

ELISA ROSA PISCO NUNES ESTEVES

A "Crónica Geral de Espanha de 1344"

ESTUDO ESTÉTICO - LITERÁRIO

ÉVORA
1994

ELISA ROSA PISCO NUNES ESTEVES

A " *Crónica Geral de Espanha de 1344* "
-
ESTUDO ESTÉTICO - LITERÁRIO



87518

Dissertação apresentada à Universidade de
Évora, para obtenção do grau de Doutor em
Literatura Portuguesa

ÉVORA
1994

AOS MEUS FILHOS

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero expressar a minha profunda gratidão ao Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, meu orientador na elaboração desta tese de doutoramento.

Sinto-me particularmente privilegiada por ter beneficiado da sua erudição e do seu magistério riquíssimo. A par de uma sábia orientação, o Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro proporcionou-me um apoio constante ao longo deste percurso. Acompanhando-me desde o início, nunca deixou de me estimular e de me animar, exprimindo a sua confiança nas minhas modestas capacidades para empreender tão dura tarefa. Mesmo nesta fase final, em que a angústia e o sofrimento têm perturbado a sua vida pessoal e familiar, continuou a manifestar uma generosa disponibilidade para corresponder a todas as minhas solicitações. A minha gratidão dirige-se, assim, ao Professor e ao Homem, na certeza de que Lhes devo muito mais do que estes agradecimentos poderão explicitar.

No decurso de todo este tempo em que realizei a minha tese beneficiei também do apoio institucional da Universidade de Évora. Desejo agradecer, em particular, ao Professor Doutor Augusto da Silva e à Professora Doutora Sandi Michele de Oliveira que, na sua qualidade de responsáveis pela chefia do Departamento de Linguística e Literaturas, me permitiram

usufruir da dispensa de serviço docente que em devido tempo solicitei. Devo também um caloroso agradecimento ao Professor Doutor José Alberto Gomes Machado pelo inestimável apoio prestado na fase final deste percurso.

Ao Professor Doutor Joaquim Chorão Lavajo agradeço comovidamente as sugestões críticas, o importante apoio bibliográfico, e também as palavras encorajadoras que me dirigiu em momentos de profundo desânimo, as quais tornariam definitiva a minha decisão de prosseguir na carreira académica.

Iniciei esta carreira, no já longínquo ano de 1983, sob a direcção do Professor Doutor Jorge Morais Barbosa, a quem desejo exprimir um sentido agradecimento pelo interesse que sempre manifestou pelo prosseguimento dos meus estudos, mesmo depois de ter deixado esta Universidade.

Não teria desempenhado as minhas funções docentes nem prosseguido esses mesmos estudos da mesma forma sem a contribuição de dois Professores, a quem, desde há muito, devo um agradecimento: o Professor Doutor Hélder Godinho e a Professora Doutora Maria de Lurdes Ferraz.

Vai já longo este registo de agradecimentos, mas não terminará sem algumas palavras de grato reconhecimento a todos os meus colegas do Departamento de Linguística e Literaturas que durante todo este tempo acompanharam com entusiasmo a minha investigação. A alguns devo, mais que o carinho, um apoio inestimável na obtenção de bibliografia de difícil acesso.

Não posso deixar de referir, finalmente, a solidariedade

da minha família. Aos meus pais e aos meus sogros, que tantas vezes me substituíram junto dos meus filhos, agradeço a disponibilidade e o carinho manifestados ao longo destes anos; ao meu marido, o afectuoso interesse, a paciência, e a fé inabalável na concretização deste projecto.

ÍNDICE

Notas Preliminares -----	10
I-INTRODUÇÃO -----	13
1. Questões gerais de método e alcance visado pelo estudo.	
1.1. Especificidade do estudo do texto medieval. -----	16
1.2. A «Retórica Geral Literária». -----	26
Notas. -----	41
2. A <u>Crónica Geral de Espanha de 1344</u> .	
2.1. A <u>Crónica</u> e as origens da historiografia portuguesa.	44
2.2. Fontes da <u>Crónica Geral de Espanha de 1344</u> . -----	56
2.3. Estrutura e conteúdo da <u>Crónica</u> . -----	71
Notas. -----	79

II- A «INVENTIO» -----	84
1.O "Jardim das delicias" -----	89
Notas. -----	102
2.A Espanha no itinerário de Hércules e de Rotas. ----	104
Notas. -----	116
 3.TERRA SAGRADA	
3.1.Os reinados de Bamba,Vitiza e Rodrigo: da Terra Prometida ao Paraíso Perdido. -----	118
Notas. -----	150
3.2.Santiago e a Reconquista da Espanha.-----	155
Notas. -----	169
 4.Cenários de lutas glorificantes.	
4.1.Batalhas em campo aberto.-----	172
Notas. -----	211
4.2.Os castelos da Espanha.-----	221
Notas. -----	251
4.3.Itinerários do desterro -----	258
Notas. -----	279

4.4. «TERRA GASTA» -----	283
Notas. -----	296
5. Florestas e Palácios -----	301
Notas. -----	327
6. A Construção das Personagens -----	330
Notas. -----	362
III- A «DISPOSITIO» E A «ELOCUTIO» -----	363
1. A <u>Crónica de 1344</u> e a vertente retórico - ética da historiografia medieval -----	366
Notas. -----	405
2. A composição do universo ficcional -----	412
Notas. -----	449
3. ESPANHA: espacialidade referencial e espacialidade simbólica. -----	453
Notas. -----	465
CONCLUSÃO -----	467

BIBLIOGRAFIA

1.Textos. -----	474
2.Estudos.	
2.1.Sobre a <u>Crónica Geral de 1344</u> e a literatura hispanica medieval. -----	480
2.2.Sobre a Idade Média e outros estudos gerais. ----	488
2.3.Sobre Teoria Literária e Poética Medieval. -----	493
3.Dicionários e Gramáticas. -----	497

NOTAS PRELIMINARES

Pretende esta tese ser um contributo para o aprofundamento dos estudos na área da produção literária portuguesa da Idade Média. Tem como objectivo a valorização estético-literária da Crónica Geral de Espanha de 1344 a partir do texto fixado por Luís Filipe Lindley Cintra na edição crítica publicada entre 1951 e 1990. Limitamo-nos, por decisão metodológica, ao texto da Crónica que o ilustre filólogo identificou, caracterizou e editou criticamente, sem questionarmos os aspectos linguísticos e filológicos em que se baseia essa edição. Assim, as frequentíssimas citações que fazemos ao longo desta dissertação são sempre retiradas da obra de Cintra.

As citações da Crónica Geral de 1344 estão identificadas a partir da referência ao volume da edição crítica a que pertencem (II, III ou IV) e da página. Para os outros textos medievais indicamos o nome da obra e a página correspondente relativa à edição indicada na bibliografia final.

Quanto aos estudos que citamos ou a que nos referimos ao longo da dissertação, eles estão identificados através do nome do autor, da data da edição que consultámos e da respectiva página. Remetem estas informações para a bibliografia final organizada através do sistema autor-data e repartida em três secções: a dos Textos Medievais, a dos

Estudos e a dos Dicionários e Gramáticas. Na secção central fazemos uma distinção entre estudos específicos relacionados com a literatura hispânica medieval e outros mais gerais, os de carácter histórico-cultural e os relativos a problemas de teoria literária.

Não usamos, por sistema, as notas para identificação das citações incorporadas no texto. Servem-nos como meio de introduzir comentários marginais, para transcrever citações paralelas, que seriam excessivas no texto principal, ou ainda para remeter o leitor para o desenvolvimento do assunto em causa noutros estudos. Por comodidade de consulta introduzimos essas notas sempre no final de cada capítulo, à excepção do capítulo 3 e do capítulo 4, nos quais aparecem após cada alínea, para facilitar a sua leitura. As referências internas da dissertação surgem também ao longo do texto principal, estando o número da página ou do capítulo precedidos da abreviatura v., distinguindo-se assim das restantes referências, externas.

"Desuz un pin, delez un eglanter,
Un faldestoed i unt, fait tut d'or mer:
La siet li reis ki dulce France tient."

"Tant chevalcherent e veies e chemins
Qu'en Sarraguce descendent suz un if.
Un faldestoed out suz l'umbre d'un pin;
Envolupet fut d'un palie alexandrin:
La fut li reis ki tute Espagne tint;"

La Chanson de Roland

I

INTRODUÇÃO

"Notre sort est celui des princes antiques qui s'éprenaient d'une dame lointaine, dont les pèlerins venus d'Antioche leur avaient apporté la peinture. Ce dont il s'agit, c'est d'accueillir ceux qui viennent d'Antioche, puis de partir, comme Jaufré Rudel, mais sans même l'espoir d'un jour «morir entre sos bratz»..."

Paul Zumthor, Parler du Moyen Age

INTRODUÇÃO

Tem esta «Introdução» uma extensão maior do que seria de esperar do título. Na verdade, trata-se da primeira parte de um conjunto de três que este estudo engloba e onde pretendemos fazer uma introdução quer à dissertação propriamente dita, quer à obra sobre a qual ela incide.

No primeiro capítulo inserimos as coordenadas teóricas que nos conduzirão ao longo da análise da obra, contida em II, e nos permitirão também fundamentar as conclusões a que chegamos na terceira parte. A par disso, aqui estão explicitadas algumas reflexões e dúvidas sobre os estudos elaborados na área da «literatura medieval», o domínio científico em que se insere esta dissertação.

O segundo capítulo é uma síntese de informação sobre o contexto histórico-cultural em que se integra a Crónica Geral de Espanha de 1344, de apresentação desta obra, incluindo concretamente a problemática das fontes usadas na sua elaboração e também um resumo do conteúdo e da estrutura da mesma.

1. QUESTÕES GERAIS DE MÉTODO E

ALCANCE VISADO PELO ESTUDO

1. QUESTÕES GERAIS DE MÉTODO E ALCANCE VISADO PELO ESTUDO

1.1. Especificidade do estudo do texto medieval

O estudo sobre a Crónica Geral de Espanha de 1344 que nesta dissertação desenvolvemos tem como objectivo principal determinar e fundamentar o seu valor estético-literário, integrando a obra no contexto da literatura peninsular da Idade Média. Ao realizá-lo, estamos a tentar responder ao velho desafio que sempre se tem posto aos medievistas, que é o de saber se há uma «literatura» medieval e onde reside o seu valor estético. Abordaremos assim a questão da ambiguidade da própria expressão «literatura medieval», modernista e completamente desprovida, na Idade Média, do sentido que hoje lhe atribuímos, referida a uma modalidade particular e marcada do discurso. Paralelamente, tentaremos também reflectir sobre a essência da literariedade e do valor estético para textos escritos com intenções alheias à criação literária.

Paul Zumthor é, dos medievistas que conhecemos, quem ao

longo da sua vasta obra mais se tem preocupado com estas questões. Algumas vezes a sua preocupação transforma-se em angústia quando se interroga sobre a legitimidade da designação «literatura medieval» que aplicamos genericamente ao conjunto dos nossos estudos, afirmando que preferia a sua substituição por «historiografia dos textos medievais» (cf. Zumthor, 1977). É problemático o uso do termo literatura, cuja etimologia aponta para algo oposto ao que é, na sua maior parte, o «corpus» textual da Idade Média, produzido e transmitido em função da oralidade. Mas também a palavra literatura tem apontado, sobretudo a partir do final do séc. XVIII, para manifestações discursivas marcadas por determinados traços de ficcionalidade e manifestações do imaginário (cf. op. cit.: 315), num quadro em que aparentemente não se integram, salvo algumas raras exceções, os textos produzidos até aos sécs. XV e XVI.

Zumthor aponta ainda outras questões problemáticas, como a pretensão de ultrapassar a alteridade, a distância que separa o medievista daquilo que constitui como alvo dos seus estudos, o texto historicamente marcado, produzido há alguns séculos atrás, e ainda o método escolhido para realizar uma leitura crítica desse texto (cf. Zumthor, 1977 e 1980). O desconforto da posição do medievista provém da sua situação, entre duas historicidades, sem que possa ou deva libertar-se de uma nem de outra:

"Dans la pratique intellectuelle médiévale, les structures de pensée que constituaient les arts

libéraux assuraient efficacement le découpage du réel empirique, déterminaient l'événement, désignaient le fait, en même temps qu'ils en fondaient l'interprétation. Ne pas tenir compte de cette donnée serait aussi absurde que d'en rester là - comme trop souvent on l'a fait. Les arts libéraux n'existent plus pour nous: les sciences humaines les ont finalement relayés. Autres événements, autres faits, autres facteurs d'interprétation: à nous la lourde tâche de traduire." (Paul Zumthor, 1980:41)

Aqui reside, parece-nos, um dos aspectos importantes desta problemática que Zumthor aborda com tanto cepticismo: o da participação de alguma produção textual da Idade Média no campo restrito daquilo que, depois do Romantismo, se chamou literatura. Pertence-nos a tarefa de tentar mostrar, não só como o texto funcionou no seu tempo e preencheu outros "horizontes de expectativa", mas também como ele vai, ao longo do tempo, assumindo significados para leitores marcados por historicidades diferentes. Zumthor vê constantemente esta relação entre o medievista e o seu objecto como um conflito, uma encruzilhada dificilmente ultrapassável. Mas não residirá nesta tensão, precisamente, a possibilidade de se alcançar a tão almejada meta?

Consideremos a Crónica de 1344. Poderemos nós valorizá-la enquanto texto marcado por uma notável «revolução poética»? Ou, antes ainda, seria este um dos critérios a ter

em conta para sobre ele empreendermos uma indagação que nos levasse a valorizá-lo como obra literária? Não procedemos empiricamente, como fazia a filologia do séc.XIX, ao escolher esta obra como objecto de estudo literário. Reconhecendo a ausência da citada «revolução poética», reconhecemos também uma apropriação da tradição de modo algo característico e individualizante. O nosso esforço de leitura e interpretação, que permitiu verificar na obra essa dimensão específica, não pretende iludir a alteridade da Crónica, o seu estatuto histórico, a sua integração num outro mundo. O nosso doloroso esforço foi o de tentar manter-nos num ponto de equilíbrio entre essa alteridade e uma (perigosa?) identificação relativamente ao texto.

O estudo que empreendemos, centrado num texto que se coloca fora do círculo dos tradicionais objectos dos estudos literários - romances de cavalaria, poemas épicos, poesia cortês -, pretende evidenciar exactamente, não só a presença nítida de uma expressividade literária, mas ainda um efeito estético mais profundo que se esconde por detrás das suas estruturas verbais. Seguindo García Berrío (1989), distinguimos as duas noções, a de literariedade e a de poeticidade, enquanto graus diferentes em textos que apresentam uma mesma tendência para se afastar dos que têm como único objectivo o da comunicação, isto é, os textos da língua «standard» ou normal.

Dirigimos a nossa atenção para um género de grande fortuna na Península Ibérica durante os séculos XIII e XIV, a historiografia. Ainda que as primeiras leituras desta

volumosa obra nos tenham de imediato seduzido pela beleza de alguns dos seus trechos, estimulando um olhar mais atento e sistematizado para o plano geral de toda a compilação, tivemos ainda que ultrapassar alguns preconceitos e lugares-comuns da nossa (de)formação romântica, sobretudo quando nos demos conta da sua falta de originalidade. Aparentemente a Crónica de 1344 não é mais do que um elemento da cadeia tradicional de textos historiográficos criados a partir da escola afonsina, resultando da concorrência de extractos de proveniência diversa: crónicas, livros de linhagens, anais, poemas épicos. E não se trata apenas de influências mais ou menos longínquas; trata-se, na maior parte do texto, de uma transcrição quase literal dessas fontes. Valeria a pena fazer um estudo de uma obra que quase só se limita a recortar retalhos de outras obras que, por seu lado, tinham feito o mesmo? Um certo orgulho nacionalista recordava-nos a sua autoria e a investigação de Lindley Cintra, provando e esclarecendo essa autoria e afirmando que, de facto, se trata do primeiro grande texto conservado da historiografia em língua portuguesa, a merecer um estudo literário que dê conta do seu real valor, foram argumentos que rebateram aquele desalento, totalmente descabido, reconhecemo-lo agora. A convivência com os textos da Idade Média, sejam eles ficções, poemas ou crónicas, depressa nos mostrou que a originalidade e a noção de autor eram então questões muito secundárias ou mesmo inexistentes e são, por isso, também pouco pertinentes para quem hoje pretenda estudar esses textos.

As dificuldades são enormes quando pretendemos ler um

texto produzido num sistema cultural que nos é estranho, situado num horizonte tão longínquo como este. Que modelo de leitura adoptar? O exegetico-filológico, tentando efectuar a reconstituição do sentido único e original através do qual se estabeleceu a comunicação entre o autor e o público contemporâneo da sua realização, ou desanimados com as possibilidades de êxito deste método, procurando apenas o significado que ele tem para nós, leitores modernos? Se a primeira via parece demasiado redutora ou talvez ambiciosa, a segunda é por certo muito pessimista. Era este precisamente o adjectivo usado por Luciana S. Picchio, no seu ensaio intitulado "O método filológico" (1979), para caracterizar o desalento que Paul Zumthor confessava sentir perante as possibilidades de uma aproximação ao texto medieval, eliminando os ruídos que a passagem do tempo entretanto instalou entre nós e as circunstâncias que envolveram a sua produção e a sua primeira recepção. Neste ensaio propõe a autora aos medievistas um caminho a percorrer, aquele que os levará desde a sua própria sincronia até à sincronia do texto, através de um "processo de aquisição de cultura diacrónico" (1979:233):

"(...)o plano de sincronia não deverá passar através dele [filólogo], enquanto destinatário, mas será colocado a nível do emissor. Em relação ao filólogo, é uma sincronia alocêntrica, da qual ele poderá avizinhar-se através de um processo (diacrónico) de aquisição de conhecimento, de

«estranhamento» de si mesmo, de reencarnação."
(op.cit.:233-234)

Luciana S. Picchio examinara entretanto, no citado trabalho, o conjunto de disciplinas e técnicas hermenêuticas que podiam ser usadas pelo filólogo neste processo, - a Linguística estruturalista, a Teoria da Informação e a Semiótica -, salientando que todas contribuem para melhor entender o funcionamento do texto num quadro comunicativo. De facto, cada vez mais nos damos conta de que estamos perante fenómenos de comunicação, exigindo, enquanto tal, processos de indagação e de definição menos morfológicos que pragmáticos, permitindo incluir estes textos na sua situação contextual, caracterizando o próprio acto de produção do texto e o efeito que pretendiam alcançar nos seus destinatários. Assim, a todas as anteriores podemos também juntar a Teoria da Recepção como via de entendimento da complexidade da comunicação nos textos medievais, permitindo perspectivá-los em função de horizontes de expectativa sucessivos (cf. Donald Maddox, 1986).

No panorama actual das modalidades e doutrinas analítico-interpretativas do texto literário, desde a Poética de matiz mais ou menos formalista, próxima da Linguística, até ao Post-Estruturalismo, à Teoria da Recepção e às correntes mais radicais da relativização ou mesmo negação do significado poético do texto, como é o caso do Deonstrutivismo, comodamente complacente com a pluralidade de leituras, verificamos que nem sempre se tem dado a devida

atenção ao fenómeno da comunicação entre o leitor e o autor. Temos a firme convicção de que existem um significado e uma expressividade poéticos, no texto literário em geral, que não são fruto apenas da arbitrariedade da leitura de cada um dos seus receptores. A crítica literária e a reflexão no âmbito geral da Teoria da Literatura passaram durante este século por diversas etapas que se caracterizaram por uma atenção privilegiada, primeiro apenas ao texto, e depois ao leitor e ao fenómeno da recepção, radicalizando-se em posições extremas de desvalorização da figura do autor e da negação do significado da obra como intenção daquele. Pensamos, como Aguiar e Silva (cf.1983:248-250), que em face de outras linhas de investigação, como a das relações entre a literatura e a psicologia e a psicanálise, ou então as dos Actos de Linguagem, de Teoria do Texto, ou da Pragmática, é imperioso que se tome em consideração a "instância emissora" ou "instância produtora" do texto (ibidem). Não pretendemos voltar às abordagens periféricas ao texto literário de tipo biografista ou historicista, mas tão somente reivindicar para o texto literário o estatuto de "acto de linguagem" (op.cit.:250) ou "acto de habla" (García Berrio,1989:184), portanto o de entidade portadora de um significado proposto pelo emissor e decodificado pelo receptor. Isto não significa que, em comunicação literária, o esquema funcione desta forma linear.Pelo contrário, porque o texto literário é "polissistémico", produzido através de um "sistema modelizante secundário" (Aguiar e Silva, 1983:95-96), este mesmo esquema adensa-se e complica-se, sendo essa comunicação

sempre indirecta. Se, de facto, é necessário valorizar adequadamente o fenómeno da recepção, como faz a "perspectiva pragmática receptiva" (García Berrio, 1989:185), destacando a importância que pode ter na construção do significado da obra, essa valorização tem que contemplar, pelo menos numa posição de equilíbrio, a instância produtora do texto, responsável primeira pela criação desse significado, e ainda a tradição literária e histórico-cultural que rodeia e condiciona a produção de cada texto, muito especialmente se se tratar do universo medieval. É que, como se disse, o fenómeno da comunicação e da recepção do texto reveste-se, neste contexto, de uma complexa especificidade.

Como ponto de partida, devemos considerar a figura do autor (i.e. compilador ou refundidor) como um leitor-autor, um receptor da matéria anterior, a «auctoritas», cuja obra é o resultado de um processo de recepção. Isto significa que a textualidade medieval não pode ser encarada como um acto de fala individual, singular, mas, porque a instância do seu locutor tomou como modelo a «auctoritas», limitando-se a traçar uma linha de união com o passado que o autoriza, essa textualidade ganha uma dimensão colectiva, universal e exemplar. Não poderemos conhecer as características do virtual processo de recepção desta «nova» produção literária sem avaliarmos correctamente, não só eventuais estruturas narrativas ou líricas que suportem os níveis de significação mais elementares, mas também as estratégias elaboradas através da Retórica, tendo em conta a específica intencionalidade pragmática do texto. (cf. T. Albaladejo

Mayordomo,1993). Parece-nos que uma leitura crítica que tenha em conta que a textualidade medieval é um espaço onde se "coordenam duas recepções" (Donald Maddox, op.cit.), a do leitor-autor, actualizada pela escrita, e a do novo receptor, virtual mas marcada nos planos do enunciado e da enunciação dessa textualidade, chegará assim a entender a dinâmica que se estabelece nas relações entre o autor e o texto e entre o texto e o leitor.

Voltemos então à Crónica Geral de 1344 e vejamos de forma mais concreta como se pode equacionar a abordagem ao seu texto.



1.2. A «Retórica Geral Literária»

Ao tentar descrever as qualidades da Espanha, admite em determinado momento o autor desse elogio na Crónica Geral de Espanha de 1344 que "nõ ha lingua nem engenho de homẽ que podesse contar verdadeiramente a nobreza e o bem das Espanhas." (II:41). Apesar deste desalento, retórico, expresso através do motivo tópico da inefabilidade, a Crónica transmite uma imagem deste espaço com notável eficácia poética.

Paralelamente, encontramos os percursos de personagens - reis, heróis, guerreiros - cujo móbil único parece ser o de se assenhorearem da terra, de um lugar vital para a sua sobrevivência, num tempo progressivamente mais descondensado, na medida em que se caminha sempre cronologicamente no sentido de um maior alargamento do tempo da "história" relativamente ao do "discurso" (G.Genette:1972).

