante pela boca de Tétis, que está a falar a Vasco da Gama,

Aqui, só verdadeiros, gloriosos  
Dívos estão, porque eu, Saturno e Jano,  
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,  
fingidos de mortal e cego engano.  
Só pera fazer versos deleitosos  
servimos; e, se mais o trato humano  
nos pode dar, é só que o nome nosso  
nestas estrelas pôs o engenho vosso.  
(*Os Lusíadas* X 82)

Declaração de inexistência fornecida pelo próprio falante, que se devia dissipar sem deixar sequer o tradicional cheiro a queimado... Mas então toda aquela multidão e todo aquele afã de deuses e semi-deuses em *Os Lusíadas* serve apenas para “fazer versos deleitosos”? É que Camões, fiel ao género literário, não só tinha necessidade de uma hipóstase das forças amigas e inimigas, como se esforçava por reavivar a monotonia da longa viagem com as cores do maravilhoso. Que tenha procurado na mais que conhecida mas vacilante mitologia clássica aquele maravilhoso que lhe podia fornecer em abundância uma navegação ainda extraordinária, e o contacto com países e paisagens extremamente diversos, imponentes e fascinantes, é sinal inequívoco de quanto os esquemas mentais e culturais estavam ainda em atraso relativamente à experiência científica, geográfica, etnográfica. Enquanto, incertos das próprias motivações, Vasco da Gama e o seu poeta andam à volta de selvagens com roupagens de corte, mercadores e aventureiros levam a cabo talvez um contacto mais imediato e reactivo com países e populações antes desconhecidos. Em *Os Lusíadas* parece-me divisar o sofrimento de um desenho não decifrado, de uma grande realidade entrevista mas não agarrada.



5

GIUSEPPE TAVANI

**OS CANCIONEIROS FORAGIDOS  
DA PENÍNSULA IBÉRICA**



Um mapa da Europa Ocidental no qual fossem assinaladas as áreas de elaboração ou de proveniência dos cancioneiros, que chegaram até nós mais ou menos completos ou *per fragmenta*, da poesia lírica românica dos trovadores e dos jograis provençais, seria – como todos sabemos – pontado de forma notoriamente desigual, com uma presença mais densa na Itália centro-setentrional, sobretudo entre Vêneto e Emília, e muito mais rala na própria Occitânia e, o que mais nos interessa, na Península Ibérica, onde as únicas compilações de poemas provençais sobreviventes, ou cuja presença se pode de alguma forma aventar, são reconduzíveis exclusivamente à área catalã. Aí foram de facto elaborados os cancioneiros *V*<sup>1</sup>, *S*<sup>2</sup> e *Vega-Aguiló*<sup>3</sup>, para além do fragmento *M*<sup>4</sup>, aos quais – mas apenas como testemunho indirecto – se devem acrescentar as folhas de pergaminho recuperadas por Miquel Pujol no Arquivo Histórico de Girona, onde serviam de capa a alguns livros de registo notarial do Castelló d’Empuries<sup>5</sup>. Dos primeiros três, podem-se actualmente consultar novas descrições feitas com todo o cuidado, acompanhadas por índices minuciosos, publicadas em vários volumes da série *Intavulare*: de *V*, elaborada por Ilaria Zamuner<sup>6</sup>; de *S*, por Simone Ventura<sup>7</sup>; e do *Vega-Aguiló* por Anna Alberni

---

<sup>1</sup> Veneza, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. 278 (*ol*, fr. App. cod. XI).

<sup>2</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 146.

<sup>3</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, mss. 7 e 8.

<sup>4</sup> Madrid, Real Academia de la Historia, 9-24-6/4579 (int. 3).

<sup>5</sup> Miquel Pujol i Canelles, *Poesia occitanocatalana de Castelló d’Empuries. Recull de poemes de final del segle XIII i primer terç del XIV*, Figueres, Institut d’Estudis Empordanesos / Girona, Patronat Eiximents, 2001.

<sup>6</sup> “*Intavulare*”. *Tavole di canzonieri romanzj*, serie coordinata da Anna Ferrari, I. *Canzonieri provenzali. 3. Venezia*, Biblioteca Nazionale Marciana, *V* (*Str. App II=278*), a cura di Ilaria Zamuner, Modena, Mucchi, 2003.

<sup>7</sup> “*Intavulare*”. *Tavole di canzonieri romanzj*, serie coordinata da Anna Ferrari, I. *Canzonieri provenzali 10. Barcelona*, Biblioteca de Catalunya *Sg. (146)*, a cura di Simone Ventura, Modena, Mucchi, 2006.

Jordà<sup>8</sup>. Quanto ao volume preparado por Ilaria Zamuner, e de um modo geral aos problemas de *V*, Anna Alberni publicou aliás um amplo estudo em *Cultura Neolatina*<sup>9</sup>.

Das três compilações, a secção inicial de *V* – resultado “capriccioso” de *y*, define-a Avalor<sup>10</sup>, e transcrito a partir de um modelo defeituoso, acrescenta Zufferey<sup>11</sup> – documenta um convívio amplo, apesar de cronologicamente circunscrito, com produtos líricos provençais por parte e para desfrute de um público catalão. Garante-o a presença de densas séries de textos de Gaucelm Faidit, de Raimon de Miraval, de Bernart de Ventadorn, de Giraut de Borneill, de Folquet de Marselha, de Peirol, mas também de algumas micro-secções, dedicadas a Peire d’Alvernhe, Raimbaut d’Aurenga e assim sucessivamente. É interessante sobretudo notar a escassa atenção prestada pelo compilador a Bertran de Born e a Arnaut Daniel (6 textos de cada um, mas quase todos acrescentados sucessivamente por mão italiana<sup>12</sup>) e ao primeiro trovador catalão, Berenguier de Palazol, de quem foi inserida apenas uma canção. De todo ausente a primeira geração de trovadores, à excepção de Guilherme IX, de quem foi porém seleccionada uma única canção<sup>13</sup>, aliás transcrita quase no fim do cancioneiro.

A elaboração de *V*, parece porém condicionada – mais do que pelos gostos do comitente ou do compilador – pela estrutura do seu ascendente directo, um exemplar bastante desordenado, ao qual o copista, ou alguém por ele, tentou dar uma disposição por núcleos orgâ-

<sup>8</sup> “*Intavolare*”. *Tavole di canzonieri romanzî*, serie coordinata da Anna Ferrari, *I. Canzonieri provenzali*. 8. *Biblioteca de Catalunya VeAg (7 e 8)*, a cura di Anna Alberni, Modena, Mucchi, 2006.

<sup>9</sup> Anna Alberni, “El cançoner occità *V*: un estat de la qüestió”, *Cultura Neolatina*, 65 (2005), pp. 155-180.

<sup>10</sup> D’Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993, p. 94 (anteriormente, *La letteratura medievale in lingua d’oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi, 1961, p. 116).

<sup>11</sup> François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987, p. 233.

<sup>12</sup> *Ib.*, pp. 231 e 233.