Numa primeira leitura, o único princípio que parece ordenar esta extensa, exuberante e variada obra, é este: o de um ritmo e de um movimento que se orientam no sentido de uma focalização cada vez mais centrada num eixo a partir do qual todo o resto se movimenta. Esse centro é o reino de Castela, a cuja gestação, nascimento e crescimento vamos assistindo.

A dificuldade em encontrar um princípio unificador que dê sentido ao texto e lhe conceda uma ordem provém em grande parte do facto de estarmos, não perante um romance, p.ex., mas perante uma obra de historiografia, uma crónica produzida no contexto da tradição afonsina, obedecendo às convenções dessa escola. Não estamos portanto perante um texto narrativo que se deixe facilmente dominar, mas perante uma sucessão, que parece infundável, de pequenas "histórias" que acompanham personagens, figuras históricas de diversos quadrantes, num processo típico que reflecte o desejo de tudo dizer, de tudo contar, de abarcar a totalidade do conhecimento sobre a história da Espanha. Esta preocupação com o carácter integral da obra - reflexo da escola afonsina, como nos diz J. D. Fogelquist (1982) - evidencia-se na forma como se pretende entroncar a história da Península na história bíblica do Mundo, de modo mais ou menos fantástico, como veremos, pela referência a uma multiplicidade de fontes que se afirma terem sido compiladas, ou ainda pela própria apresentação dos factos relatados por essas diversas fontes. Ora esta preocupação com uma visão totalizadora da história da Península, esta necessidade de compilar, elaborar, sintetizar numa obra um conhecimento tão vasto e levado até origens tão fantásticamente longínquas, concorre certamente para conferir o ritmo a que nos referimos atrás, e que parece ser um dos factores de estruturação da Crónica. A história de treze séculos não poderia estar contada sempre da mesma forma, com a mesma riqueza de pormenores ou com uma única intenção, que mais não fosse pela diversidade, em termos quantitativos, de

fontes disponíveis para o fazer. Uma obra escrita no séc.XIV e que tem a pretensão ou a obrigação, por imposição da escola e da tradição a que pertence, de buscar informação sobre o passado mais longínquo que é possível, tem naturalmente que a apresentar bastante abreviada e embrumada numa envolvência mítica que a distância, o tempo e a escassez de fontes determinam. Por outro lado, os acontecimentos mais próximos do tempo real da escrita do próprio texto podem ser alvo de um alargamento maior, permitindo centrar a atenção no enfoque de grandes personagens, de grandes acontecimentos, sobretudo os que respeitam à gesta castelhana.

A leitura da obra evidencia de imediato um desenvolvimento nítido do interesse do seu compilador em manifestar características de personagens, de espaços, de vivências, num tempo discursivo que é cada vez mais longo, abandonando progressivamente as visões globalizantes, diminuindo a velocidade e imprimindo à narrativa um ritmo cada vez mais lento, como aliás já dissemos. A par deste tratamento desigual da matéria contida na obra e desta aparente descoordenação, existe algo que restabelece o equilíbrio, e que é a Espanha como constante temática. A Espanha é o espaço glorificado como terra paradisíaca, fecundada e povoada por Hércules, que nos é proposta como itinerário, que se desvenda e se desnuda progressivamente perante o nosso olhar. Ela é objecto de desejo e cobiça de povos diversos; ela é o espaço vital e de identidade que os guerreiros, numa ânsia, por vezes desmesurada, querem conquistar. Se existe nesta obra uma dimensão que lhe confira

coerência e unidade, ela reside aqui, na apresentação e na delimitação de um espaço chamado ESPANHA. Se existe nesta Crónica uma dimensão que a distancie da efemeridade, das suas expressas intenções de falar do «real», de falar «verdade», colocando-a numa dimensão autónoma que transcende essa existência, ela está na forma como a linguagem constrói aqui uma imagem deste espaço que excede em muito o geográfico. Se há no texto uma capacidade de transcender o plano imediato da comunicação linguística, abrindo uma brecha para uma dimensão mais universal e mais profunda, que é a do imaginário, essa capacidade revela-se também aqui, na imagem que nos é proposta desta terra. A eficácia poética de que falávamos atrás (v.26) resulta assim da transformação da mera espacialidade referencial numa espacialidade simbólica, imaginária. Ora essa eficácia começa nas palavras, na superfície textual, o que nos conduz ao cerne do problema da metodologia e das definições teóricas dos nossos instrumentos de trabalho.

Se seguíssemos uma via exclusivamente formal, dificilmente ultrapassaríamos um estudo imanentista da obra e alcançaríamos a componente mais profunda, onde reside aquela dimensão. Mas se a poeticidade não é justificável, como valor, ao nível superficial do texto, o das suas estruturas verbais (cf. García Berrío, op.cit.:201), é no entanto por aí que teremos que começar. Como instrumento privilegiado de identificação e análise dos efeitos artísticos, que nos conduzirá com segurança até ao nível mais profundo da textualidade, elegemos a Retórica Geral Literária. É no

capítulo intitulado "Sobre la Retórica como Ciência de la expresividad artística" (140-172) da sua Teoría de la Literatura que García Berrío no-la define distinguiendo-a da disciplina tradicional, reducida a mero tratado de figuras do foro único da elocução:

"El análisis que he practicado en este capítulo sobre la configuración de una Retórica general literaria, consiste fundamentalmente (...) en una ampliación del concepto clásico y tradicional de la expresividad como fuente de experiencias estético-literarias; es decir como base de una emocionalidad poética. (...) Una Retórica general literaria moderna, que exija la necesaria ampliación de la Retórica literaria de la decadencia, restringidamente elocutiva, a dominios de a inventio e de la dispositio -tutelada por la Dialéctica y por la Lógica, por la Lingüística general y la Teoría del texto - implica también la ampliación del concepto clásico de expresividad elocutiva poética. El alojamiento más adecuado de esa expresividad puntual y verbalista ha de pasar a un entendimiento textual de la expresividad, que revela y subraya operaciones macrotextuales de alcance y complejidad comúnmente inéditos dentro del concepto básico de la expresividad retórica.

(...)

Se trata, en definitiva, de cobrar conciencia desde

la amplitud de la dispositio y de la inventio
macrotextuales de sus capacidades retóricas de
expresividad macrotextual." (op.cit.:172)

Perdoe-se-me esta longa citação mas são mais claras as
palavras de Berrío que uma síntese que delas pudesse fazer.
Chamamos particularmente a atenção para o facto de que esta
recuperação e reimplantação que o autor pretende fazer da
retórica, colocando-a, como ele diz, no centro das
disciplinas do discurso, passa por uma recuperação do
aparelho completo da retórica clássica, em particular os
aspectos mais esquecidos e relativos às actividades
macrotextuais, a «dispositio» e a «inventio» e também das
finalidades da actividade retórico-poética: o ensino, o
deleite e a comoção. Não nos referimos mais à retórica como
mero tratado de figuras, um belo exemplo de "sinédoque
generalizante" na feliz expressão de G.Genette (1972:24) para
qualificar o movimento progressivo de redução desta
disciplina.

A opção por esta Retórica "restaurada" permite ainda a
acentuação de uma característica que marca o texto poético -o
da sua "expressividade persuasiva" (G.Berrío) -, que não se
deve confundir com o mero didactismo mas sim relacionar-se
com uma visão da literatura valorizada em termos da sua
"eficácia actuativa" (G.Berrío) através da coincidência ou
não de determinados valores entre o escritor e o seu público.
Ouçamos ainda G.Berrío :

"El concepto de valor propuesto implica (...) los tres fines canónicos de la Retórica como componentes parciales, en la medida en que propone un objeto ético conceptualizado (docere), que se comunica atractiva, eficaz y adecuadamente a través de los mecanismos estilístico- verbales y argumentativo-textuales de la expresividad persuasiva (delectare). Por último, al tratar-se de un objeto ético, supone obligatoriamente un movimiento de adhesión o de rechazo (movere) que establece la solidaridad entre valores y estimaciones como resultado del intercambio comunicativo-retórico, o bien la discrepancia, como efecto de insularidad." (op.cit.:164)

A constatação da intencionalidade comunicativa e da dimensão pragmática da Crónica Geral de 1344 levou-nos de imediato a considerar as vantagens da Retórica como instrumento de análise e interpretação do texto. Mas depressa constatámos também que esta disciplina, assim concebida, permitia chegar mais longe e não ficar apenas pela identificação e explicitação das características didácticas e persuasivas do discurso da Crónica. Esta Retórica Geral articula-se e de certa forma preenche a nossa necessidade de encontrar uma orientação teórica e metodológica que valorize também a organização total da obra enquanto elemento componente da expressividade poética.

É este nosso objecto de estudo marcado por uma

predominante dualidade discursiva que oscila entre o discurso narrativo e o discurso teórico-argumentativo, para lá do descritivo que marca o elogio da Espanha, nos primeiros capítulos. A este conjunto subjaz, como afirmámos já, uma dominante temática, um elemento recorrente, repetindo-se em diferentes variações quantitativas e qualitativas, implicada em diversos motivos concretos no horizonte interno do texto e fazendo apelo a associações de ordem intertextual, por via da tradição literária e cultural. Este grande tema, a Espanha, surge-nos modulado(1) no horizonte interno da obra em termos qualitativos, enquanto terra amena, paradisíaca, acolhedora, mas também agreste e fatal, e declinada em motivos concretos como são os do jardim, do campo de batalha, das florestas e dos outeiros, ou então de castelos, torres, "paaços". É particularmente interessante seguir e notar como o tema se organiza textualmente, através destas ocorrências diversas, para dar conta duma imagem da Espanha que ultrapassa as meras funções convencionais de espaço que enquadra a acção, tendo por si só um interesse próprio, revestindo-se de características que o fazem ultrapassar, como veremos, o papel de mero motivo tópico da épica. Definimos assim à partida o grande tema da obra, a Espanha, determinado e especificado em motivos vários, como acabamos de exemplificar através desta distinção entre modulação qualitativa e variação de formas e imagens. Ao longo da nossa análise da obra reencontrar-nos-emos com os termos tema e motivo, este último classificado ou não de motivo tópico. Como sabemos toda a elaboração discursiva na Idade Média constrói-se

fundamentalmente a partir de referências à tradição cultural, tanto a que a precede no tempo como a que a envolve. Daí que o seu estudo, mais do que o referente a qualquer outra época da história literária, tenha que ter muita atenção a estes segmentos que, através da sua recorrência no eixo sintagmático, organizam funcionalmente o (macro)texto e determinam o seu tema, e no eixo paradigmático reenviam à tradição, aos seus referentes culturais.

O registo discursivo dominante no tratamento do grande tema da Crónica, a Espanha, é o do elogio, sempre superlativo, hiperbólico e referido aos motivos concretos dos castelos, dos campos de batalha, das florestas, das "hortas", dos palácios. Estes, plenos de sentido, situados, e com uma expressiva elaboração imagética, carregam-se ainda de determinadas marcas ou componentes que os transformam em motivos tópicos. Veja-se o caso do castelo, um motivo claro do desenvolvimento do elogio da Espanha como terra de aventuras guerreiras. Quando esse castelo nos aparece ocupado só ou predominantemente por figuras femininas, cercadas ou ameaçadas dentro desses domínios, não podemos ignorar a relação que todo este específico conjunto situacional estabelece com outras ocorrências do mesmo motivo fora deste texto, em romances ou em gestas, e que estará porventura ligado a estruturas semânticas mais primárias. Abordaremos com maior profundidade a questão da Teoria dos Tópicos na terceira parte deste nosso estudo, pois é um dos aspectos fundamentais da reflexão sobre a textualidade medieval, em particular no âmbito da elaboração da narrativa.

De qualquer modo, não queremos deixar de precisar que a expressão motivo tópico aparecerá no decorrer da dissertação também com um sentido mais restrito, o de lugar-comum, entenda-se, em termos retóricos. Assim classificaremos, p.ex., as considerações feitas sobre o reinado do rei godo Vitiza como uma manifestação de um motivo tópico recorrente na Idade Média e herdado da retórica greco-latina, o do mundo-às-avessas. Este era de facto um argumento possível de surgir em qualquer combinação para criticar os costumes e a degradação moral em qualquer época.

Comentaremos com muita frequência a recorrência destes elementos fundamentais na escrita medieval que Paul Zumthor engloba sob o termo genérico de tipo :

"Le type est une micro-structure constituée par un ensemble de traits organisés, comportant un noyau fixe (soit sémique, soit formel) et un petit nombre de variables. (...) En tant qu'instrument d'analyse, il remplit le rôle d'une matrice de possibilités expressives, abstraitement reconstruite par l'opérateur, et délimitant des faits de discours caractérisés par une double récurrence (de texte à texte et intérieurement à chaque texte) ainsi que, souvent, par une haute fréquence dans ces deux ordres."

(P.Zumthor, 1972:84;cf.também 1993:112)

Com uma significação própria no contexto em que se

integra, o tipo reenvia simultaneamente para um outro sistema, o da tradição, e tanto pode ser de ordem linguística, marcado por determinadas escolhas lexicais ou construções sintáticas, como ter uma dominante figurativa mais importante. Em qualquer dos casos, como nos diz Zumthor, eles estão carregados de sentido, possuem um poder de sugestão que é virtualmente ilimitado (cf.op.cit.:93) e têm uma função que é muito mais do domínio da persuasão do que da descrição do real (cf.Zumthor,1993:112).

Mas voltemos ao tema. A Espanha é aqui, por via da recorrência e da expressividade dos elementos que a compõem, como espaço, muito mais que um mero cenário envolvente das aventuras das personagens que a Crónica nos apresenta. Por isso o nosso estudo valorizará o texto, não só ao nível da expressividade elocutiva, microssintagmática, mas também ao nível das grandes operações que envolvem a sua totalidade e as regras de base da sua constituição, não escamoteando por outro lado os seus objectivos e finalidades pragmáticas. Estes estão presentes desde a selecção temática da «inventio», teoricamente na génese da sua produção e muito explicitamente desenvolvidos no Prólogo e, p.ex., no capítulo CXLIV. Naquele a obra institui-se como manual ou compêndio de «exempla» para a educação dos seus leitores, para além da sua função de depositária do saber e da memória da comunidade a que pertence. Mais adiante as preocupações didácticas, orientadas para uma determinada classe social, são evidentes em passagens como esta :

"(...) ca ãnos livros das cronicas melhor era de se screpver as nobres cavallaryas e as boas façanhas que fezeron os reis e os castigos e exemplos que de sy deron a seus poboos, ca de encher folhas de estoryas de bispos e clerigos."

(II:214) (v.381)

A Espanha, conforme promete o nosso texto, será o espaço mítico propiciador de glórias e de façanhas épicas. Mas não só, como veremos.

Creemos que estará mais claro agora o que caracteriza fundamentalmente o nosso instrumento de análise e de estudo e os motivos por que o elegemos. Devemos ainda salientar, no entanto, um outro aspecto muito importante e que é a relação que ele estabelece com a crítica literária contemporânea. Recorremos ainda a García Berrio, que afirma e sublinha a função directiva dos esquemas categoriais da Linguística moderna, face à função complementar da Retórica tradicional (cf. op. cit.: 177). A noção de estrutura do texto é uma noção fundamental na crítica literária do séc. XX, desde o Estruturalismo até à Teoria do Texto e que Retórica tradicional, centrada na elocução, esqueceu, ao afastar-se dos aspectos dialécticos («inventio») e da composição macrotextual («dispositio»). Por isso o autor da Teoría de la Literatura assinala com a marca de "valor directivo" as disciplinas actuais da investigação linguística - a Teoria dos Actos de Linguagem, a Pragmática Linguística, a Teoria da

Comunicação, a Teoria da Argumentação e a Estética da Recepção (cf.op.cit.:167) -, não deixando de notar ainda a importância que adquire na Poética actual a aparelhagem teórica relativa ao texto narrativo, questão praticamente omissa no «corpus» teórico da Retórica clássica(2), e também a Poética do Imaginário (cf.op.cit.:171). Esta abertura para a dimensão mais profunda do texto, a do imaginário, reveste-se da maior importância no nosso estudo, que pretende exactamente ultrapassar o nível de análise das estruturas verbais e encontrar a dimensão imaginário-simbólica, isto é, o espaço onde está ancorado o valor poético da obra. A expressividade literária da superfície textual é um ponto de passagem, obrigatório, sublinhemo-lo, para alcançar esse fundo de poeticidade(3). E chegamos lá valorizando a «inventio», depois de termos passado pelas estruturas verbais do microtexto, ao nível elocutivo, e de termos tido em conta a importância que adquirem os problemas da «dispositio», p.ex. na estruturação e associação de imagens ou de isotopias no texto.(cf.op.cit.:179) A valorização da «inventio» permite-nos chegar às questões inerentes ao tema central e à constelação de variantes que dele derivam, formando no texto uma rede complexa, profundamente intensionalizada(4), num processo que cria a distância em relação à realidade referencial. A Crónica Geral de Espanha de 1344 revela-nos um espaço com uma preponderante função simbólica, um Paraíso marcado pela mesma ambivalência que o Jardim do Éden, pois tanto é promessa de vida e de prazer, como é o lugar de queda e mesmo de morte. É um espaço de

abundância, de fertilidade, de prodígios, de promessas de imortalidade para reis e guerreiros.

O nosso estudo procurará mostrar como, através de um processo de estilização literária, o texto nos revela essencialmente um espaço esquemático e simbólico. Este protagonismo não deixa certamente de estar relacionado com o próprio imaginário do homem da Idade Média, em que o «locus amoenus» e as visões de paraísos, na terra ou no Além, ocupam um lugar tão importante, mas permanece, de modo genérico e universal, num compromisso entre a valorização positiva e eufórica e a negativa de encerramento e morte, como estrutura dominante do imaginário antropológico.

Será esta a perspectiva teórica que seguiremos na nossa abordagem da Crónica Geral de Espanha de 1344. Escolhendo a aparelhagem teórica da Retórica como mecanismo orientador para descrever e analisar o texto, corremos o risco de cair numa "tentação panretórica" (G.Berrio, 1989:179), a tentação de colocá-la como causa primeira do discurso e das suas características, mesmo de fenómenos discursivos que são eventualmente fruto de um saber adquirido e inconsciente. Temos presente o artigo de Aguiar e Silva intitulado "A vocação da Retórica" (1991:9-16) e as suas advertências sobre o abuso da identificação da Retórica com Ciência - "ciência do discurso", "ciência da expressividade", "ciência da literatura" - esquecendo o seu carácter de «techne». O que nos pareceu contudo muito aliciante na proposta de García Berrio de revitalização da Retórica enquanto instrumento de análise e interpretação foi a sua perspectiva integradora,

que permite enquadrar a totalidade dos processos micro e macro textuais com a sua eficácia pragmático-social e estética. O estudo de um texto medieval com a amplitude e as intenções persuasivas como as que marcam a Crónica de 1344, já por nós explicitadas, não pode deixar de as sublinhar adequadamente, integrando esse aspecto que parece, de facto, governar o discurso. Basta ler o Prólogo da Crónica para verificar como aí se apresenta o conceito central do «docere» como fim último da obra. A participação da Poética(5) num funcionamento interdisciplinar com esta nova Retórica Geral Literária e colocada, além do mais, como "base determinante" (G.Berrio,1989:146) do sistema, permite alcançar plenamente uma outra dimensão do texto que o caracteriza para lá das suas "estratégias de eficácia actuativa", e que é a dimensão artística ou estética. Assim estaremos, parece-nos, livre de tentações.

NOTAS

(1) Retomamos os termos "modulado" e "declinado", mais adiante também usado, do artigo de Michel Collot "Le Thème selon la Critique Thématique" do nº47 da revista Communications. Pareceu-nos tratar-se de designações felizes para distinguir, na observação da recorrência do tema, as variantes a que este se presta em termos do seu significado e os motivos concretos nos quais esse mesmo significado está implicado.

(2) García Berrio lembra que só na Poética de Aristóteles vamos encontrar referências à ficção narrativa, no tratamento dado à tragédia. (cf.147)

(3) Usamos as expressões "poeticidade" e "expressividade literária" com o sentido exacto com que Berrio as define, partindo da distinção entre valor estético, radicado na presença dos universais estéticos e a literariedade, detectada ao nível das estruturas verbais e, portanto, directamente relacionada com a natureza e a constituição linguística do texto. (cf.51-134)

(4) Os conceitos de intensão e extensão, usados por Berrio são retomados, segundo a sua própria referência, da obra de Tomás Albaladejo Mayordomo, Teoria de los Mundos Possibles (...). (cf. Bibliog.) É especialmente no cap. II - "Intensión y Extensión" (39-91) que eles aparecem claramente definidos.

(5) Nesta designação de Poética incluo aquilo a que chamamos Poética Linguística, muito especialmente o capítulo sobre tratamento do texto narrativo, e também a Poética do Imaginário, ou seja o domínio de investigação que averigua a presença de uma estrutura ou suporte antropológico-imaginário no texto literário.

2. A CRÓNICA GERAL DE ESPANHA DE 1344.

APRESENTAÇÃO

2. A CRÓNICA GERAL DE ESPANHA DE 1344

2.1. A Crónica e as origens da historiografia portuguesa

No Prefácio ao vol.I da edição crítica da Crónica Geral de Espanha de 1344 Lindley Cintra define genericamente a obra como "um dos mais extensos entre os primeiros ensaios de prosa portuguesa". Neste seu estudo - recordemos que o vol.I é todo ele uma Introdução à edição crítica - o autor, para lá de dar conta das características do texto da Crónica, de fazer a história da tradição manuscrita e defender a sua origem portuguesa, tem também a preocupação de a integrar no contexto da historiografia peninsular da época. Aí podemos assim colher um vasto manancial de informações, corrigidas posteriormente, em alguns pontos, por Diego Catalán Menéndez Pidal (cf.1962), relativas à importância da Crónica Geral de 1344 para o desenvolvimento da historiografia portuguesa. Faremos neste capítulo a síntese, que nos parece necessária, das informações disponíveis e indispensáveis para situar a obra no contexto histórico e cultural em que foi produzida, a partir da bibliografia oportunamente referida. Será também este o primeiro momento da nossa chamada de atenção para os

valores estéticos que inequivocamente a Crónica contém. A questão da intertextualidade e da relação da Crónica com as suas fontes e com a produção escrita do seu tempo, de uma forma geral, é por demais importante nessa avaliação, como veremos.

A Crónica de 1344 não é apenas "um dos primeiros ensaios de prosa portuguesa", ela é também a primeira grande manifestação, conservada, da actividade historiográfica no reino português e em língua portuguesa. Tal como em Castela, na época afonsina, essa actividade iniciou-se com trabalhos de mera tradução e só depois, numa segunda fase, se passou propriamente à produção de obras originais(1). A historiografia cronística portuguesa tem as suas primeiras manifestações no reinado de D.Dinis. Concretiza-se em traduções, a da crónica do historiador cordovês do último quartel do séc.IX e primeira metade do séc.X (887-955) Ahmad ibn Mohammad ibn Musà al-Razi, conhecida vulgarmente como Crónica do Mouro Rasis e a tradução, talvez pelo próprio Conde D.Pedro, da Crónica General de Afonso X, vindo a constituir a Versão Galego-Portuguesa da Crónica General (Diego Catalán, 1962:305 e segg.) Esta obra, ao contrário do que Cintra pensou, é formada por duas partes que preexistiram separadas e independentes, sendo a sua justaposição muito posterior à tradução para galego-português, o que deve ter ocorrido entre o final do séc.XIII e os primeiros anos do séc.XIV. A primeira parte contém a história da Espanha de Ramiro I a Vermudo III e é uma tradução baseada na versão de 1289 da Primera Crónica General (ms E). A segunda parte é

constituída pela tradução da Crónica de los Reys de Castilla - de Fernando I a Fernando III -, introduzida por três páginas baseadas no Liber Regum, a célebre história genealógica navarra de c. 1211. A presença destas páginas do Liber Regum, que resumem o conteúdo da primeira parte, é um dos argumentos mais fortes de Diego Catalán, ao discordar da tese de Cintra segundo a qual estes dois volumes teriam constituído desde o início uma obra completa, a que ele chamou Variante Ampliada da Crónica Geral de Espanha. (cf. Cintra, 1951:CCCXVII e sgg.) (2).

Esta primeira fase da historiografia em língua portuguesa tem lugar portanto já em pleno séc.XIV por influência decisiva e única da historiografia castelhana do séc.XIII e, como nos diz Cintra, "não prolonga nem reflecte qualquer escola de historiadores ocidentais que tivesse usado nas suas obras a língua latina." (1951:CDXII). É que há de facto uma tradição historiográfica em língua latina na Península que se inicia com Santo Isidoro de Sevilha (c.560-636). Nesta área a obra do insigne bispo, herdeira em parte de Eusébio de Cesareia e de S.Jerónimo, é composta por uma Crónica Universal, em estilo "descarnado" (M.Diaz y Diaz, 1982:138), em que se faz a história do mundo desde as origens até ao ano de 615 e também por uma História Goda, De Origine Gothorum, que inclui as histórias dos Vândalos e dos Suevos precedidas de um elogio da Espanha. Especialmente encomiástica é a história dos Godos, cuja monarquia está destinada, no pensamento isidoriano, a ter um papel importante na consolidação da ortodoxia católica no Ocidente

(cf.op.cit.:146-147). E a Espanha é, na mesma linha de pensamento, o solo que vai acolher este povo predestinado a tão notável missão espiritual. As obras que se vão seguir até à produção historiográfica de Afonso X repetirão este modo de encarar a história da Península, sempre ligada aos Godos(3).

Afonso III, o Grande (866-909), com as suas Chronica Visegothorum e Chronica Albeldense, mais não faz que refundir a obra de Santo Isidoro. Do reino de Leão saem ainda e sucessivamente a Crónica de Sampiro (c.1000), a Crónica Silense (1118), a obra de Pelaio de Oviedo Corpus Pelagianum (1120-1125), e do bispo de Tui, Lucas, o Chronicon Mundi (1236). Tem assim alguma robustez a tradição historiográfica leonesa, que culmina na obra do Tudense e vai servir de fonte de inspiração à historiografia castelhana. Esta inicia-se com a obra do arcebispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada, De Rebus Hispaniae (1246), a fonte privilegiada de Afonso X na Primeira Crónica Geral (c.1270). Como nos diz Diego Catalán no estudo que acompanha a edição crítica desta crónica e ao enunciar e comentar as fontes usadas pelo Rei Sábio, a crónica do Toledano, escrita por incumbência do pai de Afonso X, Fernando III, foi a preferida entre as fontes medievais, se bem que se tenha abandonado, na Primeira Crónica Geral, o modo tradicional de encarar a história hispânica, fazendo-a coincidir com a história dos Godos. Esta perspectiva, continuamente seguida na historiografia leonesa e mesmo na obra castelhana de Rodrigo de Rada, muda graças à clarividência e ao espírito universalista de Afonso X. Este concebeu, num projecto mais amplo, uma crónica que integrasse

a história da Espanha no contexto da história do passado do mundo inteiro. Assim se abre também o leque de fontes usadas, alargado a textos clássicos, em prosa e em verso, a cantares épicos difundidos oralmente por jograis e também a histórias árabes, de que é expressivo exemplo a história valenciana do Cid, de fonte árabe perdida. Elabora-se então, numa fusão de material de origem erudita com outro da tradição oral, a obra que inaugura na Península a historiografia em língua vulgar.

Antes de examinarmos o que se passava, nesta matéria, a Ocidente, é obrigatória aqui uma referência à actividade e à cultura histórica de al-Andalus. Referimo-nos já ao historiador cordovês Ahmad al-Razi. As suas obras - Geografia de al-Andalus, Descrição da cidade de Córdoba, Linhagens ilustres de al-Andalus, Livro dos mais ilustres clientes de al-Andalus, História dos emires de al-Andalus (cf. Cintra, 1951:CCCXXXIX) - inspiraram-se em fontes diversas, tanto árabes como cristãs, e provavelmente algumas mesmo oriundas da tradição oral. Supera al-Razi a perspectiva demasiado particularista de St. Isidoro, uma das suas mais importantes fontes, com uma nova ideia de história, pois, como nos diz Diego Catalán (cf. 1975:XXX), com ele surge não a história de um povo mas a do solo hispânico, habitado por uma multiplicidade de gentes.

No estudo acima citado Diego Catalán enumera o conjunto de fontes latinas que o historiador cordovês parece conhecer e que teria preferido às informações da tradição oral, interrogando-se o ilustre medievista se, em vez de ter manipulado uma tal multiplicidade de materiais, ele não teria

usado já uma compilação anteriormente organizada. É aqui que surge a necessidade da comparação entre a Crónica de Rasis e uma obra latina de estrutura semelhante, a Chronica Gothorum Pseudo-Isidoriana. Trata-se de uma obra moçárabe, escrita em Toledo em finais do séc.XI, estando o seu autor, anónimo, certamente imbuído do ambiente cultural hispano-árabe. Fazendo uma rigorosa revisão do problema (cf.op.cit.:XXXII-LXIX) Diego Catalán conclui que:

"(...) al-Razi se benefició de la labor historiográfica de un autor que, no mucho antes, había compilado una historia del al-Andaluz pré-islémico basada en un conjunto bastante rico de fuentes latinas, y que esa misma compilación fue utilizada independientemente por la Crónica Pseudo-Isidoriana." (op.cit.:LXIX)

Mas a investigação levada a cabo com este objectivo produziu ainda uma outra descoberta, a de algumas passagens que não poderiam, em ambas as crónicas comparadas, ter tido origem naquela compilação que as precedeu. Elas confirmam a existência, ainda, de "una historia musulmana de al-Andalus, muy esquemática y acrónica" (op.cit.:CI) de que al-Razi se serviu para complementar com algumas informações as recebidas das suas fontes estruturais: S.Jerónimo, Eutrópio, St.Isidoro, João de Bicláro e a Continuatio Hispana ou Crónica Moçárabe de 754.

Está assim confirmada a existência de uma tradição

historiográfica hispano-muçulmana, na qual avulta a obra daquele que no seu tempo foi considerado o historiador por excelência (al-Tarih), Ahmad al-Razi.

Entretanto no reino mais ocidental da Espanha ignora-se completamente a historiografia leonesa de tradição isidoriana. Produzem-se, no Mosteiro de Santa Cruz, em princípios do séc.XIII e, segundo a convicção de Lindley Cintra (1951:CCCXCII,n.214), de um único autor, um monge anónimo desse mosteiro, os três textos mais importantes da historiografia portuguesa em língua latina: De Expugnatione Scalabis, Vita S.Theotonii, e os Annales Domini Alfonsi Portugallensium Regis. Todos versam assuntos mais ou menos contemporâneos da sua produção, estando assim muito afastados da linha historiográfica leonesa e castelhana.

Desligada e independente da produção historiográfica latina e mesmo da escola de Afonso X, é ainda elaborada em Portugal a Crónica Portuguesa de Espanha e Portugal (cf.Diego Catalán, 1962:214 e segg.). Tendo como fonte principal o Liber Regum para a história de Castela e Leão, a história dos reis de Portugal parece aí merecer um destaque notório, incorporando a lenda de Afonso Henriques. Esta crónica, desaparecida, foi apenas identificada através das referências feitas pelo cronista do séc.XVI Cristóvão Acenheiro numa compilação sumária de crónicas antigas. Sobre a importância desta obra, escrita entre 1341 e 1342, que tentou superar o seu modelo genealógico através da abertura ao relato de tipo lendário e assim aproximar-se do género cronístico, falaremos mais adiante (v.63 e 443).

As preocupações com o passado e com a história no reino português manifestaram-se no entanto ainda no final do séc.XIII, num outro tipo de obras, os livros de linhagens. O livro mais antigo, de que se conserva apenas um curto fragmento de nove páginas, é o chamado Livro Velho (J.Mattoso,1980,PMH,vol.I:12) e teria sido, segundo Mattoso, redigido entre 1280 e 1290 (cf.op.cit.:13). Para além deste temos ainda conservado, também através de testemunho fragmentário, o Livro do Deão (op.cit.:15), este já do séc.XIV, conjecturando-se que a obra tenha sido composta entre 1337 e 1340 (cf.ibidem). Trata-se provavelmente do fruto de uma primeira fase do trabalho(4) que daria origem, pouco tempo depois, à obra mais importante da literatura linhagística portuguesa da Idade Média, o Livro de Linhagens do Conde D.Pedro de Barcelos, seguramente terminado antes de 1344 (cf.J.Mattoso,1980,PMH,vol.II/1:48) (5).

De todos estes livros ficaram conservados os respectivos Prólogos, elemento indispensável em qualquer obra para o bom entendimento dos objectivos perseguidos na sua elaboração. Como nos dizem ainda Lindley Cintra (cf.1951:CLXXX-CLXXXIII) e J.Mattoso (cf.1980,PMH,vol.I:23), a comparação entre os Prólogos das três obras mostra estarem na base da sua elaboração motivos distintos, que vão desde a satisfação de simples curiosidade pela genealogia dos "bons homens filhos d'algo do reino de Portugal" (Livro Velho), revelando-se aqui uma perfeita consciência de classe, para além do espírito nacionalista, até a uma série de motivos de ordem prática enumerados no Prólogo do Livro do Deão. Todo o enunciado tem

aí uma forma antitética - "E deste livro se pode seguir muita prol e arredar muito danno" - desenvolvida a seguir por meio de segmentos paralelos em que "prol" e "danno" correspondem respectivamente a "saber" e "não saber", ou seja a afirmação de que o conhecimento das linhagens traz grandes proveitos enquanto graves prejuízos pode causar a ignorância:

"E est'outros nom casam como devem e casam em pecado, porque nom sabem o linhagem. E muitos som naturaes e padrões de muitos mosteiros, de muitas honras e de muitas terras, que o perdem à mingoa de saber de qual linhagem vem. E outros se fazem naturaes de muitos lugares onde o nom som (...)." (J.Mattoso, 1980, PMH, vol. I:61)

Todos estes motivos nos aparecem reelaborados no Prólogo do Livro de Linhagens a partir da enunciação de um vector que os transcende em importância:

"(...)compuge este livro (...) por meter amor e amizade antre os nobres fidalgos da Espanha. (...) E por que nem ãa amizade nom pode ser tam pura segundo natura come daqueles que descendem de ãu sangue, porque estes movem-se mais de ligeiro aas cousas per que a amizade se mantem, houve de declarar este livro per titolos e per alegações que cada ãu fidalgo de ligeiro esto pudesse saber, e esta amizade fosse descuberta e nom se perdesse

antre aqueles que a deviam haver."

(J.Mattoso, 1980, PMH, vol. II/1:55-56)

A necessidade de reforçar a solidariedade entre a classe nobre peninsular é o motivo que o Conde D. Pedro sobrepõe a todos os outros, de ordem prática, no Prólogo desta sua obra que regista também, em relação aos anteriores, uma amplificação e um novo tom de ênfase retórica.

Ao comparar estes nossos livros de linhagens com as obras do mesmo género que as antecedem, quer as primeiras genealogias, originárias de regiões de cultura céltica ou germânica, quer mesmo a literatura genealógica proveniente do reino de Navarra - o Liber Regum ou Chronicon Villarense e a sua refundição, o Libro de las Generaciones -, interroga-se J.Mattoso (cf. 1980, A nobreza medieval...) sobre os motivos do contraste que os nossos livros de linhagens estabelecem com aqueles, geralmente curtos e bastante esquemáticos. Trata-se, no nosso caso, de textos muito mais desenvolvidos e mais concentrados no tempo. Se alargarmos essa comparação ao resto da produção historiográfica portuguesa conservada, anterior aos meados do séc. XIV, vemos igualmente que os livros de linhagens constituem quase metade, o que revela um grande interesse pela genealogia na nobreza portuguesa. Ao procurar explicar as razões de uma tal atenção pela literatura genealógica em Portugal nesta época, Mattoso relaciona-a sobretudo com "uma expressão de ideologia de classe" (op.cit.:51), uma classe ameaçada seriamente por parte de outros sectores da sociedade. A economia em transformação, o

reforço da centralização do poder real e a cada vez mais florescente classe média, constituem de facto ameaças a que a nobreza procura fazer frente, averiguando a sua estrutura linhagística, reforçando o seu património e, de uma forma geral, unindo-se solidamente como classe.

Toda esta produção historiográfica está, como podemos perceber, muito distante da dos cronistas leoneses e castelhanos, motivada por objectivos muito diferentes. Trata-se de textos elaborados não em latim mas em língua vulgar e só o primeiro é originário de um meio monástico, já que tudo indica que o seu autor tenha sido um monge do mosteiro de Santo Tirso, laborando por encomenda de um membro da família de Riba de Vizela. (cf. J. Mattoso, 1980, PMH, vol. I:14)

A forte impressão causada em D. Pedro pela actividade historiográfica castelhana durante a sua permanência na corte de Toledo, entre 1317 e 1322, é certamente determinante na sua decisão de levar por diante o grandioso empreendimento concretizado na Crónica Geral de 1344. Adopta como modelo a crónica afonsina mas serve-se de muitas e variadas fontes, algumas que lhe são específicas e exclusivas, dotando a obra de um certo cunho de originalidade. O método historiográfico seguido nesta Crónica por D. Pedro é o método herdado de Afonso X, muito inovador, como aliás já dissemos, em relação à historiografia em língua latina que a precedeu. Afonso X não se limitara a fazer uma história dos Godos peninsulares, mas incluiu na sua obra a história de todos os anteriores dominadores da Espanha, enquadrando isso numa história de âmbito universal. D. Pedro, que no Livro de Linhagens

reflectira já esta necessidade de alargar o horizonte histórico, vai também na sua Crónica conceber a história desta forma universalista.

Escrevendo em vulgar, como Afonso X, é também como ele que o Conde D. Pedro vai acolher uma multiplicidade de fontes de características e origens diversas, escritas e orais, algumas delas perdidas e tendo aqui a sua única manifestação conservada. De facto um dos factores de maior interesse da Crónica de 1344 reside precisamente nessas passagens que constituem testemunho único de fontes perdidas. O uso de fontes épicas e jogralescas e de cantares que circulavam na época é também determinante para a valorização estética da obra, repleta de relatos poéticos sobre os heróis da épica peninsular. Passemos então à abordagem da complexa questão das fontes usadas na Crónica de 1344.

2.2. Fontes da Crónica Geral de Espanha de 1344

Parecerá talvez ocioso voltar a um assunto tão minuciosamente estudado por Lindley Cintra (1951) e revisto, para a história de Portugal, por Diego Catalán (1962). É um assunto fulcral na Introdução à edição crítica da obra, abordado quer para a caracterização e comparação entre as duas redacções da Crónica, quer para estabelecer o seu correcto posicionamento no contexto da historiografia castelhana e portuguesa da época. Voltamos no entanto aqui, e em síntese ainda, por motivos que mais tarde se tornarão claros.

A Crónica Geral de Espanha de 1344 teve duas redacções sucessivas, respectivamente em 1344 e em 1400, estando perdidos os manuscritos originais de ambas. Do conjunto dos manuscritos completos conservados apenas um é testemunho da primeira redacção, o manuscrito castelhano da Biblioteca do Palácio Real de Madrid (M). Todos os outros, portugueses e castelhanos, testemunham a redacção de 1400. Os castelhanos são todos do séc.XV; os portugueses são dois do séc.XVII e dois do séc.XV, os mais importantes: o manuscrito da Academia das Ciências de Lisboa (L) e o manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris (P). Há ainda referentes a uma e a outra

redacções da Crónica manuscritos fragmentários (cf. Cintra, 1951: CDLXXXIX-DLVI). A edição crítica do texto realizada por Lindley Cintra tenta, segundo as suas próprias palavras, "aproximar-se" do texto original da segunda redacção, de que derivaram depois L e P e os manuscritos castelhanos do séc. XV. As características dos testemunhos conservados da primeira redacção que, a avaliar pela sua pouca divulgação, não deve, segundo Cintra, ter passado de um rascunho, tornam praticamente impossível reconstituir a formulação integral e primitiva da obra. O manuscrito M, uma "defeituosa tradução castelhana" (op. cit.: LXXXVII), é um testemunho demasiado imperfeito para poder servir de base a um trabalho sério e rigoroso. Ele permite-nos, no entanto, perceber a sua constituição geral e também as diferenças entre as duas redacções. Elas situam-se principalmente na primeira parte e dizem respeito a um uso muito mais intenso da crónica de Afonso X na segunda redacção. Enquanto na versão de 1344 a história da Espanha anterior ao reinado de Ramiro I é fundamentalmente genealógica, tendo sido aí usadas como fontes privilegiadas o Liber Regum e o Corpus de Pelaio de Oviedo, para além de parte da tradução da Crónica de Rasis, na versão de 1400 suprime-se a história genealógica e passa-se a usar como fonte a primeira parte da Primeira Crónica Geral. Também na parte da Crónica onde se regista a inclusão da do Mouro Rasis há alterações, uma vez que aí se omitem partes da crónica árabe, substituídas por trechos com origem na crónica afonsina.

Ainda que a crónica de Afonso X, quer através da Versão

Galego-Portuguesa, quer directamente, no caso da refundição de 1400, seja de facto a fonte principal da Crónica de D.Pedro, e que a Crónica de Vinte Reis seja uma importante fonte subsidiária, o uso de muitas outras fontes que lhe são específicas confere características muito particulares à obra do ilustre filho de D.Dinis. E aqui nos deteremos com mais profundidade, pois nos interessa salientar o valor imenso que tem o uso de algumas destas fontes. Referir-nos-emos concretamente à utilização da Crónica do Mouro Rasis, à atenção dada à história de Portugal, e também ao tratamento dado a fontes poéticas de origem jogralesca.

Voltemos pois, uma vez mais, à Crónica do Mouro Rasis. Esta, tradução, como vimos já, para galego-português da obra do grande historiador árabe, é uma das fontes usadas na Crónica de 1344, talvez a que maior importância concede à obra de D.Pedro.

Desconhecem-se hoje quaisquer testemunhos completos e originais da crónica árabe traduzida por Gil Peres. Do manuscrito original da tradução feita por mandado de D.Dinis só ficaram alguns passos citados por André de Resende, que possuiu, segundo tudo indica, um exemplar da Crónica. Dela cita trechos, em português ou traduzidos para latim, em várias das suas obras e também em cartas, os quais estão reproduzidos por Lindley Cintra no volume de Introdução à Crónica de 1344 (cf.Cintra,1951:CDLXVII-CDLXXII).

Da versão castelhana dessa tradução ficaram conservados três manuscritos do séc.XV que incluem apenas a geografia de al-Andalus e a história pré-islâmica da Espanha (cf.Diego

Catalán, 1975:XI-XXVIII). A parte referente ao reinado de Rodrigo, às invasões muçulmanas e à história dos emires só ficou conservada na Crónica de 1344 (cf.II:298-378), que incorporou também a descrição geográfica de al-Andalus (cf.II:39-75). A descrição inclui um louvor à Espanha que como faz notar Diego Catalán (cf.1975:XVIII,n.36) não é árabe mas afonsino: estava já na Primeira Crónica Geral de Afonso X (cap.558) e provém do Toledano, que por sua vez o recebera de St.Isidoro de Sevilha. Só não está conservada na Crónica de 1344 a parte referente à história pré-islâmica da Espanha, neste particular substituída, como dissemos, por trechos derivados de Afonso X.

É pouco lisongeira a apreciação feita por Diego Catalán acerca da transposição dos capítulos citados de Rasis para a Crónica de 1344:

"(...) en general el texto de la Crónica de 1344 reduce a un insipido resumen la extensa historia de al-Razi y no sabemos en qué medida contribuyó don Pedro de Barcelos a la drástica abreviación de la obra." (1975:XXVI)

Pensamos, como aliás já fez notar Joaquim C. Lavajo (1990), que isso não deve fazer-nos esquecer o inestimável serviço prestado pela Crónica de 1344 à crónica árabe, preservando-a do seu desaparecimento. O estudo a que acabamos de nos referir vem ainda dar provas inequívocas da fidelidade do texto da crónica de D.Pedro à tradução de Gil Peres.

Procedeu-se à comparação entre excertos da Crónica de 1344 e as mesmas passagens em André de Resende, que usou directamente a tradução do clérigo trecentista, para evidenciar o seu paralelismo e assim relativizar o juízo de Diego Catalán.

Lindley Cintra tinha, aliás, já circunscrito o problema para a história do rei Rodrigo, "novelizada" na versão de Gil Peres, e que o autor da Crónica de 1344 teria abreviado, substituindo, p.ex., o episódio romanesco da penitência do rei por uma referência mais curta e mais verosímil, retirada de uma fonte cristã. A tradução de Gil Peres é por Cintra considerada uma "tradução autêntica" ainda que "nem sempre fiel". Também quanto a ele "o autor da Crónica de 1344, ali onde seguiu a versão de Gil Peres, a seguiu com fidelidade ou a abreviou. Nunca a ampliou." (Cintra, 1951:CCCXLVI-CCCLI e também CCCLXXXV, n.191). Como a parte respeitante ao reinado do rei Rodrigo é na nossa crónica uma das mais interessantes do ponto de vista estético, a ela voltaremos ainda por diversas vezes.

Passemos agora ao alargamento do núcleo de história de Portugal registado na Crónica de 1344, relativamente ao espaço que lhe é concedido em crónicas anteriores. Surge-nos intercalado no reinado de Afonso VII, rei de Leão e Castela, como surgia nas crónicas que anteriormente lhe tinham feito referência, introduzido pela seguinte nota:

"Mas leixaremos aqui de fallar desto e tornaremos a contar dos reyes de Portugal por levar a sua

estoria adeante ordenadamente antre os reyes da Espanha." (IV:214)

Ocupa aqui vinte e dois capítulos e estende-se até ao reinado de Afonso IV, mais exactamente à época dos conflitos entre o rei português e o rei castelhano gerados à volta do casamento do infante D.Pedro. Esta história tem continuação apenas no manuscrito P, até ao reinado de Afonso V (cf.IV:537-546). Tinham sido entretanto feitas referências à origem de Portugal e, sobretudo, a D.Afonso Henriques e à batalha de Ourique, no reinado de Afonso VI (cf.capp.DXL e DXLI).