<sup>13</sup> BdT 183,12, *Un vers farai, pos me someill*.

nicos, mas que se complicou também em virtude de contributos contaminados (ocasionais?) de outras fontes e talvez de uma estratificação feita com a inserção de textos isolados ou de breves núcleos poéticos em espaços deixados livres na primeira transcrição. Uma situação da qual parece todavia emergir um antígrafo principal, que provavelmente tinha já as características de livro de mão, isto é, de uma compilação organizada com base em critérios selectivos de gosto, mais do que na efectiva disponibilidade dos materiais.

Quanto a *S*<sup>g</sup> – *Z* para Zufferey<sup>14</sup> –, trata-se, como se sabe, de um códice tardio, acéfalo, que se inicia com uma *Cerveri-Sammlung* (104 textos, 97 dos quais em testemunho único), à qual foram depois acrescentados 118 textos de outros oito trovadores, todos provençais. Privilegiados, Raimbaut de Vaqueiras que abre a série com 20 composições que lhe são atribuídas e Giraut de Borneill com 72. Exígua, em confronto, a presença de Bertran de Born (2), Arnaut Daniel (7), Guillem de Saint Leidier (4), Bernart de Ventadorn (3), Pons de Capdoill (7) e Jaufre Rudel (3). Conclui o volume uma série de 57 composições de poetas, todos eles, à excepção de um, reconduzíveis ao Concistori de Tolosa. Uma compilação, pois, a dizer pouco anómala, produzida no segundo quartel do século XIV e destinada essencialmente – pelo menos assim parece – à recuperação monográfica de um trovador catalão tardio, escassamente representado mesmo em cancioneiros locais (*Veg-Ag*) ou de área confinante (*CR*), e completada – não sabemos se em segunda instância ou se contextualmente – por uma selecção exemplar da produção lírica provençal de época clássica (na primeira fila, o predileto Raimbaut de Vaqueiras e o refinado Giraut de Borneill). E, como sugere Simone Ventura, a justaposição das duas secções e a posição proeminente atribuída à produção de Cerveri parecem visar uma assimilação do trovador catalão aos grandes do passado, elevando-o assim à condição de mestre de uma nova estação poética. Sob essa perspectiva, *S*<sup>g</sup> pode-se pois considerar uma espécie de prontuário ou de suporte mnemónico-didáctico, uma compilação de modelos propostos aos aspirantes poetas catalães da segunda metade do século XIV, esses

---

<sup>14</sup> *Cit.*, p. 5 e passim.

mesmos que se apoiavam, para as suas canções, nas normas ditadas pelas *Razos de trobar* de Raimon Vidal, pelas *Regles de trobar* de Jofre de Foixà e sobretudo pelos coevos manuais de Tolosa e de Barcelona<sup>15</sup>.

O *Vega-Aguiló* – também ele acéfalo e também ele transcrito a partir de um exemplar mais antigo, como o considera, com argumentos que me parecem sólidos, Anna Alberni – é um cancionero sobretudo de poetas catalães da época de D. Pedro IV de Aragão, *el Cerimoniós*, no qual são inseridos blocos de textos de numerosos trovadores provençais e de alguns catalães, muitas vezes citados *per fragmenta*, e contudo quase todos representados por um ou dois textos. Uma miscelânea que atesta uma presença difusa, mas superficial, da tradição trovadoresca, da qual se sentem ecos – mas bastante abafados – nas folhas recuperadas por Miquel Pujol no fundo notarial de Castelló d'Empúries (hoje Arquivo Histórico de Girona) que contém poesia de tipo genericamente trovadoresco, obra na sua maior parte de notários dessa localidade activos entre 1288 e 1330<sup>16</sup>. Todos, contudo, de escasso relevo para o assunto de que nos estamos a ocupar.

Quanto ao fragmento madrileno *M<sup>b</sup>* (4 folhas soltas encontradas por Balaguer na zona de Lérida<sup>17</sup>), será suficiente recordar que aí se encontram transcritos, por mão seguramente catalã, textos ou pedaços de textos de Bertran de Born, Falquet de Romans, Jaufre Rudel, Guillem Ademar, Giraut de Borneill, para além da primeira estrofe de um sirventês aí atribuído a Guillem Magret, noutros códices anónimo ou adjudicado a vários poetas. O suporte cartáceo, a singularidade de certas atribuições ou a ausência de outras, o colorido linguístico muito mais fortemente catalanizado, o nível de contaminação e a heterogeneidade das escolhas situam-no cronologicamente, em meu entender, pouco depois do período inicial do Consistori de Tolosa ou, talvez melhor, na época das primeiras manifestações do de Barcelona.

O que creio possível deduzir dos elementos passados em revista, é a hipótese que em área catalã circulavam com efeito cancioneros tro-

---

<sup>15</sup> Giuseppe Tavani, *Per una història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, Curial, 1976, pp. 53-80, 91-103.

<sup>16</sup> Ver nota 5.

<sup>17</sup> Cf. Zufferey, *cit.*, pp. 345-348 (cf. também p. 274, nota 154).

vadorescos, a partir dos quais todavia não parece terem sido copiadas compilações orgânicas. Tem-se quase a impressão que, dos modelos que eventualmente chegaram a terras catalãs, se tenha preferido seleccionar, e em medida limitada e fragmentária, os autores e os textos preferidos pelo comitente – em  $V_1$  – ou considerados exemplares em função de uma fase cultural cujos protagonistas – pertencentes na sua maior parte a uma burguesia emergente, rica e com crédito político – estavam atentos à exigência de se refazerem aos modelos tradicionais de uma arte poética de grande prestígio.

Não quer isto dizer que de um certo número de cancioneros foragidos – isto é, em circulação na Catalunha entre os séculos XII e XIII e dos quais se perdeu o rasto, mas que podem voltar a emergir a qualquer momento, na sua totalidade ou em parte – não se possa conjecturar uma existência pretérita, denunciada e em parte documentada pelo material que sobreviveu. Considero, por exemplo, que o *exemplar* de  $V_1$  possa ter mesmo existido como objecto concreto, talvez até com dimensões maiores do que o cancionero da Biblioteca Marciana e não só como sua fonte principal. Existiu seguramente também um livro que recolhia todas as obras de Cerveri e que depois confluiu em  $S^2$ . É com efeito pouco verosímil que a tradição das 104 composições do poeta tenha permanecido em estado fluido durante quase meio século, entre 1285 e o segundo quartel do século XIV, sobretudo considerando que apenas alguns textos de Cerveri são transmitidos também pelas compilações organizadas e transcritas em terra occitana. E é evidente que também a montante do *Vega-Aguiló* e do fragmento de Madrid devem ter existido colectâneas a partir das quais os respectivos compiladores elaboraram as suas antologias.

Em conclusão, na área catalã sobreviveram pelo menos três cancioneros e o fragmento de um quarto, face aos quais podemos contar três ou quatro cancioneros desaparecidos, ou talvez apenas submersos, e cuja nova emersão não é de excluir, mais cedo ou mais tarde, talvez em estilhaços. Os arquivos notariais revelam-se, nos dias que correm, uma fonte ainda não esgotada de achados de arqueologia textual.