As crónicas anteriores incluíam já menções à história de Portugal, nomeadamente a Crónica de Castela e a Crónica de Vinte Reis, seguindo a tradição da crónica afonsina. Quanto à historiografia latina anterior as referências são esporádicas no caso do Tudense e um pouco mais extensas na crónica de Rodrigo de Toledo, num registo quase só genealógico (cf.Cintra,1951:CCCLVIII e segg.). Se a Primeira Crónica não altera nem amplia muito as informações colhidas na sua fonte mais directa, o mesmo não podemos dizer das que se lhe seguem. A Crónica de Castela segue de perto o Toledano, prolongando a história que este levara até Sancho II com menções, ainda que rápidas, ao reinado de Afonso III. Na Crónica de Vinte Reis não temos referências aos reinados posteriores ao de Afonso Henriques, muito provavelmente porque estariam numa parte da crónica que nunca nos foi transmitida (cf.op.cit.:CCCLXXII). Quer esta última, quer a

Crónica de Castela destacam-se pelas inovações introduzidas no relato do reinado de Afonso Henriques, revelando-se aqui a presença inequívoca do cruzamento com uma fonte diferente, de carácter lendário, timidamente aceite na Crónica de Castela e de uma forma mais aberta na de Vinte Reis. Interrogando-se sobre a origem e a natureza desta lenda, Cintra refere-se à possibilidade de se tratar de um poema jogralesco, muito provavelmente de origem leonesa (6). Da Crónica de Vinte Reis a lenda do herói português teria passado, segundo Cintra, para a IV Crónica Breve de Santa Cruz, ficando no entanto por resolver o problema das fontes usadas, pelo autor desta última, para dar conta dos reinados que se seguem já que, como dissemos, a Crónica de Vinte Reis é omissa nessa matéria. Ter-se-iam provavelmente colhido informações no Toledano, em anais e listas genealógicas, em textos poéticos também, sobretudo para o reinado de D. Sancho II. Esta última parte da argumentação de Cintra vem a ser reformulada por Diego Catalán em 1962 na obra a que nos referimos já, De Alfonso X al Conde de Barcelos, onde provou que o relato da vida de Afonso Henriques da IV Crónica Breve era mais antigo e provinha de uma tradição lendária originariamente portuguesa acerca da vida do fundador da nacionalidade, tradição esta que teria contaminado a versão da crónica castelhana de Vinte Reis:

"(...) la [crónica] de Once Reyes [ou de Vinte Reis] fundamentó su historia del reinado de Afonso X en el Toledano, utilizado en versión idéntica a

la que transcribió la Crónica de Castilla ; enriqueció enormemente ese esquema mediante la incorporación de toda la leyenda de Alfonso Enríquez, un texto idéntico al de la IVª Crónica Breve, y de algunas de las noticias analísticas de origen cruciano que en esta crónica portuguesa figuran en forma más fiel a la fuente. Sin duda, la Crónica de Once Reyes manejó una fuente en que la leyenda y las noticias analísticas se hallaban ya acopladas (...).

Esa fuente, transcrita en 1341-1342 por la Crónica Portuguesa y anteriormente utilizada por la Crónica de Once Reyes (...) tenía que ser portuguesa (...)." (Diego Catalán, 1962:269)

Diego Catalán refiere-se aqui a uma crónica galego-portuguesa perdida, datada de c.1341-1342 e da qual o cronista do séc.XVI Cristóvão Acenheiro transcreveu alguns fragmentos. A descrição de Acenheiro permite aproximá-la, no que respeita à lenda de Afonso Henriques, do conjunto de textos que no-la transmitem constituído pela IV Crónica Breve, a Crónica de Vinte Reis e o Livro de Linhagens do Conde D.Pedro. A comparação entre a crónica de Acenheiro e o fragmento da IV Crónica Breve leva-o a concluir:

"Frente a esta serie de puntos de contacto entre las dos obras, no cabe reunir ni una sola noticia indicadora de divergencias. Creo portanto

aconsejable considerar a la IVª Crónica Breve como un fragmento de la Crónica Gallega de Acenheiro." (op.cit.:230)

É de notar que relativamente às diferenças entre a versão dada pelo Livro de Linhagens e a da Crónica de 1344, obras do mesmo autor e quase contemporâneas, L.Cintra e D.Catalán têm opiniões diversas. Aquele aceita como provável a semelhança entre as versões do Livro de Linhagens e da primeira redacção da Crónica, recordando que se trata de um facto impossível de verificar uma vez que a parte referente à história de Portugal não se encontra conservada no único manuscrito que testemunha essa primeira redacção, M. A lenda de Egas Moniz teria assim sido incorporada apenas na versão de 1400. Diego Catalán, ao contrário, pensa que a redacção original da Crónica teria já acolhido essa lenda no relato do reinado de Afonso Henriques. Faz ainda notar que no Livro de Linhagens D.Pedro se referira já a esta personagem e à sua privança com o rei, e também no Livro do Deão (1343) é possível identificar uma clara alusão à lenda de Egas Moniz. A lenda era portanto conhecida de D.Pedro que, se a não incluiu no Livro de Linhagens, o fez por certo na Crónica de 1344, tendo daí passado quer para a segunda redacção, quer para a Crónica de 1419 (cf.Diego Catalán, 1971:XXXVIII).

As inovações introduzidas na Crónica Geral de Espanha de 1344 para esta matéria específica - a história de Portugal - são fruto de uma atitude pouco comum do autor da nossa Crónica, ou seja, empreender ampliações em relação às fontes

consultadas. Por várias vezes isso foi notado e nós acabamos de lhe fazer referência ao comentarmos a transposição da Crónica de Rasis, segundo Gil Peres, para a Crónica de 1344: não é seu hábito proceder a ampliações, pelo contrário, mostra uma tendência repetida para abreviar e sumariar. Ora aqui é precisamente o contrário que acontece: regista-se uma nítida ampliação, quer no reinado de Afonso Henriques, quer no reinado de D.Dinis, relativamente às fontes anteriores. É inverosímil pensar que estas ampliações sejam da sua responsabilidade já que, como Cintra nos diz e nós voltamos a recordar, é "completamente estranho aos hábitos dos cronistas da escola afonsina, ao tratar do passado, falar seja do que for que não tenham achado por escrito" (1951:CCCLXXXVI). Se esta verdade genérica vale para a ampliação do relato da vida do primeiro rei, ela tem que ser um pouco relativizada quando pensamos no reinado de D.Dinis. O relato da vida deste rei, o que ocupa, no núcleo de história de Portugal desta Crónica, o espaço maior (sete capítulos), é nitidamente elaborado a partir dos dados da observação e da memória do seu autor, contemporâneo dos acontecimentos e das personagens que aí se apresentam. Tem por isso um valor, sobretudo histórico, sublinhemo-lo, muito diferente dos anteriores (cf.op.cit.:CCCXCVII).

Quanto à ampliação do reinado de Afonso Henriques, aí sim, temos que postular a existência de novas fontes, responsáveis por esse alargamento. São muito provavelmente poemas jogralescos, "poemas narrativos" de "tipo tradicional" (Cintra,1951:CD), as fontes usadas para a refundição da

história do fundador da nacionalidade portuguesa, de origem autóctone, como pensou A. J. Saraiva (1979), ou com base em textos leoneses e outras lendas peninsulares, como sugeriu Cintra (idem, ibidem) (v.443-447).

O uso de fontes de origem jogralesca é uma das marcas mais notáveis da Crónica de D. Pedro e que maior valor lhe concede, segundo a perspectiva do neotradicionalismo. Ramón Menéndez Pidal sublinhou esta faceta da nossa crónica no Romancero Hispánico (1968), chamando a atenção para o facto de ela constituir o ponto mais alto de um processo que se vinha desenvolvendo já anteriormente, o de integrar na historiografia a poesia jogralesca:

"Coronación de todos esos trabajos viene a ser la Crónica General de 1344, en la que se recogen y rehacen esas prosificaciones y se añaden otras para ajustar el relato cronístico al nuevo estado en que se hallaban los varios poemas históricos de su tiempo. Esta Crónica, además de recoger y retocar de las crónicas anteriores las prosas de los poemas del Rey Fernando con las Mocedades de Rodrigo, el episodio de la muerte de don Fernando, las últimas gestas de Sancho el Fuerte y Mio Cid, nos revela una nueva redacción del conocido poema de Fernán González añadida con una escena de gusto enteramente opuesto al del autor clerical antiguo, y nos da además la prosa de un cantar de los

Infantes de Lara muy renovado en su segunda parte."
(op.cit.:189-190)

Este aproveitamento sistemático que as crónicas fizeram da matéria épica e lendária é ainda, segundo o mesmo autor, o grande responsável por um fenómeno aparentemente paradoxal da literatura hispânica da Idade Média: o desaparecimento quase completo de testemunhos dos poemas e cantares de gesta. A medida que os assuntos que versavam iam sendo reunidos e prosificados nas crónicas, os poemas, mais antigos e mais toscos, iam caindo no esquecimento, preferindo-se as formas novas e mais despojadas de exageros poéticos que aqueles apresentavam. Por outro lado, esta é também a explicação dada pela tese neotradicionalista sobre as origens da epopeia medieval, para a persistência da tradição épica na literatura espanhola até época muito tardia, através deste contínuo prolongamento dos assuntos dos velhos poemas em prosificações revestidas de uma maior autoridade. A Crónica de 1344, é um bom exemplo deste processo, como já dissemos, e aí reside grande parte da sua importância em termos históricos e literários.

No decorrer do nosso trabalho merecer-nos-ão especial atenção os trechos da Crónica relativos quer à história do Conde Fernão Gonçalves, quer à dos Infantes de Lara, pois aqui ela distancia-se da tradição anterior no seu tratamento.

Lindley Cintra faz, também ele, referência ao facto de o compilador da ter usado para a parte da Crónica relativa a

Fernão Gonçalves um poema jogralesco perdido, diferente do poema de «clerecía» usado nas crónicas anteriores, sendo isto a prova de um espírito aberto ao uso de fontes diferentes das eruditas e clericais. Este facto tem múltiplas e importantes consequências, já que desta forma a narrativa da vida do herói da gesta castelhana reveste-se de um sentido épico-cavaleiresco, ausente no poema que teria servido de fonte à crónica afonsina e suas derivações (cf. J. B. Avall-Arce, 1974:64-82). Este poema, prosificado pela primeira vez na Crónica de 1344, foi com toda a probabilidade muito popular nos anos anteriores aos da redacção da Crónica, sendo, segundo tudo indica, a refundição de um cantar primitivo, mais antigo ainda que o Poema de Arlanza (cf. *ibidem*) (7).

Quanto á prosificação dos cantares relativos aos Infantes de Lara, devemos salientar também aqui o aproveitamento de um cantar mais recente que o usado pelos compiladores anteriores e que introduz importantes inovações na história. As mais importantes são as relativas à sua segunda parte, constituindo uma ampliação da história de Mudarra Gonçalves, como veremos nos capítulos em que detalhadamente analisarmos esta matéria poética. Quanto à origem deste poema, ela está provavelmente, e segundo Cintra, num hipotético conjunto de fontes compiladas e específicas sobre a família castelhana dos Lara, a que o Conde teria tido acesso durante a sua estada em Castela (cf. 1951:CLXXXIV). O seu conteúdo só se conhece, no entanto, através da prosificação na nossa crónica.

Estas são as principais inovações que se registam na Crónica de 1344 relativamente às crónicas anteriores e que lhe serviram de modelo e fonte mais ou menos directa. Lindley Cintra refere-se ainda a episódios de menor dimensão e que o compilador teria ido colher igualmente em fontes diversas, como p.ex. o relativo à morte de Fernando I. As notícias relativas ao reinado de Fernando Magno, marcam na Crónica de 1344 o ponto onde se abandona a Primeira Crónica afonsina como fonte directa, passando-se a partir daí a seguir a Crónica de Castela. A importância desta obra, elaborada ainda no séc.XIII, como obra independente apesar de se destinar a constituir a última parte da Crónica General, reside no facto de ter acolhido matéria épica mais tardia, em grande parte cantares relativos à história do Cid (cf.op.cit.:CCXLV e sgg.). Na Crónica de 1344, que acolheu todas estas interpolações, vamos ainda encontrar novos relatos, de que nos dá conta L. Cintra: o relato da entrada de D. Fernando e D. Sancha em Leão (cap.CDXLIV), as primeiras referências ao Cid e à sua infância na corte de D. Fernando (cap.CDXLV-cap.CDXLIX), e a mais extensa, que respeita à morte de D. Fernando (cap.CDLXIX-cap.CDLXXI) (8). Este último episódio levanta grandes problemas, já que ora parece ser baseado no apresentado pela Crónica de Vinte Reis, cujo compilador conhecia comprovadamente o cantar da morte de D. Fernando, ora sugere ser uma prosificação feita directamente sobre o dito cantar (v.321-322 e 447). Existem também na Crónica de 1344 ecos de outros dois assuntos da gesta castelhana, que devem ter tido a sua origem em cantares, hoje perdidos, antes

de terem sido recolhidos quer na crónica afonsina, quer na portuguesa: o tema da «condessa traidora» e o da morte do Infante Garcia, assassinado em Leão (v.431-435 e 245-248).

Detemo-nos aqui nesta breve referência à questão tão complexa das fontes. Pensamos ter esboçado correctamente os principais vectores desta problemática, pelo menos tanto quanto nos é necessário para caracterizar a Crónica de 1344, integrando-a no panorama da literatura e da historiografia peninsular da Idade Média. Não é nosso propósito, neste trabalho, cujos objectivos enunciámos já anteriormente, enveredar nem pelas questões que se prendem com o lado filológico, nem pelo estudo das fontes. Por decisão metodológica centrar-nos-emos no texto que a edição crítica de Lindley Cintra nos apresenta. O presente capítulo, que terminará com a alínea seguinte, referente ao conteúdo e estrutura da Crónica, tem como função apresentar a obra situando-a claramente no tempo e no espaço que a viu nascer. Passemos então a conhecer mais em concreto a constituição do texto sobre o qual o nosso estudo incide.

2.3. Estrutura e Conteúdo da Crónica

A Crónica Geral de Espanha de 1344, editada tendo como base o "melhor manuscrito" (Cintra, 1951:CDII) conservado, o manuscrito português da Academia das Ciências de Lisboa (L), testemunho da segunda redacção da obra, termina no capítulo DCCCLVII, com a morte e sepultura do rei D. Fernando III. O seu elogio fúnebre, presente neste capítulo, contém esta referência, que é também uma forma abrangente de contemplar a história cíclica da Espanha:

"(...) ben assi como Espan pobrou Espanha de gentes de Grecia e doutras muytas partes, ben assi este muy noble rey don Fernando pobrou grande parte d'Espanha, tirando della os mouros e dandoa aos cristaãos." (IV:496)

Em Apêndice publica o editor neste quarto volume da obra ainda três famílias de textos relacionados com a Crónica de 1344: os referentes à crónica de Afonso X (ms L), os da continuação da história desde Afonso X até D. Henrique do ms P e os capítulos deste mesmo manuscrito onde se faz a continuação da história de Portugal desde Afonso IV até

Afonso V, mais concretamente até à batalha de Alfarrobeira.

Somos ao longo desta extensa obra guiados na sua leitura através de alguns capítulos e referências internas que procuram, pelo menos em parte, esclarecer o leitor acerca da estruturação da Crónica e conduzi-lo nesse processo. Situam-se quase todos no início, até ao cap.CCCII, de facto a parte mais heterogénea, pela convergência de várias fontes e de vários tipos de discursos, e portanto aquela que mais necessita dos pontos de referência que estes capítulos assinalam. Dali em diante essas referências internas não desaparecem mas cingem-se a menções pontuais e, à excepção do que acontece nos capp.DCCCV e DCCCVI, não chegam para ocupar em exclusivo um capítulo (9). Vejamos então em que medida nos são úteis as notas orientadoras de leitura na nossa Crónica.

Começaremos por nos referir ao Prólogo, o texto teórico de maior fôlego e com mais importância, sob o ponto de vista ideológico, da Crónica e a que em devido tempo daremos maior destaque. Apresenta informações sobre o conteúdo de parte do texto, enumerando as fontes usadas. Nota-se um certo desajustamento entre os assuntos aí mencionados e o próprio conteúdo da obra. Isto é devido ao facto de o texto ser quase exclusivamente uma tradução do Prólogo da Primeira Crónica Geral de Afonso X, que por sua vez o tinha recebido da obra de Rodrigo de Toledo. Na transferência para a nossa crónica verificou-se apenas, na parte da atribuição da autoria, a substituição da primeira pela terceira pessoa verbal. Como se notava já na crónica afonsina, também aqui um olhar para as fontes referidas permite verificar que este Prólogo não teve

em conta a totalidade do texto, pois muitas das que serão fundamentais não merecem qualquer menção. Devemos ter também em conta que estas menções a fontes nos Prólogos das obras eram sobretudo convencionais. Referem-se e citam-se autores antigos, os que têm autoridade e prestígio, mas o que acontece na verdade é que estes testemunhos foram lidos através de autores mais recentes, em florilégios, em comentários, e não no original. Estas últimas obras, mais recentes, não são contudo normalmente referidas. Não queríamos deixar de salientar também, relativamente a este desencontro entre o conteúdo da Crónica de 1344 e as informações a esse respeito dadas no seu Prólogo, o caso da história da ocupação romana. Na crónica afonsina é um assunto que assume grande importância (cf. Diego Catalán, 1971), estendendo-se por quatrocentos capítulos, reduzidos drasticamente a oitenta na crónica portuguesa sem que o Prólogo dê conta disso.

São no entanto aqui apontados os acontecimentos mais importantes da história da Espanha, ordenados cronologicamente e que serão alvo de desenvolvimento posterior: o povoamento da Espanha, a passagem de Hércules, o domínio dos Romanos e a entrada de Vândalos, Suevos, Alanos e Almonizes, a chegada dos Godos e o seu senhorio até Rodrigo, a invasão muçulmana e a reconquista cristã.

Depois do Prólogo encontramos os capítulos que na obra dão conta do povoamento da Europa e da Espanha, da passagem de Hércules, dos descendentes destes que aqui ficaram e ainda da presença de Rotas (cap.II-cap.XII). A seguir temos a

primeira introdução da Crónica de Rasis com a descrição geográfica (cap.XIII-cap.XXLVII) e uma interpolação do louvor à Espanha (cap.XIII) de ascendência afonsina, como já vimos. O cap.XLVIII é um dos capítulos estruturadores da obra e aqui surge para nos situar, fazendo o reencontro com a "estória" que se quer contar "hordenadamente". O seu conteúdo repete «grosso modo» o resumo que encontramos já no Prólogo acerca dos assuntos abordados no texto, desde a história dos Almonizes, que se vai seguir de imediato, até à reconquista cristã. E só voltaremos a encontrar referências internas da obra no cap.CCXXXIX, precisamente quando se inicia a história deste movimento. Neste, o único capítulo que não apresenta título, faz-se um resumo da história dos Godos anteriormente contada e do seu refúgio nas Astúrias, momento a partir do qual "nõ forõ chamados Godos" (II:379). Passa-se então à enumeração e contagem dos reis de Castela e Leão até Afonso X. E o texto dá conta de um notável equilíbrio - "os reis godos foron per toda conta trinta e seis. E os reis de Leon e de Castella foron per toda conta trinta e sete." (ibidem) - cujas consequências ou significado no entanto não desenvolve. Esta nota quererá porventura marcar a diferença entre duas eras, dois tempos fundamentais na história da Espanha, a do senhorio dos Godos e a da reconquista. Entre estes dois momentos fica o interregno do domínio dos reis mouros.

Entre o cap.XLVIII e o cap.CCXXXIX ficou a história da ocupação romana e a do senhorio dos Godos até Rodrigo. Com a história do reinado deste temos de novo a presença da Crónica do Mouro Rasis (cap.CLXXXVIII-cap.CCXXXVIII) que abrange

também a história do domínio dos mouros na Península até "Elenque, filho de Abderame" (II:377).

Logo depois, no cap.CCL, depara-se-nos uma mudança de estilo, num trecho de puro conteúdo genealógico baseado no Liber Regum (cf.Cintra,1951:XXXVIII). Abrange as genealogias dos reis leoneses desde Afonso III, o Católico, até Vermudo III e abre um parágrafo para acentuar a origem goda das famílias nobres mais antigas que havia em Castela, origem essa que era naturalmente prestigiante. Passa à genealogia dos reis de Navarra e depois à união dos reinos de Castela e Leão, antecipando a história que se contará bastante mais adiante, da subida ao trono de Fernando I. Refere-se ao reinado de Afonso VI e ao do "imperador" Afonso VII, e assim por diante, até Afonso XI, com a menção da batalha do Salado, o episódio mais importante do reinado deste monarca.

O cap.CCLI marca o retomar do uso da Primeira Crónica Geral com o relato dos acontecimentos ocorridos no reinado de Ramiro I. O cronista segue contando, em rigorosa ordem cronológica, os acontecimentos históricos até ao reinado de Fruela II, no cap.CCCI. Este e o seguinte registam nova pausa para, ao referir-se à eleição dos "juízes de Castela", Nuno Rassoira e Laym Calvo, antecipar largamente a história que em breve ocupará a atenção do cronista, a história de Castela. É que destes dois "juízes" descenderão respectivamente Fernão Gonçalves e o Cid. A história da relação entre o alcaide Laym Calvo e o Cid, o nascimento deste e as circunstâncias em que escolheu o seu cavalo Baveca, ocupam todo o cap.CCCII. Estes serão de facto dois dos heróis mais vivos e mais actuaentes

que descobriremos em capítulos seguintes.

A história do Conde Fernão Gonçalves inicia-se no cap.CCCVIII e vai até ao cap.CCCLXV. A do Cid surge apenas no cap.CDXLV e prolongar-se-á até ao cap.DCXC. Nos cerca de oitenta capítulos que medeiam entre estas duas grandes histórias temos a do Conde Garcia Fernandes (cap.CCCLXVI-cap.CCCXCIX), que inclui, para além dos episódios relacionados com os seus dois infelizes casamentos, a lenda dos Infantes de Lara, mortos pela traição organizada por D. Lambra, prima deste Conde Garcia Fernandes, e a vingança de Mudarra (cap.CCCLXVII-cap.CCCLXXIX). Depois de um interregno para referências aos reis mouros e aos reis de Leão, voltamos ao reino de Castela e à história trágica da morte do infante Garcia, neto de Garcia Fernandes e herdeiro do condado (cap.CDXIX-cap.CDXX), e ao modo como, através do casamento de uma irmã deste com o rei de Navarra, D. Sancho, os dois condados se uniram. Do casamento do filho destes, D. Fernando, com D. Sancha, filha do rei de Leão, estabelece-se nova união, agora entre os reinos de Leão e Castela (cap.CDXXVIII;cap.CDXLVI).

O início do reinado de Fernando I, rei de Leão e Castela, coincide com o início da história do Cid, que vai acompanhar o rei até à sua morte (cap.CDLXXII), ficando depois ao serviço do herdeiro do trono de Castela, D. Sancho. Acompanha-lo-á nas lutas com os irmãos, herdeiros dos outros condados, D. Garcia, D. Afonso e D. Urraca. Depois da morte daquele ficará ao serviço de D. Afonso, que acaba por desterrá-lo acreditando nas intrigas que os nobres

castelhanos tecem contra ele (cap.DXIX e segg.). O reinado de Afonso VI prolonga-se até ao cap.DCXCIIV sendo a maior parte deste espaço textual ocupado pela história do Cid: o cerco de Valença, o seu domínio sobre a cidade, a sua morte e o regresso a Castela.

Intercalada no reinado de Afonso VII está, como já dissemos, a história dos reis de Portugal até Afonso IV (cap.DCXCIIX-cap.DCCXXIX). Depois temos os reinados de Sancho III e Afonso VIII, cuja morte nos é anunciada no cap.DCCLXIX. Depois da morte prematura do infeliz D. Henrique de Castela vemos subir ao trono Fernando III (cap.DCCLXXVIII). Os últimos setenta e oito capítulos da Crónica versam episódios do seu reinado: a consolidação do trono de Castela, o casamento com D. Beatriz e as profecias sobre Afonso X, e sobretudo as suas conquistas em terras de mouros, de entre as quais avultam as de Córdova e de Sevilha.

Este é, muito resumidamente, o conteúdo da Crónica Geral de Espanha de 1344 segundo a edição crítica de Lindley Cintra.

A impressão que nos fica da leitura desta longa obra é a de um texto pouco preocupado com a unidade, a coordenação ou a harmonia, deixando afluir nitidamente uma considerável quantidade de fontes e de registos discursivos diferentes, sem intenção de esbater os cortes e as interpolações. Progressivamente, porém, vamos encontrando o sentido desta obra que olha, cada vez mais atentamente, para o reino central e dominante da Espanha, Castela. Somos levados a contemplar as grandes batalhas em campo aberto, movimentando exércitos gigantescos em combates sanguinários, como os que

se descrevem a propósito das batalhas de Lérida, de Nimes, de Covadonga e, depois, toda a série de batalhas da "guerra santa", primeiro a partir de Leão e depois, sobretudo, a partir de Castela. Mas dentro do próprio reino cristão se evidenciam em lutas internas figuras singulares, heróis rebeldes ou vingadores, como Bernardo do Carpo, Fernão Gonçalves, ou o Cid. O glorioso hino à Espanha que ocupa os primeiros capítulos da Crónica mantém a sua ressonância ao longo de toda a obra, perpassando como marca inalterável. A um nível mais profundo a grande questão que se coloca a estes heróis, individuais ou colectivos, reis ou vassallos rebeldes, é a conquista de um espaço de identidade, a posse de um lugar vital e de afirmação heróica.

NOTAS

(1) Quando opomos aqui trabalhos de tradução a trabalhos originais devemos entender as duas expressões com a devida relatividade já que nem a tradução nem a produção original se faziam nos mesmos termos que actualmente. Os trabalhos de tradução não estavam isentos de sofrer com a, por vezes fecunda, imaginação dos tradutores que não se coíbiam de fazer intervenções nos textos que tinham em mãos. A tradução da Crónica do Mouro Rasis, de que falaremos adiante, é um bom exemplo disto mesmo, já que subsistem muitas dúvidas sobre a fidelidade da tradução de Gil Peres ao texto árabe. (cf. Cintra, 1951:CCCXLI-CCCXLIV)

A questão da originalidade é, por seu lado, também complexa. O respeito pela tradição é muito forte e condiciona toda a produção literária desta época, quer no domínio da poesia quer no da prosa. Somos talvez mais sensíveis a esta problemática quando estudamos a poesia e nos damos conta do seu excepcional tecnicismo e da força que a tradição exerce, espartilhando o texto numa rede apertada de condicionantes que obrigam o poeta a submeter-se a um repertório de lugares-comuns e de fórmulas convencionais. A comunicação com o público estabelecia-se, ao que parece,

precisamente através do reconhecimento do uso destes materiais da tradição. Tanto para a lírica como para a prosa, de uma forma geral, o horizonte de expectativa dos ouvintes ou dos leitores é sempre muito próximo e muito limitado. Uma vez definido o género do texto, o grau de imprevisibilidade e suas variantes são bastante reduzidos. Concretamente na historiografia depara-se-nos o mesmo panorama: não há originalidade absoluta em nenhuma das obras conservadas, que são sempre continuações ou refundições de anteriores obras conceituadas e respeitadas. No decorrer do nosso estudo voltaremos ainda a abordar estas questões fulcrais para o entendimento e correcta avaliação da Poética medieval.

(2) Adoptamos a partir daqui o título de Diego Catalán Versão Galego-Portuguesa da Crónica General de España em vez do de Cintra Tradução da Variante Ampliada (...) para designar esta obra, a fonte mais importante usada na Crónica de 1344, desde Ramiro I a Fernando III.

(3) Ainda que tenhamos que voltar a abordar este assunto em detalhe, adiantamos desde já a seguinte nota: antes de Afonso X a história da Espanha fora entretanto concebida, na obra de al-Razi, já através de uma perspectiva diferente. Aqui se dá uma atenção privilegiada à Hispânia como morada de muitos e variados povos. Voltaremos a este assunto.

(4) Na extensa introdução à edição do Livro de Linhagens do Conde D. Pedro José Mattoso defende não só que este teria

largamente usado o Livro do Deão na elaboração daquele, como postula também a hipótese de ele próprio ter sido o seu autor. (cf.op.cit.:46-47).

(5) O texto apresentado na edição crítica é, segundo o próprio Mattoso, o fruto de uma tentativa de reconstituição da refundição de 1380 - 1383 a partir dos manuscritos indicados : A1 (ms Ajuda) e T1 (ms T.Tombo), ambos do séc.XIV , A2 (2^o ms Ajuda), do séc.XVI e C (ms Academia das Ciências), do séc.XVII.

Esta refundição distingue-se da primeira de que o Livro teria sido alvo, entre 1360 e 1365, porque enquanto esta última foi feita com o intuito de actualizar o Livro, naquela nota-se o propósito de exaltar a memória de F. Álvaro Gonçalves através de narrativas glorificadoras da sua própria pessoa e dos seus antecessores dentro da mesma linhagem. (cf. também A.J.Saraiva,1971).

(6) Mais adiante deter-nos-emos sobre este assunto. Podemos no entanto desde já adiantar que esta conclusão é evidente para L. Cintra sobretudo pelo paralelismo instituído com a lenda de D. Urraca e Afonso VII, paralelismo este sentido aliás já pelos cronistas do séc.XVI. Este episódio encontra-se na Crónica de 1344 nos capp.DCXCIX e DCC. (cf.Cintra,1951:CCCLXIII e segg.)

(7) Lindley Cintra, em artigo publicado em 1952, chama a atenção para o facto de se menosprezar indevidamente a

participação de fontes de tipo oral e tradicional na elaboração deste poema. Aí ele comprova ter sido o Liber Regum usado na introdução do Poema, tendo a narração esquemática daquele sido ampliada precisamente através da contribuição da tradição oral (cf. Cintra, 1952).

O Poema de Fernán González aparece com frequência designado como poema de «clerecía», remetendo esta designação para um género poético corrente em Espanha, no séc. XIII. Caracteriza-se pelo uso da chamada «cuaderna vía» ou versos de catorze sílabas em estrofes monorrimas de quatro versos. O representante mais significativo deste tipo de poesia, que se distinguia profundamente da dos jograis da mesma época, é o famoso Libro de Alexandre, de onde se retirou a expressão «mester de clerecía»:

"Señores, se quisierdes mio serviçio prender,
querríavos de grado servir de mio mester;
deve de lo que sabe omne largo seer,
se non podrié en culpa o en yerro caer.

Mester traygo fermoso non es de joglaría,
mester es sen pecado, ca es de clereçía,
fablar curso rimado por la cuaderna vía,
a sylabas contadas, que es grant maestria. (...)"

(cf. Francisco Rico, dir., 1980:140).

(8) Assinale-se que Lindley Cintra prolonga o confronto entre a Crónica de 1344 e as suas fontes mais directas, a Primeira Crónica Geral, a Variante Ampliada e a Crónica de Vinte Reis, dando conta minuciosamente das interpolações e das mudanças de fonte no cap.V da Introdução à edição do texto. Aqui limitamo-nos a fazer referência às inovações mais interessantes do ponto de vista literário e que queremos neste capítulo introduzir apenas. Cada uma delas merecerá o desenvolvimento necessário mais adiante.

(9) Sobre estas referências debruçar-nos-emos apenas na última parte do nosso trabalho (v.III-1).

II

A «INVENTIO»

"Eis aqui se descobre a nobre Espanha,
Como cabeça ali de Europa toda,
Em cujo senhorio e glória estranha
Muitas voltas tem dado a fatal roda;
Mas nunca poderá, com força ou manha,
A Fortuna inquieta por-lhe nodá,
Que lha não tire o esforço e ousadia
Dos belicosos peitos que em si cria."

Os Lusíadas, canto III

A «INVENTIO»

"Esa devoción y respeto a la pureza del sentido en el enunciado literario debe definir y condicionar la operación crítica, frente al capricho creativo de la interpretación gratuita y autónoma - experimentación y aventura individual de resultados bastante irrelevantes después de la primera sorpresa. Lo exigen y merecen las revelaciones y los mensajes sublimes comunicados por los grandes creadores del pasado, que son ya únicamente accesibles a través de la hermenéutica del significado literario."

(García Berrio, 1989:332-333)

A segunda parte deste estudo resulta da devoção e do respeito que o enunciado verbal da obra nos merece e sobre o qual nos debruçamos intensa e exaustivamente. Assemelha-se a um trabalho escolar de leitura, interpretação e comentário de texto, mas constitui a base que legitimará as conclusões da terceira parte desta dissertação. A importância da análise do

enunciado verbal da obra literária é evidente quando se tem consciência da relação problemática que se estabelece sempre entre o texto e os seus referentes reais. A percepção de que a literatura dá uma imagem específica, estilizada, fruto de um processo de "intensionalização" (T. Albaladejo) da realidade, permite-nos compreender a autonomia do texto e o caminho que nos levará à sua dimensão estética. Porque é nesse nível, verbal, que encontramos as marcas ou os indícios da presença de uma outra realidade, a do imaginário.

Uma análise de texto não se faz sem um princípio orientador que guie o percurso da leitura ao longo da sua espessa e condensada trama. Assim, decidimos realizar a leitura da Crónica de 1344 a partir da sua dominante temática, o espaço Espanha. Os títulos dos primeiros cinco capítulos desta segunda parte do trabalho remetem para as variadas formas de mostrar a Espanha aí patentes. Os três primeiros referem-se a aspectos qualitativos da generalidade do espaço, enquanto Jardim Sagrado ou Terra de Promissão, com origens e fundadores míticos. No terceiro e quarto capítulos passamos a uma averiguação mais específica, com incidência nos motivos concretos em que se declina aquele espaço global. Referimo-nos então a imagens relacionadas quer com a guerra, quer com a paz, quer com a ostentação colectiva, quer com a intimidade.

De todos estes capítulos, o mais complexo é o quarto, o que procura dar conta de uma constelação de variantes unidas pela conotação mais forte que está associada à Espanha no período medieval, a de terra de lutas e de glorificação

épico-cavaleiresca. Reparte-se por quatro alíneas, começando por uma chamada de atenção para o convencionalismo e para o carácter sintético das notações do espaço em que decorrem as batalhas em campo aberto, movimentando gigantescos exércitos em combates por vezes caracterizados como verdadeiras carnificinas. Aí encontraremos alguns dos grandes heróis da gesta hispânica, como Fernão Gonçalves, Garcia Fernandes, o Cid e Fernando III. De seguida passaremos a abordar a composição dos trechos referentes a um outro tipo de combate, o que se desenvolve junto das muralhas dos castelos, tendo nós aí a oportunidade de verificar os elementos arquitectónicos mais notórios dessa típica construção medieval. Debruçar-nos-emos depois sobre um género diferente de lutas, relatadas em extractos narrativos centrados de preferência em personagens que agem isoladas, sós contra a ordem estabelecida. O seu percurso passa pela expulsão e por um itinerário num espaço de exílio, pontuado também por confrontos glorificantes. Como a imagem da Espanha não se dissocia das figuras heróicas que lutam neste espaço, para completar a Segunda Parte do estudo apresentamos uma síntese que destaca e valoriza os processos fundamentais da caracterização das personagens.

Com muita frequência recorreremos a comparações entre episódios mais ou menos extensos da Crónica e textos de outras origens culturais e mesmo de géneros diferentes. Parece-nos um procedimento indispensável quando se procura uma interpretação correcta dos textos da literatura medieval, já que só assim podemos perceber como se organiza o vasto

conjunto de temas e motivos que percorre a literatura europeia na Idade Média, articulado com um fundo mítico comum e enraizado nas estruturas mais profundas do imaginário. Nesta dissertação tocamos apenas em algumas destas correspondências, privilegiando, com uma atenção quase exclusiva, a literatura hispânica e a de expressão francesa. Ainda que em certa medida limitado, este alongamento do olhar para textos provenientes de tradições diversas é porventura suficiente para compreendermos como estas produções culturais não estão na Idade Média ainda excessivamente marcadas por traços nacionalistas ou regionalistas. Daí que tenhamos que concordar que a sua abordagem colhe inegáveis vantagens se for feita numa perspectiva integradora (cf.Helder Godinho,1986:11-20).

1.0 «JARDIM DAS DELÍCIAS»

1. O «JARDIM DAS DELÍCIAS»: DESCRIÇÃO LAUDATÓRIA DA ESPANHA

Ao iniciarmos a leitura da Crónica, e logo após o Prólogo, encontramos alguns capítulos que dificilmente fazem jus à categoria genérica em que ela nos aparece incluída nas suas primeiras páginas, a historiografia ou narrativa histórica. O Prólogo refere-se explicitamente a esta obra como repertório ou enciclopédia de conhecimentos e valores da sua época. Essa perspectiva didáctica não se desliga de uma intenção apologética face à Espanha que aqui, nestes capítulos iniciais, nos aparece descrita e enquadrada no mundo, remontando a sua história a tempos bastante recuados.

A genealogia do povoamento da Espanha é procurada em origens tão longínquas quanto fabulosas já que remonta à Segunda Criação, à história posterior ao Dilúvio, tomando-se como fonte histórica o Livro do Génesis (cf.II:8). Depois da descrição da Europa e do seu povoamento encontramos o resumo da história da chegada dos primeiros povoadores à Espanha e da sua nomeação:

"E, como erã homẽes de grande entender, esguardarõ
hũa estrella que fez seu curso per sobre Espanha

pera oucidente, que ha nome Espero, e poren poseron nome aa terra Espera." (II:14)

Hércules mais tarde mudará o nome para Espanha, segundo se conta, ao deixar aqui como rei e senhor de toda terra, um seu sobrinho chamado Espam. (cf.II:30)

Estes primeiros capítulos da Crónica (cap.I ao cap.XII), tomados pelo refundidor de 1400 da Primeira Crónica Geral afonsina, como já dissemos, constituem a chamada "prehistoria fabulosa da Península" (Cintra,1951:XXXVII). O seu objectivo é nitidamente o de sublinhar a dignidade do espaço que em seguida será descrito e cuja história se contará em detalhe.

É pouco verosímil que o seu autor não tivesse consciência do carácter fabuloso destes factos, mas também é certo que isso não tinha qualquer importância. O propósito de glorificação da Espanha estava deste modo cumprido, fazendo remontar a sua origem a épocas tão longínquas e assinalando-se a presença, neste espaço, de figuras lendárias célebres.

As circunstâncias que rodeiam a atribuição do nome merecem também destaque, reiterado, aliás, ao longo da primeira parte da Crónica. Essa indagação da origem dos nomes não pode deixar de relacionar-se com uma herança isidoriana que marcou muito a Idade Média. Nas Etimologias o Bispo de Sevilha não só elabora uma súpula de todo o saber do seu tempo como veicula um modo específico de reflectir sobre a natureza das coisas a partir do seu nome. Este não é obviamente um problema novo na Idade Média. Platão, no Crátilo, abordando a questão da origem das línguas, discute o

carácter natural ou convencional das designações dos seres e dos objectos. Esta matéria está presente nos textos da Retórica antiga - em Aritóteles, Cícero, Quintiliano, - e também na poesia latina, nomeadamente a de Virgílio e Ovídio.

É porém em S. Jerónimo e St. Agostinho que Isidoro de Sevilha recolhe em grande parte os elementos que o levam a colocar a etimologia como chave de acesso ao conhecimento da natureza profunda das coisas. Sendo o fundamento da Gramática e da Retórica, as duas artes da palavra, a etimologia aparece-nos assim na Idade Média praticamente como sinónimo de sabedoria (cf. Curtius, 1986, vol. II: 317-326). Tudo isto não deve fazer-nos esquecer que St. Isidoro não desconheceu nem ignorou a dimensão arbitrária de que as designações das coisas se revestem, concedendo que nem sempre os nomes foram postos em função da natureza das coisas, mas sim pelo livre arbítrio humano (cf. M. Díaz e Díaz, 1982: "Introducción General").

Voltemos porém à Crónica. Aqui torna-se particularmente interessante a primitiva atribuição do nome Espera à Espanha, remetendo para o campo das lendas antigas a ele ligadas. Nas Etimologias (Livro XIV) St. Isidoro desenvolve a explicação que, mais sinteticamente, a Crónica nos apresenta, segundo a qual tanto a Itália como a Hispânia receberam este nome porque os Gregos, nas costas italianas e espanholas, se guiavam na navegação pela estrela Hespéro. A Hispânia distinguia-se ao ser chamada a "última Hespéria", situada que estava no extremo Ocidente(1). Mas o nome dado a esta Península pela estrela do Ocidente reveste-se de conotações

mais complexas, para além desta referência geográfica. Se a imaginação medieval sempre colocou o Paraíso Terrestre algures no Oriente, existe no entanto uma ancestral tradição grega que situa esse Outro Mundo a Ocidente, à beira do Oceano, denominando-o Jardim das Hespérides.

A Ocidente ou a Oriente, ilha ou jardim à beira-mar, a visão deste Paraíso é marcada pelas constantes da riqueza e da abundância, da amenidade e do prazer, exactamente as características que definem a Espanha nos capítulos da Crónica de 1344 que no-la apresentam, depois das narrativas referentes às passagens de Hércules e de Rotas.

A descrição geográfica da Espanha que se inicia no cap.XIII (II:39) está interpolada, nesse mesmo capítulo, com um louvor de origem afonsina, retirado da Estoria da Espãna, que já figurava na crónica de Rodrigo de Toledo, que o herdara de St. Isidoro (cf.Diego Catalán,1975:XVIII,n.36). Este louvor, que se inicia com a afirmação " Em Espanha ha muytas nobrezas, as quaaes nom podem seer comtadas;" (II:39) e vai até ao fim desse capítulo, é específico da versão de 1400 e não estava na primeira redacção da Crónica. A reelaboração levada a cabo nesta parte da obra, e de que esta interpolação é um exemplo, explica-se como uma tentativa de a aproximar mais das crónicas afonsinas, retirando-lhe principalmente os trechos de carácter genealógico. É assim que entendemos o desaparecimento, aqui, do prólogo da Crónica de Rasis que, para além da explicitação da autoria, introduzia a descrição geográfica de Rasis. Foram também retirados os sete capítulos finais, sobre as serras e os

rios, que figuravam na versão primitiva de 1344.

Todo este trabalho de manipulação e de inserção de textos não deixa de ter um significado próprio, como reflexo de um dos aspectos mais importantes da actividade criadora dos autores da Idade Média. O louvor afonsino à Espanha tem uma articulação perfeita com a descrição laudatória de Rasis, constituindo esta um desenvolvimento da máxima a que ali se chegara:

" Por todas nobrezas (...) foran algũus que disseron que a Espanha era tal como o Paraíso de Deus." (II:40)

A sacralização do lugar é sugerida pela referência redundante ao facto de se tratar de um espaço fechado - "Espanha he toda çarrada e cercada de todallas partes. De hũa parte, do grande mar Ociano e da outra, do mar Terreno e da outra, dos mōtes Perineos." (II:40)(2) - , um jardim de abundância, em quantidade, qualidade e variedade.

O elogio da Espanha aparece-nos aqui muito marcado pelas técnicas e fórmulas do louvor cortês, mais concretamente a enumeração de qualidades, em registo superlativo e hiperbólico, e o tópico da inefabilidade. Observemos estes exemplos:

"Espanha (...) he (...) afficada em estudo, e em pallavra, comprida e graciosa de todo ben.

(...)

Espanha sobre todas he adiantada em grandeza e mais que todas preçada por lealdade. (...) nõ ha língua nem engenho de homẽ que podesse contar verdadeiramente a nobreza e o bem das Espanhas."

(II:41)

Esta terra, de quem qualquer príncipe ou senhor gostaria de se apoderar, tem ao lado destas qualidades que quase poderíamos dizer próprias da feminidade, traços viris e guerreiros que ressaltam das referências à presença de castelos e fortalezas, e alguns outros atributos:

"Espanha sobre todallas terras he engenhosa e atrevuda e muyto esforçada em batalha, ligeyra e forte em affam (...)." (II:41)

A descrição geográfica de Rasis que se segue irá sublinhar com alguma insistência a presença de castelos fortes, de muros e de torres altas. Terminada a Geografia, as referências à Espanha acentuarão ainda mais este aspecto, até ao início da Reconquista. Estes espaços próprios de guerras, símbolos do poder militar e da capacidade de defesa estarão acentuados sempre em tom valorativo, como veremos. Mas aqui, na descrição da Espanha, esta não é a característica mais notável nem mais impressionante de entre as que definem a terra ibérica. A exuberância, a impressão mais viva que ressalta da leitura dos capítulos descritivos da Espanha,

está relacionada com outros aspectos, como p. ex. a quantidade e a qualidade das águas, das termas, das árvores, dos jardins, dos prados, dos pomares, dos frutos, dos gados, dos cavalos, da caça, dos pescados, das especiarias, dos metais e das jóias, das pedras, do sal, dos panos, etc.. Uma leitura atenta da enumeração que, a propósito de cada cidade e seus termos, surge para os caracterizar, dá conta de três constantes fundamentais: a referência à água abundante de rios, fontes represas, lagoas, águas "corredias", "boas", "virtuosas"; a referência obsessiva às árvores, relacionadas com flores, constituindo "booscos", povoando "ortas" ou lugares para folgar, mas sempre muitos e de "muytas naturas", ou então árvores de frutos (nogueiras, avelaneiras, azinheiras, castanheiros, oliveiras, figueiras, romanzeiras, laranjeiras, etc.). A terceira é a referência à fertilidade da terra e ao seu carácter propício para a criação de gados e para caçar.

As marcas relevantes da Espanha aqui presentes através de uma obsessão tópica pelo processo de enumeração, distanciam-na da imagem que dela nos dão epopeias e gestas da Idade Média, enquanto palco de lutas constantes, como p.ex. nos diz Grisward:

"L'envoi de l'homme de guerre dans le pays qui est traditionnellement, dans l'histoire aussi bien que dans la mentalité du Moyen-Age, le théâtre par excellence de ce que Dumézil nomme si joliment la «turbulence guerrière» est, sans doute possible,

concerté." (J.Grisward,1981:66)

Ela é antes apresentada como um imenso e gostoso Paraíso na Terra, para o que concorrem todas as referências à fertilidade, à abundância e ao deleite. O quadro está no entanto ainda mais completo quando, para além de se mostrar esta superfície exuberante, se enunciam as grandes riquezas mineralógicas encerradas na sua intimidade telúrica: ouro, prata, chumbo, latão, ferro, azougue - , para além de pedras preciosas e mármore. A Espanha é também terra de abundante pão, vinho, leite, mel, sal, açúcar; é terra de ervas "virtuosas" para "mezinhas"; é terra de açafião e de âmbar e, finalmente é terra de "panos", "sirgo", "algodão", "lia", "seda".