Se a área catalã conserva a recordação de alguns foragidos – ou de quem ocupou o seu lugar –, a esse respeito Castela e Portugal encon-

tram-se absolutamente desprovidos. Não só nenhum achado emergiu dos arquivos e das bibliotecas da Península centro-ocidental, mas nenhuma notícia – nem *per udita* – alguma vez transbordou dos documentos acerca da existência e da circulação de cancioneiros trovadorescos. E já o casamento de D. Afonso VIII com uma filha de Alienor de Aquitânia tinha gerado “una aluvi3n de poetas provenzales”<sup>18</sup>, que a partir daquele momento – e durante um s3culo – começaram a frequentar a corte castelhana (e castelhano-leonesa), seja de D. Fernando III, seja, sobretudo, de D. Afonso X. Não é este o lugar para os citar a todos, também porque para certas composiç3es dedicadas ou relativas aos reis castelhanos nem sempre é possível decidir se foram elaboradas *in praesentia* ou *in absentia* e se o Afonso mencionado é castelhano ou catal3o. Contudo, limitando-nos aos menos incertos, vamos de Sordello a Giraut de Bornieill, de Bonifacio Calvo a Aimeric de Peguillan, de Raimon Vidal a Guillem de Berguedà e a Peire Vidal, de Giraut de Calanson a Guillem Ademar, de Arnaut (Catalan?) a Guillem de Montanhol, a Cerveri, a Folquet de Lunel e assim sucessivamente. Pois bem, de todos os trovadores provavelmente acolhidos na corte, de todas as composiç3es que elogiam, exortam, criticam ou vilipendiam os Reis castelhanos, não restou *in loco* nem o mínimo vestígio. É verdade que D. Afonso X não apreciava muito a poesia provençal, mas não creio que isso seja suficiente para justificar a absoluta ausência, não digo de cancioneiros completos, mas pelo menos de simples *Liederblätter*, de algum fragmento, de afortunadas recuperaç3es de livros notariais, pelo menos de uma noticiazinha de um erudito que diga ter visto um excerto. Nada. Existiram e decidiram prolongar indefinidamente a sua condiç3o de foragidos, ou nunca houve interesse específico em deixar, *in loco*, vestígios escritos desses poemas?

E o mesmo se pode dizer de Portugal. Nem sequer há notícia de um único trovador ou jogral provençal que se tenha aventurado até Lisboa. Porém, no trono português encontramos primeiro D. Afonso III, que combatera em França, onde se tinha consorciado com a Duquesa

---

<sup>18</sup> Vicenc Beltrán, *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 2005, p. 38.

de Boulogne e donde podia ter trazido – na bagagem cultural que lá podia ter adquirido – algo mais do que ecos das novidades literárias de que devia ter ouvido falar. E depois, a suceder-lhe, aquele D. Dinis que afirmou, em rima,

Quer’eu en maneira de proençal  
fazer agora un cantar d’amor<sup>19</sup>,

Ou ainda,

Proençaes soen mui ben trobar  
e dizen eles que é con amor:  
mais os que troban no tempo da fror  
e non en outro, sei eu ben que non  
an tan gran coita no seu coração  
qual m’eu por mia senhor vejo levar<sup>20</sup>.

Parece fora de discussão que, para exprimir a intenção de poetar à maneira provençal ou para censurar os trovadores occitanos por cantarem o amor só na estação primaveril, D. Dinis devia ter acesso – ou tê-lo tido em tempos recentes – a um cancionero onde podia obter aquele mínimo de conhecimentos necessários para pôr em verso afirmações desse género. Um cancionero no qual deviam figurar pelo menos textos com exórdio primaveril, e que D. Dinis não podia ter visto senão em Portugal, considerando que não temos nenhum documento que refira viagens que tenha feito a Castela ou sequer a outros lugares. Talvez um cancionero que o pai, D. Afonso III, podia ter trazido de França e ao qual se pode presumir tivessem tido acesso também aqueles cortesãos que se distinguiram como trovadores em galego. Um cancionero rigorosamente foragido, mas do qual não é dito que não aflorem alguns restos. Os arquivos notariais, como se disse, já manifes-

---

<sup>19</sup> B 520b, V 123; Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1967 (= RM), n.º 25,99.

<sup>20</sup> B 524b, V 128; RM 25,86

taram uma certa disponibilidade para restituírem tesouros, mesmo que em péssimas condições.

Se a ausência de cancioneiros provençais e mesmo de fragmentos ou de testemunhos directos ou indirectos da sua existência e da sua circulação na zona centro-ocidental da Península não pode deixar de suscitar perplexidade, o que mais surpreende é a escassez de compilações estruturadas ou de cópias monotextuais ou de “rolos” de autor, da poesia trovadoresca tipológica e linguisticamente peninsular. Raríssimos são os vectores que sobreviveram ao declínio de interesse do público das cortes, seja régias (de D. Afonso X e de D. Dinis), seja senhoriais, o qual tinha assegurado e, pelo menos até 1325, alimentado a difusão da produção lírica galega. Uma escassez tanto mais singular, se confrontada com a relativamente ampla documentação indirecta da sua presença na memória colectiva ou individual – escrita ou referida – das gerações sucessivas, desde o século XIV até aos primórdios do século XVI. Deixando momentaneamente os outros testemunhos recolhidos e analisados por Carolina Michaëlis de Vasconcellos no primeiro volume da sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*<sup>21</sup> – tendo a própria estudiosa sugerido a sobreposição de alguns deles –, gostaria de me referir, em particular, aos dois que têm todos os requisitos para serem avaliados com atenção.

O primeiro é o do marquês de Santillana, Íñigo López de Mendoza. Na carta-prólogo anteposta às “obras suyas”<sup>22</sup>, com que homenageia o condestável de Portugal, D. Pedro, sobrinho do rei D. Duarte, recorda “aver visto [ainda muito jovem, em casa da avó, D. Mencia de Cisneros] un grand volúmen de cantigas, serranas é deçires portugueses é gallegos, de los quales la mayor parte eran del rey don Dionis de Portugal [...], cuyas obras aquellos que las leían, loavan de invençiones sotiles é de graçiosas é dulces palabras”, uma recordação envolta nas

<sup>21</sup> *Cancioneiro da Ajuda*, edição crítica comentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, 2 vols., Halle a. S., Max Niemeyer, 1904; reed. facsimilada em 2 vols., Torino, Bottega d’Erasmus, 1966; e Lisboa, IN-CM, 1990, com prefácio de Ivo de Castro (em apêndice ao I vol. também o Glossário anteriormente editado por Carolina Michaëlis de Vasconcellos em *Revista Lusitana*, 23 (1920), pp. 1-93.

<sup>22</sup> Cf. Enrico Monaci, *Il proemio del Marchese di Santillana*, Roma, E. Loescher, 1912, 2.<sup>a</sup> ed.

névoas de um passado remoto, das quais afloram, para além do do Rei, apenas os nomes de dois outros trovadores, Joan Soarez de Pávia e Fernan Gonzales de Seabra, português o primeiro mas vassalo do Rei de Aragão, encontrando-se activo entre os finais do século XII e os primeiros anos do século XIII, galego ou talvez leonês o outro, que viveu por meados do século XIII<sup>23</sup>.