As virtuosidades aquáticas, a voluptuosidade das suas qualidades terrestres, as riquezas do seu fértil ventre, sem dúvida que nos sugerem a imagem positivamente valorizada de um microcosmo que o próprio texto quase antropomorfizou numa figura feminina, ao dedicar-lhe o elogio cortês que comentámos (v.93-94) e que em termos de antropologia do imaginário, parece ir de encontro ao arquétipo da TERRA-MÃE. A antropologia tem sublinhado o isomorfismo que liga a ideia de riqueza e a noção de plural a figuras femininas, à fecundidade, tal como a profundidade, quer aquática quer telúrica (cf.G.Durand,1984:227), sendo esta feminidade positiva e mesmo matricial (cf.op.cit.:261-263). A leitura do vasto elogio que constitui a Geografia de Rasis dá-nos conta da imagem de uma verdadeira mãe-alimentadora, tal é a

exuberância da enumeração de espécies alimentares, com relevo para o pão e para os rios de mel e leite (v.III.3).

Este espaço de felicidade e abundância não é apenas um espaço rural. A descrição da Espanha inclui a apresentação também de cidades, sendo mais valorizadas as que foram sede do poder real ou imperial: Córdoba, Mérida, Toledo e Sevilha. São as quatro banhadas por rios, cada uma ocupando um dos pontos cardeais. A orientação faz-se a partir de um centro, que ocupa o ponto oriental, Córdoba: Toledo fica "contra o septentrion de Córdoba"; Sevilha "jaz ao sol levante de Nebra e ao poente de Cordova"; Merida "jaz antre o poente do septentryon de Córdoba". As quatro são definidas como espaços sagrados ou maravilhosos, preservadas das lutas dos homens. As referências a edifícios com funções bélicas são raras e pouco significativas, aludindo-se apenas à capacidade de defesa militar, por serem cercadas. Córdoba, "madre de todallas cidades d'Espanha (...) nũca foy mal trautada per nẽ hũa guerra porque os que a fundarõ fezerõna per o fyrramento das estrellas e guarecerõna de todallas bondades." (II:43). Mérida, Sevilha e Toledo, tal como Córdoba, foram "câmaras" escolhidas por reis, e as suas fundações têm conotações de maravilhoso. A propósito de Mérida alude-se a uma fundação longínqua, estando a cidade marcada pelo carácter indestrutível dos seus "fundamentos feytos per grãde meestria que duraram por sempre." (II:62). Sevilha e Toledo vêm as suas origens ligadas à passagem de Hércules pela Península. A descrição de Sevilha não é muito extensa, ao contrário das referências ao seu termo exuberante e fértil. Para além da

identificação geográfica e topográfica, encontramos a referência aos padrões colocados por aquele herói, assinalando esses eixos elevados para os céus e enterrados até às profundezas da terra, o lugar onde a cidade seria fundada, e também o interdito que pesava sobre essa fundação:

"E nos achamos nos livros d'Ercolles em como elle chantou ẽ Sevilha dous padrões muyto altos so terra e sobre terra e, tanto que ende sacarem aquelles padrões, que logo a vylla seera destroyda. E disse ainda ennos livros das adevynhanças que ainda sairia fogo d'eixufre que queymaria a mais da vylla." (II:70)

A fundação de Toledo ocorre em circunstâncias semelhantes, narradas alguns capítulos mais atrás, a propósito da passagem do mesmo Hércules por estas paragens (cap.V - cap.IX). Maravilhado com o local já anteriormente marcado por duas torres, aí construiu uma casa proibida, cujas características e importância desenvolveremos oportunamente, já que o episódio não pertence à "Geografia" mas à "Lenda do Rei Rodrigo", um outro extracto com origem na Crónica do Mouro Rasis.

Em Toledo, que "foy camara de todollos reis dos Godos", estava ainda "a mesa de Sallamõ, filho del rey David" (II:59). Quando, mais adiante, se conta a história da invasão da Península pelos árabes, encontramos novas referências a este objecto que constituiu uma parte preciosa dos ricos

despojos recolhidos após a tomada de Toledo e seus arredores.
(cf.II:337 e 339)

Também em Mérida foi encontrado um objecto sagrado, um
"cantaro que era de aljoffar":

"E dizem que este cantaro seve depois na misquyta
de Damasco (...). E dizem outrossy que este cantaro
foy filhado ãna casa santa de Jherusalem quando hy
era Nabucadanosor." (II:64)

Prestigiando a cidade e envolvendo-a numa aura de
mistério estão a narrativa relativa à "pedra marmor tã brãca
e tam luzente que nõ semelhava se nõ aljoffar", as
referências às inscrições em certa "tavoia de laton" e a lenda
do eremita que possuía um crucifixo e uma pedra que jorrava
luz. (cf.II:63-64)

Vemos assim que a descrição da paisagem rural e a dos
espaços citadinos regem-se por convenções diferentes. A
descrição laudatória do espaço natural obedece claramente ao
famoso tópico greco-romano do «locus amoenus», que já é, por
seu lado, um ponto de convergência de múltiplas tradições
ancestrais, desde a concepção mais primitiva do jardim
sagrado do Génesis. Mas este é de facto um motivo que se
transmite à Idade Média através dos poetas da literatura
latina, principalmente Virgílio e Ovídio, se bem que, como
veremos em capítulo posterior do trabalho (III.3.), a
diversidade e o número de ocorrências deste tópico na Crónica
exija uma explicação mais completa. Se a descrição da

paisagem obedece aos cânones retóricos do «locus amoenus», para os espaços urbanos encontramos outras formas de louvor. De um modo ou de outro as cidades mais importantes da Península Hispânica aparecem-nos ligadas a episódios imbuídos de maravilhoso, com ressonâncias bíblicas, estabelecendo relação com um passado longínquo e com fundadores célebres. Trata-se de um modo também convencional de conferir valor e prestígio ao espaço que aqui se descreve, estabelecendo-se ligações fabulosas com a Antiguidade e com o Oriente, como acontece p.ex. nestas passagens:

"E Tussuyr he logar muy prezado e de muy boas arvores e toda sua terra regam de ryo, assy como fazem com o ryo de Nyllo en terra da promyssom."
(II:48)

"[o âmbar de Lisboa é] melhor que todollos outros, e nõ semelha o de Indya, ante he doutra guysa feyto." (II:67)

"[do termo do Chão das Belotas] sacam muyto vermelhon e muy bõo que nõ sabem outro tã bõo se nõ aquelle que tragem da terra d'Ultramar." (II:61)

São estes capítulos iniciais da Crónica que acabamos de comentar dominados pelo louvor explícito da Espanha num discurso marcadamente descritivo. Esta vertente descritiva dominante desaparecerá agora para dar lugar à narrativa, ou

mesmo ao puro e seco registo cronístico. Mas as marcas da descrição elogiosa com que, como uma epígrafe, abre a Crónica, permanecerão, difusamente, ao longo de todo o texto.

É, como já dissemos, o elogio da Espanha que confere sentido, pela redundância que instala no seio da obra, às narrativas que se seguem, em que os seus conquistadores se cobrirão de glória, na vida ou na morte.



NOTAS

(1) St. Isidoro faz também um elogio da Espanha nas Etimologias, tal como na história dos Godos De Origine Gothorum, elogio que aqui se articula com o próprio louvor dos Godos, como aliás já dissemos.

(2) "(...) ce qui sacralise un lieu c'est sa fermeture."
(Durand, 1984:281)

2. HÉRCULES E ROTAS

2. A ESPANHA NO ITINERÁRIO DE HÉRCULES E DE ROTAS

Antes da Geografia de Rasis e do Louvor afonsino da Espanha encontramos na Crónica pequenas narrativas que dizem respeito aos primeiros povoadores míticos desta terra: Hércules, seu sobrinho Espam, Libéria e Pirus, respectivamente filha e genro deste. Na história do reinado de Pirus aparece-nos encaixada a pequena sequência narrativa protagonizada por uma ilustre e ancestral figura que antes de todos eles teria passado pela Espanha, o rei Rotas.

Uma primeira e evidente analogia se estabelece entre Hércules e Rotas: a sua condição de viajantes na Península, que não é mais do que um ponto de passagem no itinerário das suas andanças pelo mundo. Se a vinda de Hércules aparece na sintaxe narrativa motivada pela necessidade de libertar a Lusitânia das garras de um tirano -

"(...) moveosse logo per vñir a elles, ca elle bem sabya ja avya longa sazón o muy grande mal que elles passavã con Gedeom e esta fora a causa principal por que se elle movera de Grécia."
(II:23)

- , já Rotas saíu do seu reino porque

"(...) ouve (...) grande sabor de aprender os saberes [e] leixou o seu reyno e quanto avya e fuisse pello mundo andar de hūas terras em outras por saber mais." (II:35)

Ambos vêm do Oriente, fazem um périplo pela Espanha, encontram o seu Centro e marcam-no, voltam a sair para continuarem a viajar pelo mundo, não sem antes aqui deixarem uma prole.

O paralelismo entre estas duas narrativas foi já estabelecido, nomeadamente numa interessante comunicação apresentada no Colóquio internacional sobre A Imagem do Mundo na Idade Média (1989), na qual a autora, Maria Filomena P. Fontes, estende esse paralelismo a outros episódios e respectivos heróis, como Bamba, Espam e Rodrigo. Todos estes "heróis fundadores" têm em comum a obsessão pela demanda do Centro do Mundo:

" O Rei Rotas (...) também faz parte do passado mítico que o jogo de espelhos alargado nos vai dando e através do qual vamos, em movimento ascendente, ao encontro do tempo primordial. Bamba, Hércules e Rotas não passam, no fundo, de nomes diferentes para um mesmo motivo, de figuras que se equivalem e desfilam perante os nossos olhos, integrando um tema, uma complexidade, uma

inatingível diversidade criadora.
(H.Godinho, ed., 1992:158)

(...) Para Toledo tinham caminhado sempre os fundadores: Rotas, Hércules, Espam e Bamba. Também Rodrigo foi impelido para este Centro da Criação."
(op.cit.:155)

Sem negar a pertinência desse alargamento, parece-nos no entanto que há uma relação mais estreita que une estas duas narrativas à volta de uma significação específica e que motiva a sua colocação, em termos da «dispositio» macrotextual, ainda antes dos capítulos laudatórios da Espanha. Hércules e Rotas são viajantes vindos do Oriente, enquanto Espam, Bamba e Rodrigo nascem, vivem e morrem na Hispânia. Hércules e Rotas deixaram a sua semente representada metaforicamente também nas colunas, nos pilares, nas torres que construíram. Espam, Bamba e Rodrigo descendem daquelas sementes.

Pensamos de facto que a presença destas narrativas no início do texto da Crónica é motivada pela ideia da fundação mítica, marca nítida do pensamento linhagístico, e serve para a sua glorificação, antecipando o exuberante panegírico que será desenvolvido nos capítulos que se seguem. E esse primeiro elogio, implícito, é conseguido não só pelo facto de a Espanha ser eleita como lugar de passagem e mesmo de morada temporária por estas personagens, mas também pela revelação de quão benéfica ela foi para os dois.

Debrucemo-nos primeiro sobre o percurso de Rotas, narrado na sequência encaixada no cap.XII - "Como os Espanhoes receberam por rey Pirus, genro del rey Espam, e das cousas que fez depois que foy rey" (II:34). As deambulações de Pirus pelo território, exercendo as suas funções reais, "pobrando e veendo as terras" (II:38), levam-no à montanha onde seria fundada Toledo e aí encontra duas torres. O narrador esclarece-nos então sobre a origem desses monumentos: "forõ ally/ feytas per dous irmãaos, filhos de hũu rey que avya nome Rotas (...)" (II:35). A personagem surge-nos desde logo marcada por uma aura positiva já que vem do Oriente, "daquella parte em que dizem que he o paraíso terreal" (idem, ibidem), e porque aparece como um sábio, acompanhado de um livro que lhe confere capacidades divinatórias. No seu itinerário procura o Ocidente, já que passando por Tróia e por Roma se dirige à última Hespéria, à parte mais ocidental da Europa. Depois que chegou à Espanha "andou toda a terra em redor assy como a cercã os mares e as serras" (II:36). Ao encontrar o centro desta terra, na montanha onde se ergueria a cidade de Toledo, Rotas abandona definitivamente a luz para se encerrar numa cova, vivendo a partir daí na companhia de um dragão que o alimentava com a caça que encontrava. Ambos falam a mesma linguagem e partilham pacificamente o mesmo espaço. Como compreender esta regressão de Rotas, que nos aparece, numa primeira fase, no limite mais alto da hierarquia humana, em termos espirituais, descendo agora a uma semi-animalidade, evidenciada sobretudo pelo convívio com o dragão e também pelo seu aspecto físico?

É pelo confronto com Tarcos, o "homẽ honrrado" que o encontra na sequência da perseguição a um urso que se refugiara nessa mesma caverna, que esta sua condição aparece sublinhada:

"E, quãdo os ambos assy vyo estar, foy espantado sobreguysa mais por parte de Rotas que do usso, por que o vyo con muy longa barba / e cuberto de cabellos ataa terra, ca cuydou que era homen salvagem." (II:36)

Depois do choque, o cavaleiro Tarcos sente por Rotas, "quando ouvyo como era rey e nobre homen", "grande doo", não aceitando participar com ele na refeição que o seu alimentador lhes proporcionava: "hũu meo boy ca ho outro meo avya elle comydo." (II:37). Tarcos recusa assim o sinal de hospitalidade de Rotas e do dragão, porque se recusa também a aceitar o convívio com tal estado de degradação humana, dizendo que prefere comer "cõ sua cõpanha". Incita ele próprio o rei a voltar com ele e casar com sua filha, proporcionando-lhe assim a reintegração social e humana, o que Rotas aceita. Antes de deixar definitivamente a Espanha Rotas voltará ainda a esta cova, convivendo durante mais algum tempo com o dragão. Findo este novo período de encerramento, ergue uma torre sobre essa cova e parte.

Rotas tinha contraposto ao espanto de Tarcos uma singular justificação para aquele seu modo de vida: "Tal vida faço eu e tenhome por viçoso por amor dos saberes." (II:37).

Não esqueçamos que fora para saber mais que Rotas abandonara as suas origens, o seu reino. Essa demanda do saber é pautada por etapas cíclicas de evolução que revestem a forma de alternância entre a luz e a obscuridade. É a consciência desta ordem na evolução que o leva a caminhar do lugar do sol nascente para o centro telúrico deste extremo ocidente e depois voltar à luz. A torre erguida no alto da montanha central une as duas dimensões, a das profundezas e a celestial, e aí fica como o sinal de um ciclo completo, marca da ligação entre duas direcções complementares do itinerário iniciático.

A passagem de Hércules pela Espanha não tem o carácter sintético que marca o percurso de Rotas. Constitui uma narrativa mais complexa de aventuras, ocupando um conjunto de cinco capítulos (cap.V - cap.IX). Estes, como os anteriores respeitantes à povoação da Europa e da Espanha pelos descendentes de Noé e também os que dizem respeito à história de Espam e Pirus, são baseados, como já dissemos, na Primeira Crónica Geral (cf. Cintra, 1951). O cronista deixa claro que está a repetir o que "cõtã os estoriadores que composeron os livros da sua estoria e antre todos assiinadamente Ouvidio que escreveo os seus feitos e certos logares (...)" (II:18). É importante notarmos esta referência aos "estoriadores" antigos e principalmente a Ovídio, um autor muito familiar na Península desde o séc.XII, bem como esta preocupação em ligar o mundo medieval e o mundo antigo, em fazer participar a história da Espanha na história da Antiguidade Clássica, processo próprio também da historiografia afonsina que

encontraremos na Crónica em outras ocorrências.

O cap.V é o primeiro dedicado a esta matéria e aí se apresenta o herói, comentando-se a origem etimológica do seu nome (1), a sua linhagem, os seus feitos, sem ainda o relacionar com a Espanha. O último dos trabalhos de Hércules, referidos neste capítulo, é curiosamente um dos que, por tradição, estão relacionados com a Península e é o que respeita à demanda das maçãs de ouro das Hespérides. Mas aqui a Crónica não estabelece essa relação. É só no cap.VI que se inicia propriamente a narrativa da vinda do filho de Júpiter e Alcmena a terras de Espanha, marcada sobretudo como a passagem de um libertador.

O itinerário de Hércules, que vem do Oriente mas passa primeiro pela África antes de entrar em Espanha, estabelece, como o de Rotas, uma relação entre a periferia e o centro, que o herói identifica, recorrendo à arte da astronomia como o lugar onde se edificará uma grande cidade. Aí ergue "hũa casa tã maravylhosa e per tal arte que nũca no mudo foy homen que verdadeyramete soubesse dizer como era feyta." (II:26). As características desta Casa conhece-las-emos em devido tempo e com pormenores. Agora não é ainda o momento de desvendar o mistério que a envolve mas que se adivinha pelo interdito que o seu fundador fez pesar sobre ela: não podia ser aberta por ninguém, estando cada um dos reis da Espanha sucessivamente obrigado a colocar-lhe mais um cadeado a juntar ao primeiro que ele lá deixara.

Antes da Casa, Hércules deixara já outras marcas da sua passagem menos misteriosas: "uma torre muy grãde" com uma

"ymagem de cobre muy bem feyta que catava contra ouriente" (II:20) em Cádiz e "seis piares de pedra muy grandes" (idem, ibidem), com uma pedra de mármore em cima e ainda uma imagem voltada a Oriente, no lugar onde se ergueria Sevilha. No termo da batalha com Gedeom Hércules manda também erguer uma outra torre "muy grande" sobre o lugar onde ficou enterrada a cabeça do seu inimigo. (cf. II:25)

É assim que termina de facto a aventura épica que o herói protagoniza quando, ao passar pelas terras que ficam entre os rios Tejo e Douro é solicitado pelo seu povo para que os livre do tirano Gedeom. Nota-se uma certa ambiguidade na elaboração desta sequência narrativa que, se por um lado nos aparece ligada ao tempo antigo, o tempo a que pertencem o herói e também as personagens da mitologia clássica referidas na carta de Gedeom, "dona Juno", "Medeia" e "Jasão", por outro mostra-nos que Hércules age como um guerreiro medieval e não como um semi-deus. Na carta que os moradores daquela terra lhe enviaram pedindo-lhe auxílio, chamam-lhe mesmo "envyado dos deuses eternaes", recordando os seus "boos feytos" e submetendo-se ao seu senhorio caso vença o tirano e os liberte do seu jugo. O narrador, ao comentar a reacção do herói a esta carta apresenta-o também com a dimensão de um Salvador:

" [apesar de ser] do linhajen dos gigantes (...) era muy piadoso aos bõos e mui bravo e forte aos maaos, como aquel que nom era viindo pello mundo por outra cousa se nõ por destroyr os sobervosos e

maos e defender os bõos e humyldosos.(II:23)

Chamamos particularmente a atenção para o efeito expressivo da construção simétrica desta última parte da frase que exprime a antítese através do quiasmo simples. Os acontecimentos não têm contudo a auréola de feitos maravilhosos que marca esse tempo fantásticamente longínquo. Desenrolam-se, pelo contrário, de forma típica e recorrente na Crónica, e são dados através de processos próprios da épica medieval, como a transcrição de cartas - a do pedido de auxílio dos povos daquela terra, a de Gedeom lançando o desafio e, indirectamente, a da resposta de Hércules - e o discurso dos vassallos no conselho reunido para avaliar a situação. Aí avultam os valores da lealdade, da amizade e da devoção devidas a uma entidade hierarquicamente superior, ao tentarem impedir Hércules de assumir sozinho a defesa do povo subjugado por Gedeom:

"(...) ca, se os deusses por nossos pecados e aventuyra nos fossem ã contrairo e tu morresses ãno campo sen nos, esto nos seerya grande confuson; ca muyto melhor he a nos morrer ante ty que tu ante nos, ca tu podes cobrar muytos e bõos cavalleyros melhores que nos e nos nuca poderemos cobrar tal senhor e amigo como ty, (...)" (II:24)

Apesar do apelo dos seus vassallos, ele vence em combate singular, como os grandes heróis, o seu inimigo, cumprindo-se

a predestinação que o apresentava como libertador dos oprimidos. Depois vêmo-lo dedicado aos prazeres proporcionados pelos jogos e pela caça, "con aves e com cãaes" (II:25), no tempo de lazer e compensação após o heróico combate.

É de notar que tanto as duas cartas como a cena do conselho são interpolações à fonte que está a ser seguida, a Primera Crónica General. Sente-se aqui, principalmente devido a estas interpolações, um enquadramento semelhante ao dos heróis da gesta que a Crónica nos mostrará mais adiante, estando estas personagens reduzidas à mesma dimensão humana. Helder Godinho comenta este procedimento na sua antologia de Prosa Portuguesa Medieval (cf.:165). Penso que podemos interpretar também esta atitude se a encararmos no contexto da historiografia afonsina e da sua própria concepção de História, profundamente medieval, assente na ideia da repetição cíclica de personagens, acontecimentos, etc.. Por outro lado, parece ser ainda um reflexo de um esforço de tudo abarcar e de tudo considerar como conhecimento, indiferente ao facto de se tratar de História ou Mito. (cf. Arias e Arias:288).

A vitória do guerreiro é em seguida, como já dissemos, compensada pela permanência num lugar deleitoso e propício ao descanso, à beira do rio Guadiana:

"Depois que Hércules todo esto ouve feyto, tornou-se da parte do meo dia pella rribeyra do mar e chegou ataa hũu rryo a que chamavã Ancia (...). E

por que lhe semelhou aquella terra boa pera lavar e cryar gaados e pera caçar com aves e com cães, morou em ella hũa grande sazón. E fez hi sacrificio a Dyana e seus trebelhos e grandes allegrias (...)." (II:25)

Esta caracterização da Lusitânia como «locus amoenus» desenvolve o epíteto atribuído à terra ibérica logo que Hércules aqui chega - "logar (...) muy viçoso" (II:19) - , definindo a Espanha, a partir da primeira impressão, como espaço de deleite e alegria.

Devemos sublinhar a importância que assumem, na caracterização deste lugar na margem do rio Guadiana, quer a caça quer a actividade agrícola, numa complementaridade entre o espaço cinegético, normalmente a floresta, e os férteis campos cultivados ou servindo de pasto a rebanhos e manadas. Por isso Hércules aí celebra sacrificios à deusa Diana, que se reveste desta dupla natureza umas vezes deusa da caça, outras da natureza fecunda, englobando os seus cultos todas as formas da vida vegetal e animal (cf.Labbé:415).

Daqui Hércules dirige-se para a montanha de Toledo, onde funda a Casa a que nos referimos já e de seguida, voltando a passar por Guadalquivir, vai subir, pela costa sul e oriental até Barcelona, última etapa do seu itinerário na Península. Aqui deixa homens da sua linhagem, nomeadamente o seu sobrinho Espam, um "muy bõo cavaleiro e de grande siso e muy esforçado ã feyto de armas" (II:30), que ele fez "rey e senhor".

Descendem as gentes da Península quer dos filhos de Rotas que aqui ficaram, quer dos gregos, alguns da linhagem do próprio Hércules, que este aqui deixou para que sempre fossem recordadas as suas conquistas. Estas duas narrativas da passagem de Rotas e de Hércules pela Espanha, colocadas logo no início da Crónica devem, como dissemos, ser vistas como manifestação do louvor e encarecimento da Espanha, a terra fertilizada por um sábio e por um herói que asseguram na sua génese uma linhagem de carácter excepcional. Por seu lado esta terra proporcionou generosamente aos magníficos viajantes as delícias da sua superfície amena e a envolveria da sua matriz telúrica, tendo assim ambos beneficiado também com a sua estada nestas paragens.

NOTAS

(1) Distingue-se dos Hércules anteriores através de algumas características específicas. Processo muito semelhante encontramos nos Livros de Linhagens. Veja-se a este propósito o comentário de Nuno Júdice em "Analogia e imagem do mundo no texto medieval" (in Helder Godinho, ed., 1992, A imagem do mundo na Idade Média. Actas.)

3 . TERRA SAGRADA

3.1.OS REINADOS DE BAMBA, VITIZA E RODRIGO: DA TERRA PROMETIDA AO PARAÍSO PERDIDO

Depois de termos visto a passagem de Hércules e de Rotas pela Espanha e de nos termos apercebido das implícitas intenções, aí patentes, de assinalar o prestígio desta terra, apresentando-a como espaço percorrido por um sábio e fertilizado por um semi-deus, passamos para um outro conjunto de capítulos que mostram a Espanha enquanto território de eleição de um povo, os Godos.

Começaremos por abordar a história do reinado de Bamba, efectivamente aquele que primeiro merece na Crónica um desenvolvimento considerável e equilibrado, estendendo-se do cap.CLVI ao cap.CLXXVIII (II:230-280). Bamba não herda o trono mas ocupa-o depois de ter sido para esse lugar eleito pelos Godos, após a morte do rei Recesundo, que não deixara nenhum herdeiro que lhe sucedesse:

"Este Bamba, que assy foy alevantado rey, dizem algũus que foi cavalleiro e de grandes feitos em armas. Outras estorias fallã delle que, nom embargando que fosse do linhagen dos reis, que elle se mantiinha como muy pobre lavrador, em tal guisa

lavrava a terra per sua mão." (II:230-231)

E em seguida a Crónica narra longamente a história da eleição de Bamba. É o Papa quem, após ter tido uma revelação divina, orienta os Godos na demanda deste homem, um lavrador que eles encontrariam lavrando com dois bois, um branco e outro vermelho. Esta é a mais antiga versão da lenda do rei-lavrador que se conhece e, ao contrário do que pensava Cintra, não tem uma origem portuguesa (cf. Cintra, 1951:CI, n.20). A sua presença e o seu desenvolvimento na Crónica de 1344 estão relacionados com uma questão ainda não inteiramente resolvida e que é a da difusão do Liber Regum e suas refundições em Portugal durante o séc. XIV (cf. D. Catalán, 1971:LIII-LXII). Há duas anteriores alusões à lenda da eleição de Bamba. Uma é a que se encontra nas páginas baseadas no Liber Regum que separam os dois volumes da Versão Galego-Portuguesa da Crónica Geral de Espanha de Afonso X, e constitui uma das interpolações ao texto básico daquela genealogia navarra. É apenas uma alusão indirecta e muito sintética: "(...) hũ homẽ boo que era laurador." (cf. op.cit.:LIX). A segunda encontra-se no Poema de Fernão González, composto por volta de 1250. É mais extensa, mas é ainda o fruto de uma interpolação ao Liber Regum que o monge de Arlanza seguiu na elaboração do Poema:

"Vanva aqweste rrey, como avedes oydo,
venia de los godos, pueblo [muy] escojydo;
porque el non rreynas[s]e andava ascondido;

nonbre se puso Vanva por non ser conoçido.
Buscandol'por Espanna ovieron lo fallar,
fyzieron le por fuerça [aque]el rreyno tomar;
byen sabye que con yervas lo avyan de matar,
por tanto de su grado non quisyera rreynar."
(cit.em D.Catalán,1971:LVII)

A lenda da eleição de Bamba para o trono dos Godos não tem portanto origem no ocidente da Península, mas entrou por certo na historiografia portuguesa, nomeadamente na Crónica de 1344, através de uma refundição do Liber Regum, o Libro de las Generaciones, produzido também em Navarra entre 1258 e 1270. Diego Catalán chega a esta conclusão a partir do estudo da única cópia conservada desta obra, feita por Martín de Larraya já no séc. XV, e onde a mesma lenda se encontra longamente narrada, tal como na Crónica de 1344 (cf.D.Catalán 1962:357-360;401 e D.Catalán,1971:LIII-LXII). Assim concluimos que provavelmente o Conde D. Pedro desenvolveu na sua Crónica a lenda a que se aludia na Versão Galego-Portuguesa da Crónica General através do uso do Libro de las Generaciones, a mais interessante das refundições conhecidas do Liber Regum (1).

Quanto à origem da interpolação da lenda no Poema de Fernán González, Cintra explicara-a entretanto como um resumo, feito pelo próprio poeta, de uma narrativa na época conhecida de todos (cf.Cintra,1952). Nesse seu artigo Lindley Cintra sublinhou precisamente a influência muito importante da tradição oral na elaboração do Poema, fazendo referência à

presença de cantares aproveitados também para o desenvolvimento da lenda de Bernardo do Carpo (v.81,n.7).

Voltemos à Crónica de 1344. Com as notícias relativas a Bamba estamos, em termos cronológicos, algo adiantados na história, já que se aproximam os últimos tempos da presença dos Godos na Península. O reinado de Bamba é um reinado de apogeu, em que a nobreza e valentia dos Godos, patentes nas campanhas militares da Gália Gótica, aparecem exacerbadamente elogiadas. Bamba é um rei com todos os predicados que esta função implica. Dois exemplos bastam para o confirmar: a sua apoteótica entrada na cidade de Nimes, que o mostra como Rei-Militar, e a cena do julgamento de Paulo e outros traidores:

"(...)posesse hũu dia en cadeira pera fazer juízo,
presentes todollos ricos homẽes de sua hoste."
(II:254).

A cadeira é aqui o único elemento do cenário apresentado, mas a economia de meios é suficientemente eficaz para evocar o quadro, em que o Rei-Juiz nos aparece sentado, a postura adequada à solenidade do acto. Contrastando com o hieratismo e a sobriedade desta imagem temos a da entrada de Bamba e do seu exército em Nimes. Aqui, pelo contrário, nesta visão geral da disposição das tropas e depois da sua movimentação, temos um quadro que associa efeitos sonoros e visuais, subordinados à notação característica mais importante que é a de ordem:

"E el rey, como era homen de grande esforço, fez logo ordenar suas aazes e poer sua batalha tan fremosamente e com tal meestria que nom he homẽ que a visse que cõ verdade podesse dizer que ja os Godos avyam perdido o saber das batalhas. (...) E el rey, como tiinha suas aazes bem arranjadas, mandou que movessen assy como estavam e que fossem todos muy ordenadamente, e tal guisa que nem hũu non saísse da az.

Depois que el rey deu este mandado moveron as aazes pera a villa per tal ordenança que hũu nom trassaya pello outro em nẽ hũa cousa. Mas quem poderia contar a grãde fremosura daquelas aazes assi ordenadas? Ca en meo dellas hyam as bandeiras del rey nobremente acompanhadas: e desi as dos capitãaes, cada hũa en seu logar. O são das trombetas e reluzir das armas, esto era de maravyilhar que, do respredor que dellas saya cõ o ferir do sol que em ellas dava, que poderia esto dereytamente esguardar? (...)

E com este triumpho e nobreza chegou el rey Bamba sobre a cidade de Nemeens." (II:252)

Este tom de apoteose para descrever o exército é típico da épica e é conseguido através sobretudo da presença dos advérbios "fremosamente", "nobremente", "ordenadamente", da acumulação de nomes como "meestria", "ordenança", "fremosura", "respredor", "triumpho" e "nobreza", e de

figuras como a interrogação retórica e a expressiva metáfora "o respendor que delas saya cõ o ferir do sol" que, jogando com o sentido acutilante do verbo, dá conta do carácter excepcional deste exército quase sacralizado pela interdição que impunha ao olhar.

Ainda no quadro da ideologia da realeza e em contraponto à acção destruidora, própria das empresas guerreiras (cf. cap. CLXIII), vemos sublinhada a dimensão reparadora que acompanha uma necessidade de instaurar a ordem após o caos provocado pela guerra:

"foron repairadas as portas e os muros [em Nimes]"

(II:254)

"repairou os muros e torres da cidade [de Toledo]"

(II:258)

A sua função real coloca-o até acima dos representantes de Deus na Terra, como a cena do desespero do arcebispo de Narbona, aos seus pés, nos mostra:

"(...) el rey, viindo pera a cidade pouco menos de duas legoas, o arcebispo chegou a el rey. E, como foy ante elle, descavalgou e deitouisse ante os pees del rey." (II:250)

A par da generosidade de Bamba, várias vezes referida a propósito da divisão do produto do saque após as batalhas, está a piedade, que neste episódio do arcebispo vemos

igualmente bem patente.

Percebemos assim que, com o relato do reinado do rei Bamba e através da sua caracterização, se pretende sobretudo engrandecer a imagem de nobreza e fama dos Godos. Através deste conjunto de capítulos vamos vendo também uma clara exaltação da ideologia da realeza. Recordemos a forma como Bamba chega ao trono: por desígnios divinos e através de uma revelação feita ao Papa. Bamba vai surgir aos olhos dos que o procuram com os sinais exactos anteriormente revelados:

"(...) lavrando com os bois, que eram taaes como aquelles que o papa dissera com que elle lavraria quando fosse achado." (II:231)

Esta cena evoca de imediato uma outra que conhecemos de um texto medieval francês, Pélerinage de Charlemagne, mais concretamente o episódio em que se narra o encontro que Charlemagne tem com o imperador de Constantinopla, e durante o qual este surge também lavrando um campo. A aparição do imperador é bastante mais sumptuosa, mas o motivo mantém-se em essência. Alain Labbé (1987) comentou largamente este episódio, fazendo salientar o seu significado em termos da simbologia ligada às imagens de majestade, como expressão do elo que une o rei ao poder da Natureza. (cf.op.cit.:251-252)

No que a Bamba diz respeito, este gesto ritual sagrado está adiante confirmado pelo milagre da transformação da vara com que conduzia os bois num arbusto com folhas e frutos, sinal inequívoco do seu poder sobre os ciclos naturais da

vida, e também do seu reconhecimento como o eleito para ocupar o trono vazio dos Godos na Espanha (2).

A seguir temos uma referência breve à cerimónia da consagração, durante a qual Bamba é ungido, saindo nesse momento uma abelha da sua boca a voar em direcção aos céus. É este sinal por todos interpretado como bom augúrio para o reinado do monarca. Este é curiosamente o único episódio da vida do rei Bamba que é citado no Orto do Esposo a seu propósito, omitindo-se as circunstâncias que levam à sua eleição e os seus notáveis feitos militares (3).

Bamba é o rei que a Espanha dá aos Godos e que aumenta a sua glória. Depois dele nunca mais será assim, como nos confirma o epitáfio nostálgico que lhe é dedicado:

"(...) despois deste rey Banba, nũca os Godos conquistaron terra nem fezeron nem hũa boa cavallaria, nem ouveron nem hũu boo rey." (II:282)

Tudo irá de mal a pior até ao reinado de Rodrigo.

Como toda a terra fértil, a Espanha gera boas e más sementes. Vitiza é a "muy maa semente" que o diabo aqui "sementou". É assim que o cap. CLXXXVI nos apresenta o rei godo Vitiza, uma mancha negra na brilhante tradição nobre e cavaleiresca dos Godos e da Espanha.

A narrativa do reinado de Vitiza é-lhe muito desfavorável, como veremos. A fonte seguida na nossa Crónica é, por enquanto, a Primera Crónica de Afonso X, que repete ainda aqui o relato colhido no Toledano. O carácter do rei e

as peripécias do seu reinado têm origem em lendas mais antigas e que, nalguns casos, atribuíam a este rei e não a Rodrigo a queda do império visigótico na Península. Esse grande desastre foi desde muito cedo alvo de explicações que, para lá das frequentes divergências, tinham sempre um mesmo núcleo: a traição de Julião motivada por uma infeliz aventura de sua filha na corte de Toledo. Deve registrar-se aqui que este núcleo só não está presente nas primeiras formulações da lenda no Norte da Península. Os cristãos, segundo dizem a Crónica Albeldense e também a crónica de Afonso III (séc.IX), explicavam a derrota como um castigo divino pelos vícios e maus costumes de Vitiza, que teria assim arrastado a Espanha para a perdição. É só no séc.XIII, com a Crónica Silense, que começamos a ver reflectidas influências das variantes que a lenda tomou no Sul, quando surgem as figuras de Julião e de sua filha, estando os acontecimentos situados agora no reinado de Rodrigo (cf.R.Menéndez Pidal,1958:XLIX). A elaboração dessas variantes obedeceu a interesses e sentimentos diversos entre, por um lado, a aristocracia descendente de Vitiza e as classes mais letradas, e por outro, a população moçárabe das classes mais baixas e os menos acomodados com a perda da pátria. E finalmente temos também que considerar a difusão da lenda entre os árabes, cuja historiografia contribuiu decisivamente para a elaboração da forma mais importante de que a lenda se reveste, precisamente a que encontramos na Crónica de 1344.

Entre os moçárabes formaram-se de facto dois partidos, um atribuindo a Rodrigo, o outro a Vitiza, a origem da

derrota dos cristãos e a perda da Espanha para os mouros. A lenda de Rodrigo nasce entre os «Vitizianos» e desenvolve-se num meio mais erudito, com a marcante influência também dos relatos árabes. Dela falar-se-á mais adiante (v.129-147 e 421-424). Os «Rodriguistas», por seu lado, atribuíam a tragédia à traição de Vitiza e Julião. Ainda que tudo leve a crer que estaria já formada no séc.IX, o mais antigo testemunho desta versão encontra-se apenas na Chronica Gothorum Pseudo Isidoriana, escrita, como sabemos, por um moçárabe de Toledo na primeira metade do séc.XI (cf.op.cit.:XXVII). Teria sido o próprio Vitiza quem violara a donzela, traindo o boa fé do pai, Julião, que, como vingança, facilitou a invasão muçulmana. A lenda teve uma grande difusão e era ainda corrente no séc. XIII no sul da Espanha, tendo sido conhecida inclusivamente por Lucas de Tui e Rodrigo de Toledo. Estes, ainda que apresentem a outra versão da história, a inspirada na dos «Vitizianos», não deixam de reflectir vestígios da velha lenda moçárabe no retrato que fazem do rei depravado, sempre inclinado para a luxúria e para a crueldade, e também na referência à destruição das armas na Espanha, que teria ocorrido, segundo aquela versão, após os falsos mas insistentes conselhos de Julião ao rei, procurando convencê-lo a destruir as armas e a defesa do território por ser completamente desnecessário manter tudo isso em efectividade. A tendência para repartir as culpas do desastre pelos dois reis tem uma clara manifestação na nossa Crónica, estando aí também ausentes quaisquer referências a Alataba (cf.II:295).

A apresentação de Vitiza é feita no cap. CLXXXVI em termos de contraste, de uma antinomia que opõe o passado ao presente, em função principalmente de uma inversão de valores. A caracterização do seu reinado desenvolve-se através do tópico do mundo às avessas e que formalmente se concretiza na associação de atitudes incompatíveis com a condição dos seus protagonistas, em enumeração mais ou menos longa (cf. II:293) (4). Nos parágrafos seguintes deste mesmo capítulo os efeitos sobre a Espanha e sobre os Godos, provocados pelo mau reinado de Vitiza, sobressaem, pelo contraste entre o presente e o passado, no qual a Espanha sob a ocupação goda fora um Paraíso para o corpo e para o espírito (cf. II:293-294). Da destruição deste Paraíso só poderia vir espanto e consternação, que se exprimem por meio de um discurso com um carácter emocional muito forte, marcado, por exemplo, pela apóstrofe com interjeição -"Oo maldito Vetiza" -, e através da exclamação perante os actos tresloucados de um rei que manda destruir as fortalezas do seu próprio reino e transformar as armas em enxadas e ferros de arado. Esta decisão parece inicialmente ser da responsabilidade do rei mas logo a seguir a mesma atitude é também atribuída aos seus "maos conselheiros", o que leva o narrador a tecer por vezes considerações, recorrentes ao longo da Crónica, acerca destas figuras anónimas, mas com um peso tão decisivo nos actos dos soberanos:

"Nom pode ho rey aver mais empeciviis ãmiigos que os maaos consselheiros, ca estes, so especia de

bem, mostrandolhe que he muyto seu proveito, armanlhe laços de grande confusson (...)." (II:295)

Por detrás destes falsos conselheiros está por certo a figura de Julião, tal como o concebe a lenda moçárabe da perda da Espanha, que tem aqui, como dissemos, um tímido eco. A narrativa do reinado de Vitiza termina agora com a referência ao castigo sofrido por este rei que no final dos seus dias está derrotado, sem olhos e sem terra:

"(...) e foy vençudo e preso Vetiza. E mandoulhe logo Costa tirar os olhos (...). E, (...) deitouho ã desterramento ã Cordova, onde acabou mal sua vida." (II:297)

E passamos ao rei Rodrigo. Tal como Bamba, a sua figura ergue-se no contexto de um vazio de poder e através de uma eleição. Mas as semelhanças não vão mais além. Bamba sobe ao trono legitimado pela revelação divina, Rodrigo alcança-o por usurpação aos seus legítimos herdeiros. É sabido que a monarquia visigótica era electiva, não hereditária, mas o texto explicitamente afirma que Rodrigo jurara entregar o trono aos principes, então menores, logo que estes estivessem em condições de o assumir, e não cumpriu esse juramento; pelo contrário, "fez fazer aos d'Espanha que o tomassen por rey. E elle foy feito rey." (II:301). O seu reinado merece um desenvolvimento considerável na Crónica, já que marca o fim

de uma época, como aqui se diz, o fim da era dourada dos Godos na Península.

A catástrofe que sobrevem no reinado do rei Rodrigo é encarada como a consequência nefasta e previsível dos actos irreflectidos deste rei que sucessivamente desrespeita um juramento feito sobre os Sagrados Evangelhos, viola um interdito ancestral e força a frágil Alataba a ceder aos seus desejos. Fizémos já uma leitura desta narrativa, apontando o isomorfismo constituído por estes três elementos que formam a cadeia que sufocará Rodrigo no final do seu reinado (cf.E.Esteves,1992). Retomaremos o tema, sobretudo o carácter romanesco da relação entre Rodrigo e Alataba, mais adiante, neste nosso estudo (v.421-424). Aqui, importa-nos seguir a linha que vínhamos traçando e que é a de mostrar como desastrosamente perderam os Godos esta terra que era para eles a Terra Prometida, a terra da sua glorificação. Antes porém convém deixar claro que mudou a fonte em que o compilador se baseia. Do cap.CLXXXVIII ao cap.CCXXXVIII a fonte usada foi a Crónica do Mouro Rasis, segundo Gil Peres, englobando portanto não só o reinado de Rodrigo mas também a invasão muçulmana e a história dos primeiros emires de Al-Andaluz. Esta mudança tem algumas implicações importantes na perspectiva da história da Espanha. Ela é, na tradição historiográfica latino-cristã, principalmente na isidoriana, a terra de eleição para os Godos, como já se disse, e isso está bem patente nos constantes elogios a este povo, paralelo aos louvores da terra que o acolheu e lhe dá condições para desenvolverem a sua missão. Esta perspectiva muda

visivelmente no reinado de Rodrigo, já que aqui nos parece que o espaço tem a importância fundamental. É à volta da posse deste lugar, já anteriormente definido e caracterizado (cf. cap. XIII a cap. XLVII), que a história gira. Ao contrário do que acontece com a narrativa do reinado de Bamba, em que o que é enaltecido é a nação goda, na história do rei Rodrigo a questão é o domínio ou a perda da morada hispânica para outros, sendo essa importância, entre outros aspectos, marcada pela multiplicação isomórfica de que é alvo, através da relação estabelecida com a casa de Toledo ou com a bela Alataba, como veremos.

O relato do reinado de Rodrigo na Crónica de 1344 tem origem, já o dissemos, numa fonte diferente da que estava a ser seguida e que é repentinamente posta de lado pelo compilador da obra. As razões desta atitude compreendemo-las perfeitamente, se tivermos em conta que se optou aqui pela versão mais interessante de uma antiga lenda peninsular. Falámos já da versão dos «rodriguistas», que tem um pálido reflexo na elaboração da história do reinado de Vitiza em Rodrigo de Toledo, aproveitada por Afonso X e transposta sem alteração para a nossa Crónica. Dissemos também já que paralelamente a esta circulou desde muito cedo uma outra versão, de origem mais erudita, que atribuía os trágicos acontecimentos a Rodrigo e à sua paixão ilícita por Alataba. Aparece já no séc. X e inclui a lenda da Casa de Toledo, episódio este de origem oriental e bastante mais antigo. Segundo nos diz R. Menéndez Pidal (1958:XLIV), o mais velho autor que relata a aventura na Casa de Toledo é o egípcio Ben

Abdelhákem, em meados do séc.IX. Reaparece depois no historiador de Córdoba, Rasis, em princípios do séc.X. A formação da lenda de Rodrigo no seio dos moçárabes mais doutos é assim decisivamente influenciada pela tradição árabe, apresentando por isso, e como veremos mais adiante, uma imagem do rei muito ambígua. Se é claramente uma narrativa imbuída de um espírito hostil a Rodrigo, violador de tradições ancestrais e sagradas, não deixa também de reflectir a imagem que os árabes dele sempre dão: a de um carácter indomável e cheio de coragem e a de um rei marcado pela riqueza e pelo poder.

Ao abordar o reinado de Rodrigo, o nosso compilador pôs assim de parte a versão dada pelo Toledano, que seguira a Crónica Silense, escolhendo a versão dada pelo historiador árabe al-Rasis, o que concorre decisivamente para a persistência dos aspectos mais primitivos da narrativa, entretanto perdidos na tradição historiográfica cristã(5). É sabido que a história foi alvo também de um trabalho de novelização no momento da tradução do texto de Rasis para galego-português, tendo sido entretanto introduzidos alguns episódios que lhe eram estranhos. Estes, parece-nos, favoreceram-na e deram-lhe a consistência necessária para que se pudesse impor e propagar seguramente. A descrição da Casa de Toledo e a sua atribuição a Hércules são, ao que tudo indica, duas dessas amplificações, constituindo aquela um dos extractos descritivos mais interessantes que encontramos na Crónica Geral de 1344.

A «brevitas» parece ser o ideal de estilo que o

compilador da Crónica de 1344 persegue, já que, em muitos passos do texto reafirma a sua vontade de evitar desenvolver temas que o afastem das linhas mestras que orientam a composição. Mas quando o assunto impõe de facto um maior desenvolvimento, a expressão alarga-se, nomeadamente através da descrição. Não é o único meio da amplificação retórica, mas é aqui o usado para dar o devido relevo a este edifício, a Casa de Toledo, à qual a Crónica se referira já anteriormente.

A característica mais evidente do edifício é o maravilhoso, que se manifesta não só na descrição do exterior, como também na do seu interior. Manifesta-se primeiro no mistério que envolve o processo da sua construção e também o seu interior:

"(...) te nõ saberemos dizer como he feita nem per cujo siso.(...) E bem te fazemos certo que em todo o mundo nõ possas achar homen que per seu siso te podesse dizer em que modo esta casa he lavrada de dentro." (II:302)

Em seguida o maravilhoso revela-se ao nível dos materiais da construção e da decoração, usando-se no texto três vezes a palavra "maravilha", a última das quais no plural, para se referir o aspecto exterior da Casa (cf.II:303). "[M]aravilhosas cousas" são também as que se contam acerca das inscrições presentes na porta, impondo a proibição de entrar, assim como a tradição ancestral da

presença dos doze guardiões, como na Jerusalém Celeste, e ainda a imposição dos cadeados.