É um testemunho fiável, porque bem determinado e circunstanciado. O juízo sobre a poesia de D. Dinis, atribuído a quem lia os seus versos – e quase certamente o demasiado jovem Íñigo só os tinha ouvido – e sobretudo a menção a dois poetas que não figuram entre os mais conhecidos e que pertencem a gerações diversas, ambas anteriores à do Rei-trovador, sugerem que o cancionero em posse dos Mendoza fosse na verdade uma compilação muito ampla da produção lírica galega e portuguesa de todo o século XIII, talvez até com franjas cronológicas que podem preceder ou ultrapassar um pouco os dois termos extremos. Mas é também um testemunho impreciso, não tanto porque a recordação do futuro Marquês se circunscreve a três nomes, quanto pela assimilação dos géneros antigos aos que então se encontravam no auge. A inclusão, a par das “cantigas”, de “serranas é deçires”, isto é, de uma tipologia poética alheia à primeira lírica e na moda só na literatura galego-castelhana e castelhana da segunda metade do século XIV, denuncia uma sobreposição de categorias bem conhecidas do Marquês com a das “marinhas” e das canções satíricas, mais propriamente características da poesia elaborada nas cortes de D. Fernando III, D. Afonso X e D. Dinis. Pelas frases sucessivas da carta (“Después destes vinieron [...]”), não se pode estabelecer com absoluta certeza se o “grand volúmen” que foi visto pelo jovem Íñigo – mas não creio de forma alguma por ele tivesse sido também folheado, como pensa Carolina Michaëlis – incluía também poetas do período chamado galego-castelhano (Vasco Perez de Camões, Ferrant Casquiço e sobretudo “aquele grand enamorado Maçias”), ou se a esse ponto, como parece mais provável, o Marquês se limita a historicizar as fases subsequentes

---

<sup>23</sup> Giuseppe Tavani, *Trovadores e jograis. Introdução à poesia lírica medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2002, pp. 408 e 392-393, respectivamente.

à primeira produção poética peninsular da qual tinha visto ou apenas ouvido alguns *specimina*. Mas mesmo aceitando essa de forma alguma remota hipótese, isto é, supondo que o cancioneiro de D. Mencia passasse em D. Dinis, não há dúvida que as suas dimensões deviam ser consideráveis, se incluía trovadores da primeira geração, da intermédia e da última, representada pelo Rei português. Apesar de – e é esse um outro motivo de perplexidade – a ausência do nome de D. Afonso X ao lado do dos três trovadores recordados ser pelo menos surpreendente. Do Rei Sábio, autor de nada mais nada menos do que 46 textos profanos que nos foram transmitidos e de 420 canções marianas, o Marquês limita-se a dizer, “yo *vi* quien *vió* deçires suyos, é aun se diçe metrificava altamente en lengua latina”. A demonstrar, se necessário, quanto é lábil e enganador o crédito confiado à memória, visto que de uma produção poética de D. Afonso X em latim não há vestígios concretos, nem outra menção de qualquer tipo.

Voltando ao cancioneiro de D. Mencia, o Condestável deve-se ter perguntado, ao ler a carta do Marquês, como podia ter ido parar a Torre de la Vega ou a outra das propriedades e dos castelos dos Mendoza, um cancioneiro tão compacto. Talvez até mais completo do que aqueles que D. Pedro sabia guardados na Biblioteca do rei D. Duarte. E esse é o segundo dos testemunhos de relevo acerca dos cancioneiros foragidos.

No catálogo, ou melhor, na sumária lista dos livros que formavam a Biblioteca régia portuguesa na época do condestável D. Pedro, três tão vagas quanto preciosas indicações bibliográficas documentam a presença, entre as obras em posse de D. Duarte, de outras tantas compilações relativas à lírica medieval peninsular<sup>24</sup>. As primeiras duas (n.ºs 38 e 63 do elenco) parecem referir-se a dois cancioneiros monográficos, respectivamente *O livro das Trovas del Rey Dom Dinis* e *O Livro das Trovas del Rey Dom Afonso*, ao passo que a terceira, ainda mais imprecisa, regista sumariamente (no n.º 78) a existência de *O Livro das Trovas del Rey*. Apesar de não poder excluir que os n.ºs 38 e 63 fossem

---

<sup>24</sup> O sucinto catálogo (ms. 3390 da Biblioteca Nacional de Portugal, f. 163) é publicado na edição crítica do *Leal conselheiro* de D. Duarte preparada por Joseph Maria Piel, Lisboa, Bertrand, 1942, pp. 414-416.

na realidade – como aliás o tinha sugerido Carolina Michaëlis –, miscelâneas que se iniciavam, uma com o *corpus* de D. Dinis, outra, com o de D. Afonso, considero mais provável que os dois itens identifiquem cancioneiros individuais, cuja elaboração era provavelmente justificada, pelo menos para o Rei português, não só pela dimensão não irrelevante da sua produção (137 textos, pelo menos os que chegaram até nós), mas também pela condição sócio-política do autor, consideração, esta última, igualmente válida para a compilação afonsina, apesar de as cantigas profanas transmitidas em nome do Rei de Castela serem menos numerosas do que as do neto (46, como ficou dito).

Temos, pois, quatro cancioneiros, dos quais os dois monográficos que provavelmente já tinham confluído – não sabemos se na totalidade ou em parte – no arquétipo elaborado em Portugal por iniciativa do Conde de Barcelos, filho extramatrimonial de D. Dinis, o qual organiza, pois, um *Livro das cantigas* destinado ao sobrinho D. Afonso XI de Castela, um legado cuja execução podia ter sido suspensa em virtude da morte do donatário, ocorrida no mesmo ano (1350) da confecção do testamento. Quatro cancioneiros, ou melhor, cinco, incluindo a compilação do Conde, que me parece lícito declarar foragidos.

Não totalmente, porém, apesar de neste ponto o problema se tornar intrincado. O “grand volúmen” visto por aquele Santillana de 14 anos em casa de D. Mencia é o cancioneiro do Conde de Barcelos, emigrado contudo para Castela apesar do desaparecimento de D. Afonso XI, ou é uma cópia dele, bastante fiel dada a sua envergadura? E se é uma cópia, o modelo do qual foi tirada ficou em posse da corte portuguesa? Mas se se trata da matriz, a compilação de 1350 regressou depois a Portugal e corresponde a um dos *Livros* da biblioteca régia? Todas perguntas às quais não é possível dar uma resposta que não seja conjectural.

Considero pessoalmente provável que o *Livro das cantigas* do Conde tenha confluído quase logo a seguir na biblioteca da corte e que aí tenha permanecido pelo menos até à época de D. Afonso V. Não é de excluir que a ele se refira o item do catálogo *Livro das Trovas del Rey*, uma formulação na qual *del Rey* podia com efeito referir-se a *Livro* e não a *Trovas*, isto é, podia indicar o proprietário do cancioneiro, não o

autor (ou não só o autor) das *Trovas* antologizadas. Desse livro, seriam depois tiradas duas cópias, parciais, que se presume se encontrem na origem dos Cancioneiros Colocci da Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa (B) e da Biblioteca Apostólica Vaticana (V). Que as cópias sejam duas – explicita-se – é hipótese minha, que não colide com a de Anna Ferrari e de Elsa Gonçalves, partidárias de um modelo único para os dois apógrafos italianos.

De todos esses cancioneiros – cinco – perdeu-se qualquer rasto, talvez à exceção de um fragmento encontrado, bastante recentemente (1990), no Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Lisboa, onde a capa de um livro notarial de 1571 restituiu uma folha de pergaminho mutilada e bastante mal conservada, na qual se encontram transcritas sete cantigas de amor de D. Dinis, acompanhadas de suporte musical<sup>25</sup>. Caso único, esse da notação, que se associa àquele, também único, do Pergaminho Vindel, no qual porém só seis das sete cantigas de amigo do jogral galego Martin Codax conservam o suporte melódico<sup>26</sup>. Uma outra coincidência – não menos relevante – entre os dois testemunhos, é que a sucessão dos textos, quer de um, quer de outro, é idêntica à registada nos dois apógrafos de Colocci. E essa circunstância, em meu entender, é particularmente significativa. As sete canções de Martin Codax não só surgem em B e V pela mesma ordem documentada no Pergaminho Vindel, mas são também as únicas transmitidas em nome do jogral de Vigo em todos os testemunhos, um indício a favor da hipótese de que o compilador do cancioneiro de 1350 – suposto e provável modelo, mesmo que para possíveis *interpositi*, dos cancioneiros mandados copiar e anotados por Angelo Colocci – dispunha do Pergaminho Vindel ou de um seu apógrafo. Mas para o achado de D. Dinis, como se justifica a mesma coincidência?

---

<sup>25</sup> Cf., no vol. I das *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, 1993, Harvey L. Sharrer, “Fragmentos de sete *cantigas d’amor* de D. Dinis, musicadas – uma descoberta”, pp. 13-29; António Joaquim Ribeiro Guerra, “Contributos para a análise material e paleográfica do fragmento Sharrer”, pp. 31-33; Manuel Pedro Ferreira, “Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do fragmento Sharrer”, pp. 35-42.

<sup>26</sup> Cf. id., *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Unys/IN-CM, 1986.

Regressemos, pois, ao catálogo da biblioteca do rei D. Duarte. É possível que o fragmento da Torre do Tombo seja um resto – o único que aflorou, pelo menos até à data – de um dos *Livro[s] das Trovas* aqui registados, aliás foragidos? E de qual?

As opções são duas, como em todos os dilemas de respeito, a partir do momento em que, da competição, parece lícito excluir, por razões evidentes, *O Livro das Trovas del Rey Dom Afonso*, sobre cujo carácter, como cancionero monográfico – uma oferta do Rei castelhano ao neto? – seria supérfluo avançar dúvidas. Assim como me parece indiscutível que o “D. Afonso” em questão é D. Afonso X de Castela e não com certeza – como supunha Carolina Michaëlis – D. Afonso III de Portugal, não existindo nenhuma fonte que ateste um seu interesse pela poesia. Restam os outros dois. Mas creio pouco verosímil que, pelas características deduzíveis daquilo que dele resta, o fragmento seja reconduzível a um cancionero monográfico régio, dadas as dimensões da folha, demasiado grandes para um livro destinado a conter pouco menos de cento e quarenta cantigas – tantas quantas as incluídas nos apógrafos de Colocci e provavelmente nos seus comuns antecedentes (ou no seu comum antecedente) –, no qual o Conde de Barcelos deve ter estado em condições de derramar, senão toda, pelo menos uma boa parte da produção paterna, e dada também a má qualidade do suporte e da *mise en page*.

O paleógrafo português António Guerra<sup>27</sup> calculou que a folha sobrevivente media, na sua origem, 521 mm de altura e 302 mm de largura. Mas parecem, essas, medidas pouco credíveis, para cuja determinação não se deve ter tomado em conta as características do códice reveladas pela folha que restou. Um livro, em suma, demasiado desleigante para ter saído de um *scriptorium* de corte, um livro feito, pois, com economia, usando pergaminho de não excelente qualidade, escrito de modo bastante desordenado a três colunas de dimensões não homogêneas e com margens exteriores muito menos amplas do que as aventadas por Guerra, o qual todavia não deixa de anotar que a elaboração do livro deve ter sido confiada a mãos profissionalmente pouco hábeis.

---

<sup>27</sup> Cf. nota 25, *cit.*

Se se tiverem em conta as condições actuais do fragmento, medidas quando foi achado, isto é, 405 mm por 271 mm, com um espelho de 255 mm de largura e escrita gótica a três colunas – condição essa não habitual para textos líricos, sobretudo se acompanhados de notação –, parece mais plausível que as dimensões originais não superavam muito as de hoje. Dado que é de presumir que o *scriptorium* régio devia dispor, para uma colectânea de D. Dinis verosimilmente compilada em vida do autor, de todo – ou de quase todo – o pecúlio poético do Rei (não muito mais, contudo, do que as 137 cantigas transmitidas pelo Conde de Barcelos), essas dimensões parecem excessivas para uma compilação monográfica, porque o resultado – considerando que a folha que sobreviveu, entre frente e verso, compreende sete cantigas – teria sido um livro de 19 folhas completas e da frente de uma vigésima. Portanto, um volume de formato excessivo para um número de folhas exíguo. Aliás, devia-se supor que uma compilação monográfica da produção régia tivesse um aspecto gráfico menos descuidado do que o desse fragmento, com disposição do texto a duas colunas, e não a três, e um espelho de página mais airoso, do tipo, para dar um exemplo, do *Cancioneiro da Ajuda*.

Resta, então, dos dois indiciados, *O Livro das Trovas del Rey*. E esse podia de facto ser o *Livro das cantigas* mandado transcreever pelo Conde, conservado na corte pelo menos até à época de D. Afonso V, quando a abertura da Biblioteca régia à livre consulta por parte dos intelectuais comportou a inserção (espera-se que abusiva) de textos espúrios nos espaços livres, a reprodução, total ou parcial, e a migração de uma ou mais cópias para Itália.

À eventualidade da sobreposição das duas indicações e à sua possível coincidência com o cancionero do qual ficaram lábeis vestígios na Torre do Tombo, opõem-se todavia algumas características do fragmento desse arquivo. Em primeiro lugar, o relevo dado à transcrição musical, que denuncia, pelo *ductus* e pelo espaçamento dos numerosos melismas, uma mão habituada a copiar melodias litúrgicas. Também pelo seu aspecto genericamente desleixado e apesar das dificuldades de leitura devidas às danificações causadas na transcrição quadrada por um restauro delituoso, os cuidados dispensados pelo copista à melo-

dia levam a um *scriptorium* monástico, ao qual não saberia porém ligar o *Livro das cantigas* de D. Pedro, que devia ter um aspecto ainda mais espartano.

A empresa do Conde de Barcelos não podia, com efeito, deixar de enfrentar dificuldades de um certo relevo, mesmo económicas. Os não abundantes recursos financeiros de que podia dispor o filho extramatrimonial de um Rei então morto há mais de vinte anos, exilado ou que se auto-exilara da corte e se retirara para um dos seus feudos, na Beira, sobretudo depois dos dissabores e até dos contrastes mesmo violentos que tinham assinalado os últimos anos do reinado de D. Dinis e a sucessão ao trono e, além disso, o isolamento intelectual em que viveu os últimos anos da sua vida, só parcialmente mitigado pela companhia de dois trovadores que com ele partilhavam (creio voluntariamente) a sorte, e ainda as relações pouco amigáveis com o meio-irmão e legítimo herdeiro, D. Afonso IV, são todos elementos que deixam supor uma não larga disponibilidade de fundos para dedicar à empresa. Os custos do pergaminho e o salário dos copistas exigiam que se poupasse, recorrendo a materiais menos valiosos e a honorários menos caros. Basta pensar que em finais do século XIII um códice de qualidade podia valer 50 maravedis, isto é, mais ou menos tanto quanto uma manada de 10 vacas leiteiras. Mas os dados dedutíveis do fragmento indicam que para os 1679 textos conservados – e deixemos as perdas devidas aos danos sofridos pelos dois cancioneiros de Colocci e que elevariam o total pelo menos a um número acima de 1700 – eram necessárias 240 folhas, que teriam formado um livro de dimensões superiores às do provençal R, onde é registado um milhar de textos, mas com os passos narrativos dispostos a 4 ou mesmo a 6 colunas.

Portanto, cinco cancioneiros, dos quais quatro foragidos – o de D. Mencia, o *Livro das cantigas* de 1350 e os dois conjecturalmente monográficos do catálogo do rei D. Duarte – e um quinto que aflorou casualmente, apesar de numa mínima parte. Todos definitivamente perdidos? Não o podemos dizer, dado que de quando em quando a nova emersão de um fragmento parece contradizer um pessimismo demasiado radical. E não se pode sequer excluir que um cancioneiro completo, considerado foragido, antes ou depois volte a aparecer em cena.

É o caso da compilação que o erudito brasileiro Francisco Adolfo de Varnhagen viu em 1857, em Madrid, em casa de um “Grande de Hespaña” e que utilizou para emendar não poucas lições do *Cancioneiro da Vaticana* – mas na realidade para substituir lições correctas por erros ou deturpações. Ninguém, à excepção de Varnhagen conseguiu ver esse cancionero, que todavia Carolina Michaëlis – baseando-se apenas nas escolhas feitas pelo próprio Varnhagen em algumas publicações suas – não hesitou em definir cópia de finais do século XVIII ou princípios do século XIX do *Cancioneiro da Vaticana*<sup>28</sup>. Mas recentemente esse foragido – realizando um desejo da própria estudiosa luso-alemã (“Ainda assim [ou seja, mesmo tratando-se de uma cópia muito tardia e seguramente inferior] seria bom que saísse da sua prisão”) – voltou a aflorar e em 1983 foi adquirido pela Bancroft Library da Universidade de Berkeley<sup>29</sup>, juntamente com outros manuscritos postos à venda por uma família da aristocracia espanhola. Contudo, alguns confrontos que pude fazer graças à generosidade do colega Arthur Askins – que me forneceu o microfilme do códice de novo emerso – confirmaram a hipótese de Carolina Michaëlis, isto é que o cancionero do grande de Espanha é uma transcrição de V, decididamente inferior, e que todavia pode ser útil para reconstruir passos em que o texto do códice vaticano foi danificado, sobretudo – mas não só – por causa de uma tinta demasiado corrosiva.

Temos, pois, até agora três foragidos e dois arrependidos, o mais interessante dos quais deixou porém apenas um “bocadinho”. Mas os foragidos – folheando as mais de 50 páginas dedicadas por D. Carolina a essa espécie de obituário – parecem ser mais numerosos, ainda que alguns sejam absolutamente improváveis, como quase sempre adverte a própria estudiosa, que todavia se afasta do rigor que lhe é habitual quando dá asas à fantasia, atribuindo a D. Afonso III *O Livro das Trovas del Rey Dom Afonso*, que classificámos como o cancionero monográfico de D. Afonso X, e no qual segundo a ilustre estudiosa o pai de D. Dinis

<sup>28</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 269-270.

<sup>29</sup> Arthur Lee-Francis Askins, “The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d’Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*”, pp. 43-47, nas *Actas*, cit. na nota 25.

tinha começado a recolher os poemas dos seus cortesãos<sup>30</sup>, empresa impensável no Portugal de meados do século XIII. Foragidos seriam o códice leiloado em Madrid no século XIX – que porém a própria Carolina Michaëlis considerava possível identificar com um dos livros da Biblioteca do rei D. Duarte ou com o cancioneiro de D. Mencia de Cisneros –, e foragidos a pleno título são o códice ou os códices – um dos quais o famoso “libro dei Portoghesi” objecto de uma famosa nota de Colocci<sup>31</sup> – do qual ou dos quais o humanista italiano mandou tirar os seus dois cancioneiros.

Em conclusão, pelo menos quatro os foragidos seguros, aos quais eu acrescentaria um quinto – mas é assunto controverso – e um par de improváveis. Dois de cinco deixaram descendência, um terceiro voltou a aflorar com um pobre fragmento.

Mas também outros testemunhos da lírica medieval galega se eclipsaram, alguns durante períodos mais ou menos longos, outros talvez para sempre. Os dois apógrafos de uma tensão entre Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende são transcrições do século XVI de um pergaminho do século XIV, que se sabe registava a melodia, omitida nas cópias, mas que não deu mais notícias. Do Pergaminho Vindel, que voltou felizmente a emergir na década de vinte do século passado, quase de imediato se perdeu de novo o rasto por mais de meio século, até que aflorou de novo na Pierpont Morgan Library. E durante três boas centúrias – entre o século XVI e o XIX – eclipsou-se mesmo o *Cancioneiro da Ajuda*, um manuscrito em pergaminho de boa feitura, cuja elaboração a um certo ponto foi infelizmente interrompida. Uma compilação incompleta, pois, que transmite apenas 310 textos, quase todos cantigas de amor, que não leva rubricas de atribuição, que apresenta só um número limitado de miniaturas acabadas, e que deixa vazios os espaço previstos para a notação musical, mas cuja nova emersão nos assegura, pelo menos em parte, um precioso termo de confronto com os cancioneiros de Colocci, em relação aos quais oferece sempre

---

<sup>30</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 228, 233, 285 e passim.

<sup>31</sup> *Ib.*, pp. 274ss.; Elsa Gonçalves, “Quel da Ribera”, *Cultura Neolatina*, 44 (1984), pp. 219-224.

lições melhores e dos quais recebe em troca um bom número de atribuições de autor.

Uma condição de foragido tão difusa, a dos testemunhos da lírica galega, que, se não fôssemos socorridos pela curiosidade erudita do tão maltratado Angelo Colocci, teria completamente submergido toda, ou quase toda, uma estação literária.

## **AUTORES**



## MARIA LUISA MENEGHETTI

É Professora de Filologia Românica na Universidade de Milão e Directora da Escola Europeia de Doutoramento em Filologia Românica sediada na Universidade de Siena. Integra várias comissões científicas universitárias e ministeriais para o Ensino Superior.

Dedica-se ao estudo da historiografia anglo-normanda, do romance cortês europeu, do género épico em âmbito francês e castelhano, da lírica românica dos primeiros séculos, entre galego-portugueses, sicilianos e stílnovistas, bem como da iconografia literária, com relevo para os frescos do Castelo de Manta (Saluzzo), o sistema decorativo dos cancioneiros trovadorescos e a figuração derivada da matéria da *chanson de geste* e do romance de cavalaria.

É membro da comissão para a Edição Nacional dos Cancioneiros da Lírica Italiana das Origens, dirige a *Revue Critique de Philologie Romane e Moderna* e faz parte da comissão científica de *Critica del Testo*. É coordenadora das colecções *Pubblicazioni della Scuola di Dottorato Europea in Filologia Romanza* (Edizioni del Galluzzo, Firenze), *Corpus des Troubadours* (Union Académique Internationale -Institut d'Etudis Catalans), *Destini Incrociati* (PIE Peter Lang, Bruxelles) e *Collana Mediterranea* (Mauro Baroni Editore, Viareggio – Edizioni dell'Orso, Alessandria – Universitat de les Illes Balears).

As suas investigações sobre filologia medieval, pela renovada atenção hermenêutica, pelo relevo conferido ao público epocal ou pela atenção iconográfica, inauguraram uma metodologia de pesquisa que tem vindo a ser seguida com profícuos resultados por numerosos grupos de trabalho, em escolas europeias e americanas.

## CESARE SEGRE

Filólogo, semiólogo e crítico literário, Cesare Segre é uma das figuras que mais vincadamente marcou os rumos da crítica literária das últimas décadas. A uma formação filológica, alia a exploração das metodologias através das quais tem vindo a desenvolver e apurar as tendências formalistas, assim propulsionando valências de largo espectro, susceptíveis de articularem âmbitos literários vastíssimos.

Professor jubilado, ensinou em Trieste, em Pavia e em Universidades espalhadas por todo o globo. Dirige o Centro de Estudos *Testi e Tradizioni Testuali* do Instituto Universitário de Estudos Superiores de Pavia.

É membro da Accademia Nazionale dei Lincei, da Accademia della Crusca, da Accademia delle Scienze di Torino, da Real Academia Española e da Académie Royale de Belgique, tendo sido distinguido como doutor *honoris causa* pelas Universidades de Genebra, Chicago, Turim, Barcelona, Granada, Palma de Maiorca e Santiago de Compostela.

O seu nome é indissociável do percurso descrito por revistas como *Strumenti Critici* ou *Medioevo Romanzo*. Foi Presidente da *International Association of Semiotic Studies* e recebeu o Premio Feltrinelli e o Premio Grinzane Cavour para o ensaio.

De entre os textos e autores que editou, salientem-se a *Chanson de Roland*, Marco Polo, Bono Giamboni e, de Ludovico Ariosto, as *Satire* e o *Orlando Furioso*.

A sua opinião crítica chega regularmente ao grande público através da secção cultural do *Corriere della Sera*.

## GIUSEPPE TAVANI

Professor jubilado da Universidade “La Sapienza” de Roma, é sócio correspondente do Institut d’Estudis Catalans e da Academia das Ciências de Lisboa, sócio de honra da Real Academia Galega, Doutor *honoris causa* pelas Universidades de Santiago de Compostela, Barcelona (Universitat Central), bem como pela Universidade Nova de Lisboa e

---

pela Universidade de Lisboa. Recebeu a distinção de Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique, a Medalha Castela da Xunta de Galicia e a Cruz de S. Jordi da Generalitat de Catalunya.

Ao longo da sua carreira, tem-se vindo a dedicar ao estudo de questões de métrica (*Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, ensaios sobre a métrica catalã-tolosana do século XIV, sobre a métrica e a poesia italiana do século XIV para música, sobre a leitura ritmémica de textos líricos românicos), de plurilinguismo (Raimbaut de Vaqueiras, Bonifacio Calvo, Cerveri de Girona, teatro espanhol e português do século XVI), de história das línguas ibéricas (*Preistoria e protostoria delle lingua iberiche*, *Breu història de la llengua catalana*), sobre problemas gerais de ecdótica (*Lezioni sul testo*, 1997), sobre *fabliaux*, crítica textual aplicada (a textos medievais occitanos, oitanos – *fabliaux* –, galegos, catalães). Actualmente dedica-se ao estudo dos cancioneiros medievais galegos (*A e B*) e provençais (*Sg, S, P*).

Em colaboração com Giulia Lanciani, elaborou *Grammatica portoghese* (Milano, 1993) e dirigiu o *Dicionário das Literaturas Medievais Galega e Portuguesa* (Lisboa, 1993).



## ÍNDICE DE NOMES



Abu-Zeid – 57  
Adão – 57  
Afonso III (Rei de Portugal) – 86, 87, 93, 96  
Afonso IV (Rei de Portugal) – 35, 95  
Afonso V (Rei de Portugal) – 91, 94  
Afonso VIII (Rei de Castela) – 86  
Afonso X (Rei de Leão e Castela) – 63, 86, 88, 89, 90, 93, 96  
Afonso XI (Rei de Castela) – 91  
Afonso Sanchez – 97  
Aimeric de Peguillan – 86  
Alain de Lille – 64  
Alberico de Montecassino – 62  
Alberni, Anna – 81, 82, 84  
Alexandre Magno – 56  
Alhaique Pettinelli, Rosanna – 26  
Alienor de Aquitânia – 86  
Alighieri, Dante – 21, 28, 54, 60, 61, 62, 63, 65, 69  
Almeida, Teresa Lourenço de – 49  
Andrade, Teresa Gil Lourenço de – 49  
Ariosto, Ludovico – 7, 8, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 42, 43, 69, 70, 102  
Arnaut Catalan – 86  
Arnaut Daniel – 82, 83  
Artemidoro de Daldes – 29  
Ascoli, Albert Russell – 21, 25  
Askings, Arthur Lee-Francis – 96  
Avalle, D'Arco Silvio – 82  
Balaguer, Victor – 84  
São Beda (o Venerável) – 62  
Bédier, Joseph – 47  
Beer, Marina – 26, 28  
Beltrán, Vicenc – 86  
Benjamim de Tudela – 57  
Berenguier de Palazol – 82  
São Bernardo de Claraval – 64  
Bernart de Ventadorn – 82, 83  
Bérout – 27  
Bertran de Born – 82, 83, 84  
Bigi, Emilio – 17, 29  
Boccaccio, Giovanni – 62  
Boiardo, Matteo Maria – 19, 21, 26  
Bonifácio VIII (Papa) – 63  
Bonifacio Calvo – 86, 103  
Bonilla, Adolfo – 44, 47  
São Brandão – 61  
Brereton, G. E. – 48  
Camões, Luís de – 7, 8, 9, 37, 56, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77  
Camões, Vasco Perez de – 89  
Carne-Ross, D. S. – 25  
Castro, Inês de – 35, 37, 39, 44, 49  
Castro, Ivo de – 88  
Cerveri de Girona – 83, 85, 86, 103  
Ceserani, Remo – 25  
Chatwin, Bruce – 53  
Chrétien de Troyes – 44  
Cisneros, Mencia de – 88, 90, 91, 95  
Coelho, Maria Helena da Cruz – 49  
Coleridge, Samuel Taylor – 53  
Colocci, Angelo – 92, 93, 95, 97, 98  
Contini, Gianfranco – 49  
Curtius, René L. – 38  
Della Rocca, Fernando – 49  
Dinis (Rei de Portugal) – 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96

- Duarte (Rei de Portugal) – 88, 90, 93, 95, 97  
 Egéria (ou Etéria) – 57  
 Eynsham – 62  
 Falquet de Romans – 84  
 Fernan Gonzales de Seabra – 89  
 Fernando III (Rei de Leão e Castela) – 86, 89  
 Ferrant Casquição – 89  
 Ferrari, Anna – 81, 82, 92  
 Ferreira, Manuel Pedro – 92  
 Ferroni, Giulio – 20  
 Ferrucci, Franco – 54  
 Folquet de Lunel – 86  
 Folquet de Marselha – 82  
 Fornari, Simone – 28  
 Gaucelm Faidit – 82  
 Gerbert d’Aurillac, ver Silvestre II  
 Giamboni, Bono – 64, 102  
 Giraut de Borneill – 82, 83, 84, 86  
 Giraut de Calanson – 86  
 Gonçalves, Elsa – 92, 97  
 Graf, Arturo – 19  
 S. Gregório Magno – 62  
 Guerra, António Joaquim Ribeiro – 92, 93  
 Guilherme IX – 82  
 Guilherme de Rubruck – 57  
 Guillem Ademar – 84, 86  
 Guillem de Berguedà – 86  
 Guillem de Montanhol – 86  
 Guillem de Saint Leidier – 83  
 Guillem Magret – 84  
 Gulliver, Lamuel – 55  
 Haendel, Georg Friedrich – 15  
 Hélie de Boron – 43  
 Henrique III (Rei de Castela) – 39  
 Huth, Alfred H. – 35, 36, 43, 44  
 Infurna, Marco – 26  
 Jaufre Rudel – 83, 84  
 Joan Soarez de Pávia – 89  
 João I (Rei de Portugal) – 49  
 Jofre de Foixà – 84  
 Joyce, James – 54  
 Lancastre, Maria José de – 8  
 Lanciani, Giulia – 103  
 Latini, Brunetto – 63  
 Lee, Charmaine – 18  
 Leed, Eric G. – 54  
 Leonardi, Lino – 82  
 Leopardi, Giacomo – 53  
 Lida de Malkiel, María Rosa – 35, 36, 37, 38, 39, 44, 47  
 Limentani, Alberto – 40, 42  
 Lopes, Fernão – 37  
 López de Mendonza, Íñigo (Marquês de Santillana) – 88, 89, 90, 91  
 Loseth, Eilert – 37  
 Luciano de Samóstrata – 55  
 Luís XIV (Rei de França) – 15, 16  
 São Macário – 61  
 Macías – 39, 89  
 Mandeville, Jehan de – 55  
 Marcelino, Amiano – 53  
 Marchello-Nizia, Christiane – 27  
 Marnoto, Rita – 9  
 Martin Codax – 92  
 Martins, Lourenço – 49  
 Matilde (Duquesa de Boulogne) – 86-87  
 Santa Matilde de Hackenborn – 62  
 Mazzoni, Francesco – 24, 42  
 Mela, Pompónio – 57  
 Meneghetti, Maria Luisa – 7, 8, 9, 11, 13, 33, 101  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) – 15  
 Monaci, Enrico – 88  
 Montagnani, Cristina – 19  
 Novati, Francesco – 47  
 Ovídio – 54  
 Paris, Gaston – 37  
 São Paulo (Apóstolo) – 59, 62  
 São Patrício – 62  
 Pedro (Conde de Barcelos) – 92, 94, 95

- Pedro I (Rei de Portugal, 1334-1369) – 35, 37
- Pedro (Condestável e Regente de Portugal, Conde de Barcelona, Rei de Aragão, Sicília, Valença, Maiorca, Sardenha e Córsega, 1429-1466) – 88, 90
- Pedro IV (Rei de Aragão) – 84
- Peire d'Alvernhe – 82
- Peire Vidal – 86
- Peirol – 82
- Pico della Mirandola, Giovanni Francesco – 25
- Piel, Joseph Maria – 90
- Platão – 61
- Plínio, o Velho – 57
- Polak, Lucy – 47, 48
- Polo, Maffeo – 57
- Polo, Marco – 55, 57, 102
- Polo, Nicolò – 57
- Pons de Capdoill – 83
- Praloran, Marco – 25-26
- Preste João – 57
- Prieto, Antonio – 39, 40, 42
- Prudêncio – 65
- Pujol i Canelles, Miquel – 81, 84
- Raimbaut d'Aurenga – 82
- Raimbaut de Vaqueiras – 83, 103
- Raimon de Miraval – 82
- Raimon Vidal – 84, 86
- Rajna, Pio – 19, 24, 43
- Resende, Vasco Martinz de – 97
- Riquer, Martín de – 50
- Rodríguez del Padrón, Juan – 35, 36, 38, 39, 41, 42, 44, 49
- Roncaglia, Aurelio – 47, 49, 50
- Roux, Jean-Paul – 50
- Sábato, Ernesto – 45, 46, 49
- Sapegno, Natalino – 25
- Segre, Cesare – 7, 8, 9, 11, 17, 51, 67, 69, 73, 75, 102
- Sharrer, Harvey L. – 92
- Silvestre II (Papa) – 19
- Solino – 57
- Starobinski, Jean – 15, 16
- Strauss, Richard – 15
- Suleimão – 57
- Tasso, Torquato – 8, 69, 70, 76
- Tavani, Giuseppe – 7, 9, 11, 79, 84, 87, 89, 102
- Tissoni Benvenuti, Antonia – 19
- Thomas – 40, 47, 48, 49
- Thomas, Antoine – 26
- São Tomás (Apóstolo) – 57
- Sordello – 86
- Toscanella, Orazio – 28
- Ulrich, Jacob – 37
- Vanderford, Kenneth Hale – 39
- Vanossi, Luigi – 29
- Vasconcellos, Carolina Michaëlis de – 88, 89, 91, 93, 96, 97
- Ventura, Simone – 81, 83
- Vernhagen, Francisco Adolfo de – 96
- Virgílio – 59
- Zamuner, Ilaria – 81, 82
- Zatti, Sergio – 25
- Zufferey, François – 82, 83, 84



# ÍNDICE



Introdução, Rita Marnoto .....	5
Nota bibliográfica .....	7
1. Maria Luisa Meneghetti, <i>Orlando Furioso</i> , canto VIII. O jogo do verdadeiro e do falso.....	13
2. Maria Luisa Meneghetti Palácios subterrâneos, amores proibidos .....	33
3. Cesare Segre Viagens neste mundo e no outro .....	51
4. Cesare Segre Três questões sobre <i>Os Lusíadas</i> .....	67
5. Giuseppe Tavani Os cancioneiros foragidos da Península Ibérica .....	79
Autores.....	99
Índice de nomes .....	105