A visão fantástica que Rodrigo tem do exterior da Casa através das revelações feitas pelos que a guardavam é ultrapassada na visita que o próprio rei lhe faz, já que fica "maravilhosamente spantado das cousas que em ella pareciam, ca muytas e mais estranhas cousas eram em ella vistas que aquello que lhe os guardadores avyam dito." (II:309). E, ao penetrar no interior, o espanto continua, veiculado através da recorrência do adjectivo "maravilhoso [paaço)", "maravilhosa [cousa]" e do nome "maravilha(s)", que estão presentes também nas próprias inscrições aí encontradas:

"Esta casa he hũa das maravilhas de Hercolles"

"O rei ẽ cujo tempo esta arca for aberta nom pode estar que nõ veja maravilhas ante que moira (...)"

(II:311)

Para a descrição das maravilhas do interior, e ao serviço do elogio, encontramos o tópico da inefabilidade, depois de, em interrogação retórica, se ter concluído a descrição do seu aspecto exterior:

"Que vos diremos, senhor, outra cousa desta casa, se nom que entendemos que não ha no mundo homen que sollamente vos podesse contar certamente as maravilhas que son vistas de fora?" (II:302-303).

Antes de avançarmos, notemos ainda a expressividade e o poder de evocação da frase acima transcrita e que nos parece a mais interessante dentro do conjunto das seis que aí podiam ser lidas: "Esta casa he hua das maravilhas de Hercolles". Para além de ser a confirmação do carácter mais evidente da construção, estabelece uma relação intertextual com as expressões «os doze trabalhos de Hércules» e «as sete maravilhas do mundo». Os primeiros têm um eminente carácter fabuloso, constituindo a prova do reconhecimento do maior e mais forte herói do universo mitológico da Grécia Antiga. Quanto às «maravilhas do mundo», elas são constituídas, como sabemos por edifícios ou construções ilustres em volta dos quais circulam lendas muito populares no mundo antigo e muito difundidas na Idade Média. Disso temos provas não só porque então circulavam muitos manuscritos com listas dessas maravilhas, mas ainda, como refere extensamente E. Faral no seu comentário ao Roman d'Eneas (Faral, 1983:78 e sgg.), pela presença, em numerosas narrativas, de monumentos similares. Na nossa Crónica temos um bom exemplo quando, a propósito de Espam, o sobrinho de Hércules, se faz referência a um espelho que este teria construído no cimo de uma torre:

"(..) fez poer hũu muy grande espelho em todo o cimo della e esto era feyto per tal arte que todallas naves que viinham pello mar logo erã vistas ã elle como partissem de suas terras."
(II:31)

Parece ser árabe a fonte aqui usada. Na introdução à edição crítica da Crónica do Mouro Rasis (D.Catalán,1975) afirma-se precisamente que Afonso X usou, para escrever a história de Hércules e Espam, extensas passagens de fonte árabe, entre as quais as referentes à história do farol da Corunha e a história do povoamento da ilha de Cádiz.

Edmond Faral, ao comentar a descrição do túmulo de Camille no Roman d'Eneas e também o palácio do Preste João em Lettre du Prête Jean, refere-se a espelhos mágicos com as mesmas funções e que estariam sem dúvida relacionados com a tradição das «sete maravilhas», especialmente o farol de Alexandria, a propósito do qual se dizia que um espelho colocado no seu cimo tinha permitido outrora avistar o inimigo.

Parece-nos indubitável que se pretendeu associar a Casa de Hércules à tradição muito viva e prestigiada destes monumentos, tradição, não o esqueçamos, de origem oriental. As sugestões orientais estão bem patentes nesta construção, a par das de origem bíblica. Começemos por ver as maravilhas do exterior. A forma, redonda, é o primeiro sinal do carácter sagrado do edifício que Rodrigo irá violar com tão nefastas consequências, já que esta forma geométrica evoca claramente o círculo que dá origem à fundação dos templos cristãos. Prosseguindo o percurso que nos aproxima da Casa, damo-nos conta dos materiais da sua construção e, logo depois, da sua decoração exterior. É uma casa de mármore, característica que remete tanto para a perenidade da construção como para o luxo

e o prestígio que lhe estão associados. É esta pedra sempre usada quando se quer embelezar uma construção, já que com ela se pode jogar com o brilho da sua superfície polida e com o emprego de matizes e de cores diferentes. Este jogo é precisamente um dos motivos do encanto que provoca a contemplação da Casa, realçando-se por um lado o brilho e por outro a mestria na colocação dos pequenos fragmentos, de tal modo que apenas as cores os diferenciam:

"(...)em toda a casa nom ha pedra que mayor seja per semelhar que a mão de hũu homen; e ben entendemos que todallas de mais son marmores; e son tam claras que esto he grande maravilha e de tantas e taaes collores que aadur poderedes pesar que hi estam duas nem tres pedras de hũa collor. E som assy sotilmente ajũ/tadas que ben semelitaria aos que a vissem, se as collores nõ fossem, que toda a casa era de hũa pedra." (II:302)

Esta técnica de incrustação de mármore de diferentes tons estava na Idade Média reservada a edifícios de grande valor e prestígio e tem origem na arte romana e bizantina, como refere A. Labbé a propósito da decoração do palácio descrito na canção de gesta francesa Prise d'Orange:

"(...) cette «incrustation» de marbres de deux tons nous semble correspondre exactement à la technique de l'«opus marmoreum sectile», largement utilisée

dans l'art romain e byzantin, soit comme pavement, soit comme revêtement pariétal. Le Moyen-Age occidental ne l'a pas ignoré mais l'a surtout utilisée pour des traitements de sol particulièrement précieux, généralement réservés à des édifices éminents ou à des parties d'édifices destinées à être plus particulièrement mises en valeur." (A.Labbé,1987:257)

Por meio destas pedras e das suas diferentes cores constroem-se painéis onde se contam histórias "de boa cavalaria", demonstrando por certo a continuidade da tradição cavaleiresca havia muito estabelecida. Este parece ser também um motivo de decoração de origem oriental. Está certamente ainda ligado à intenção didáctica da arte na Idade Média, em que a vivacidade dos materiais e a sua expressividade são postas ao serviço da necessidade de reenviar o homem para os bons e virtuosos exemplos do passado, e isto acontece tanto no domínio das matérias físicas (arquitectura, estatuária, pintura), como intelectuais (lógica, retórica).

Neste ponto médio de aproximação da construção apercebemo-nos de que a Casa está "assentada sobre quatro leões de metal tan grandes que esto he grande maravilha entender como foron feitos" (II:302).

Avançando um último passo podemos então perceber os pormenores do cadeado e das inscrições. O cadeado é de ouro e por cima dele estão as letras gravadas a ouro e azul. Note-se aqui a recorrência da luz e da cor como valores fundamentais

na decoração exterior do edifício e que voltaremos a encontrar no seu interior, bem como a continuação das inscrições que desvendarão o mistério que elas próprias instalam ao ditarem o interdito.

A penetração na Casa far-se-á em três etapas, tal como foram três os planos de aproximação exterior do edifício. O primeiro permitira perceber a forma e o tamanho global, o segundo dera acesso à construção e decoração das paredes e o terceiro aos pormenores do cadeado e das inscrições. Depois de arrombar a porta Rodrigo e alguns dos seus "privados" entraram numa grande sala quadrada. O exterior era redondo mas a quadratura formada pelos leões já anunciava este quadrado interior, figura geométrica cuja simetria e proporção a transformam na composição mais cara à estética medieval, com ressonâncias bíblicas, evidentes se pensarmos no Templo de Salomão ou na cidade de Jerusalém. Em cada um dos lados deste quadrilátero impera uma cor diferente, sendo que todas são muito vivas e contrastantes: a branca em frente da preta, a verde em frente à cristalina. Nada mais decorava as paredes a não ser as janelas de onde jorrava abundante luz.

Um olhar mais atento dá conta de uma coluna que se ergue no meio, redonda e da altura média de um homem, com uma porta, e sobre esta a inscrição com a data da fundação da Casa. Dentro desta coluna, verdadeira multiplicação miniatural da Casa, encontra-se "hũa casa feita em que/ siia hũa arca de prata". Esta é feita de ouro, prata e pedras preciosas e tem um cadeado de aljofar com nova inscrição (6).

A última etapa é naturalmente a abertura da arca, ponto culminante no desvendar do mistério.

A arca em si própria evoca um certo sentido de secreto, do misterioso, mas também é vista como reservatório de conhecimento, de sabedoria, sendo estas características conferidas pelos seus arquétipos fundamentais, a Arca da Aliança e a Arca de Noé. Dentro desta arca estava uma tela que, depois de estendida, mostrava uma pintura de árabes armados e tinha a inscrição apocalíptica, reveladora da tragédia iminente: a letra e a imagem numa redundância de sentido, ilustrando uma exigência típica do pensamento medieval e que é a de tudo marcar com uma explicação do sentido que deve ser percebido de imediato e nitidamente. Daí que vejamos acumularem-se os sinais mas também e logo as suas significações respectivas. Se o carácter excepcional da Casa se anunciava desde o início pelas características do seu exterior, é no entanto no interior que vemos confirmados os sinais da arquitectura sagrada aqui patentes. O círculo, o quadrado inscrito no seu interior e o centro marcado pela coluna são os elementos fundamentais no ritual da fundação dos templos praticado até ao final da Idade Média no Ocidente (cf. J.Hani, 1981:36-37).

A penetração no edifício e o percurso até ao seu âmago fazem-se através de portas cujos cadeados são arrombados, num crescendo de transgressão pontuado pelas sucessivas inscrições proibitivas do cadeado da porta exterior e a última, premonitória da desgraça, do cadeado da arca. Rodrigo, ignorando todos os sinais que, desde o exterior e ao

longo da sua passagem, já no interior, o iam avisando, caminhava para a perdição inelutável, caminho certo para os que desprezam o passado, os velhos, o escrito, como lhe dizem os seus conselheiros e ele próprio reconhece:

"(...) E que pouco prezastes os que foron ante vos!
E elle disse cõ muy grande pesar:

- Nom queira Deus que todo seja verdade quanto os velhos diseron!" (II:311)

A passagem da posse da Espanha para os "Allarves", anunciada aqui, concretiza-se efectivamente e a história associa a este episódio da Casa de Toledo uma outra desenvolvida em simultâneo e cujas consequências se vão encontrar, como se se tratasse de dois afluentes que convergem para uma mesma foz e aí se indiferenciam, na morte. Destes dois afluentes, um é constituído pelo desrespeito, como dissemos, da tradição e do sagrado, o outro é o desrespeito pelas leis dos homens, principalmente a infracção aos códigos da honra e da lealdade. Este é precisamente o tema abordado no quadro decisivo para o desenlace, o conselho de Ceuta.

O que dá origem ao conselho, mais uma das amplificações feitas pelo tradutor da Crónica de Rasis ao verter o texto para galego-português, é a circunstância de Alataba ter confessado ter sido violentada pelo rei Rodrigo no palácio onde vivia, fazendo parte do séquito da rainha. O conde Julião, seu pai, reúne então os seus vassallos e familiares

num debate que gira à volta da atitude a tomar perante tal acontecimento.

Antes o conde Julião viera a Toledo para recuperar a filha sob pretexto de que sua mulher estaria gravemente doente e necessitaria da presença de Alataba como lenitivo para os seus males. Habilmente fez preceder o pedido de autorização para levá-la a Ceuta de um relato da sua vitoriosa expedição militar mais recente em terras de Africa. Esta narrativa, assim encaixada, para além de explicitar as motivações da personagem, resulta num franco auto-elogio e na afirmação do seu poder. Este é um traço recorrente na tradição árabe da lenda do rei Rodrigo, cujos textos sempre glorificam Julião apresentando-o como um alto e prestigiado funcionário do governo visigodo, sendo ao mesmo tempo aquele que contribui para a introdução do islamismo na Península. Nas versões moçárabes da lenda ele era um mercador do Norte de Africa. Aqui é uma personagem com reconhecido valor na corte de Toledo:

"(...) quando os de Tolledo viron o Conde antre si, trabalharonsse todos de lhe fazer muyta honrra ca ben lhes cõviinha de o fazer, ca este era o homen do mundo de mayor estado que rey nõ fosse. E el rey lhe mandou fazer muyta honrra e mandoulhe dar boas pousadas." (II:315)

Esta citação introduz aqui precisamente o complexo conceito que vai estar no centro da discussão no conselho de

Ceuta, o da honra. Este homem, que no centro honorífico do reino esteve coberto de glória, confessa-se desonrado pela traição de que foi alvo por parte de Rodrigo. Esta desonra não se inscreve no mesmo domínio, o dos valores guerreiros e cavaleirescos, mas num outro, paralelo, que é o domínio da honra familiar. O conde Julião foi atingido, por extensão, pela desonra da filha. A relação do indivíduo, do herói, com a sua família e a obrigação de vingança para manter a honra é uma dimensão muito importante na épica peninsular da Idade Média (7). O conde Julião confessa-se desonrado e a condessa, ela própria, lhe aponta essa situação, avivando na sua consciência aquilo que ele sentia já como pai, com as suas funções de responsável pela integridade da família e a obrigação da vingança.

Os mouros vão entrar em Espanha a pouco e pouco, disfarçados de mercadores (8), e vão constituir um exército armando as suas tendas no cimo de um monte, à espera da reacção de Rodrigo, tudo isto mercê das facilidades e revelações do conde Julião. Quando o exército do rei, chefiado por seu sobrinho, D. Sancho, avança, os mouros descem à planície e tem lugar a primeira de um conjunto de duas derrotas para os Godos, afirmando e confirmando a supremacia militar dos mouros.

D. Sancho comanda o exército na primeira batalha, ele que é "muy grande cavalleiro e muy ben feito e muy esforçado ã armas (II:327), "o mais esforçado cavalleiro que avya em Spanha" (II:328). Apesar de tudo indicar que a vitória estaria do lado dos cristãos, já que eram três vezes mais

numerosos que os mouros, uma aura trágica os envolve, a qual tanto Sancho como Rodrigo entendem. Antes de iniciar a batalha D.Sancho não faz um discurso exortativo ao exército, mas apenas prenuncia o seu desfecho: "(...) cercouhos em redor, dizendolhes que todos em aquele dya seeryam mortos." (II:328). Também o rei Rodrigo, após chorar o seu "forte braço" (9), se apercebe que o dia da sua morte chegou.

Notemos, apenas de passagem, que a morte do sobrinho de Rodrigo é um episódio exclusivo de Rasis, sem nenhum outro testemunho atestado na tradição desta lenda (cf.M.Pidal,1958:LXXII). O pranto à morte de D.Sancho, adição do tradutor ao texto de Rasis, constitui um motivo tópico da épica que reencontraremos ao longo da Crónica e cujo exemplo mais significativo é o de Gonçalo Gustioz, dedicado à morte dos seus sete filhos e ao aio destes, Munho Salido. Vem incluído no episódio conhecido como "lenda dos sete infantes de Lara" e será oportunamente abordado neste nosso trabalho. Trata-se de um discurso "radicalmente emocional y accidentalmente narrativo" (Asensio, 1970:292), codificado e com uma forma fixa, de que fazem parte a expressão de desespero do enlutado, através de apóstrofes e interjeições, e o elogio do morto a partir da referência às suas qualidades e feitos mais notáveis, em hipérbole ou por meio de expressões superlativadas, exclamações e interrogações retóricas (cf.II:329-330) (v.387-395).

Privado de Sancho, só resta ao rei Rodrigo comandar ele próprio os exércitos para tentar deter a invasão. Será esta a sua última aparição e vem no texto descrita de forma a

exaltar a imagem do rei na sua majestade sumptuosa, para além dos seus atributos épicos. A riqueza do vestuário e do calçado vem juntar-se o luxo do carro, da tenda e da cadeira em que se fazia transportar para o campo de batalha e a multidão de súbditos que o acompanha para sublinhar a imagem da realeza:

"E, que vos eu quisesse contar como el rei dom Rodrigo era vestido e da sua nobreza, certo eu não saberia dizer cõ verdade. Ca elle era vestido de hũa alfalla que os reis enton tragiã por costume; mas as pedras e os outros guarnimentos que eram em aquella vestidura bem valliam mil marcos d'ouro. E elle hya em hũa carreta que tiravam duas mulas muy nobres; e a carreta era tam nobremente feita que era muito de maravilhar, ca em ella nom avya fuste nẽ ferro e a mais refece cousa que em ella era assy eram ossos de marffym, e todo o al/era ouro e prata e pedras preciosas; e tã sotilmente feita e lavrada que era maravilha. E, en cima da carreta, hũa tenda de pano de ouro que não avya par. E, dentro ãna tenda, hya hũa cadeira tam rica e assi boa que nũca homen vyo melhor. E, em aquella cadeira, estava el rei dom Rodrigo; e era tã alta que o mais pequeno homen que hiia em sua hoste o podya ben veer. Que vos posso mais dizer deste rei dom Rodrigo se não esto: que, des aquelle Espam, sobrinho de Hercolles, que foi o primeiro rey ã Espanha, ataa o

tempo que foy esta batalha, nũca achamos de rey nem doutro homen que tam ben guisado saisse d'Españha nem com tanta gente como elle?" (II:331)

Os combates duram uma semana. A vitória final é dos mouros, sobretudo pela traição de D.Julião que arrasta consigo os deserdados filhos do "rei Costa", convencendo-os a vingarem-se do rei Rodrigo com falsas promessas de restituição do trono (10). Na batalha final o último rei dos Godos desaparece.

Esta batalha é o ponto de convergência de todos os fios da intriga que anteriormente se vinham desenvolvendo. A magnífica descrição do rei, que acima transcrevemos, dá conta da imagem de Rodrigo na sua última aparição, antes do combate decisivo que o engolirá para sempre. Aí estão condensadas as marcas próprias da imagem épica do rei que se dirige para a lide, mas exacerbando sobretudo a vertente da realeza, como já dissemos. Atente-se em particular nas referências à riqueza do vestuário e de tudo o que o envolve nesta sua epifania final: a liteira, a tenda, a cadeira e a multidão que o acompanha, referida na parte final daquela descrição. Para lá da riqueza não podemos deixar de notar a forma insistente de se afirmar a posição elevada em que se encontra, sendo, como sabemos, a verticalidade e a elevação marcas privilegiadas das epifanias reais.

Seguindo até aqui a Crónica do Mouro Rasis, segundo Gil Peres, o compilador da Crónica de 1344 introduz no final do cap.CCIII e relativamente ao trágico fim do rei Rodrigo, uma

alteração. Esta tem como objectivo evitar talvez um excesso de novelização sentido na elaboração do episódio da penitência do rei e segundo o qual Rodrigo, após a batalha, ter-se-ia encaminhado para Viseu onde sofreu uma dura provação. Após longos anos de serviço como hortelão, no final da vida e a conselho do seu confessor, ter-se-ia encerrado numa cova e deixado devorar por uma serpente que ele próprio criara. Várias hipóteses têm sido adiantadas para compreender a origem deste episódio acrescentado por Gil Peres ao texto de Rasis (cf. R.M. Pidal, 1958:LXXXIV). A mais plausível é a de que este episódio resulte de uma tradição lendária da região de Viseu, ligada à notícia dada por Afonso III, o Magno, no séc. IX, de que existiria em Viseu um sepulcro com o seguinte epitáfio: «Hic Requiescit Rudericus Ultimus Rex Gothorum». Gil Peres deve ter aproveitado essa lenda da penitência do rei, amplificando o texto de Rasis que terminava com uma simples referência ao seu desaparecimento, na linha da tradição da historiografia árabe, que apenas acrescentava as notícias relativas ao facto de se terem encontrado entretanto o cavalo, a sela e o manto do rei Rodrigo. Ao compilador de 1344 pareceu excessiva a elaboração lendária da penitência do rei, substituindo-a assim pelas notícias mais secas da Crónica de Afonso III, colhidas certamente no Liber Regum, relativas ao epitáfio de Viseu (cf. Cintra, 1951:CCCXLIX-CCCL).

O extenso passo da Crónica que acima citámos termina com uma interrogação retórica que alarga o tópico da inefabilidade com que a descrição do rei Rodrigo tinha sido introduzida e sublinha também, pelo horizonte que delinea,

desde o primeiro rei que foi em Espanha até então, que um período ou um ciclo se fecha na história da Espanha. Como explicar a catástrofe que lhe põe termo? Para explicar a derrota de D.Sancho o cronista dissera: "Mas Deus, que avia partida a sua graça dos cristãos, quis que os mouros quebrantassem todallas aazes dos cristãaos" (II:328). Rodrigo foi vencido "desaventuradamente" (II:332). As derrotas dos cristãos são atribuídas ao facto de Deus ter desviado deles a sua ajuda, pelas transgressões que ousaram cometer, não se pondo em causa as qualidades guerreiras de Sancho ou do exército de Rodrigo. Vimos como as qualidades do primeiro foram exaltadas. Vimos também a forma como se justifica a derrota final, pela traição e pela "desventura". Ainda que esta última nos faça lembrar o tema da Fortuna ou Ventura, que o Renascimento vai colocar em primeiro plano, aqui trata-se ainda e apenas de, através desta expressão retórica, se fazer referência à vontade de Deus. A maldade de Vitiza e a soberba de Rodrigo fizeram perder a Espanha aos Godos, que tiveram sob Bamba o seu período áureo. Apesar da mudança de fonte, apesar de na narrativa do reinado de Rodrigo ter desaparecido o tom moralista com que se apresenta a desintegração da sociedade visigoda levada a cabo por Vitiza, e de o rei Rodrigo ser mostrado sob uma luz bastante favorável, evidenciando o cronista até um certo fascínio por ele, o que está bem patente no excerto acima transcrito, apesar de tudo isto, não deixa de estar sempre subjacente uma mesma visão providencialista da história. Deus deu aos Godos esta terra e nela eles se glorificaram. A desmoralização dos

reis, que arrasta a desmoralização do povo, interrompeu o favor divino e expulsou-os deste Paraíso, que passa agora para as mãos dos negros, até que de novo a Reconquista instaure a Ordem (v.461).

NOTAS

(1) Na verdade o problema não é tão simples como o faz parecer esta nossa conclusão, se pensarmos p.ex. que no Livro de Linhagens, elaborado em época muito próxima da Crónica, D. Pedro não inclui esta lenda com o desenvolvimento que aqui ela lhe merece. Terá ele, para o Livro de Linhagens usado uma outra refundição do Liber Regum? Mas por outro lado sabemos que para o seu livro de genealogias D. Pedro usou o Libro de las Generaciones, nomeadamente para a exposição da história dos reis da Bretanha. É, como nos diz Diego Catalán, (1971:LIX-LX), um problema de difícil resolução, o da relação entre estas obras.

(2) Veja-se a interpretação deste episódio na comunicação de M. Filomena Fontes ao Colóquio «A Imagem do Mundo na Idade Média» publicada nas Actas (Helder Godinho, ed., 1992:156-160), trabalho este a que nos referimos já anteriormente.

(3) Comentámos esta versão da lenda no nosso trabalho Da Imagem do Rei na Idade Média (1987:72-73).

(4) O tema do mundo às avessas é muito apreciado na literatura da Idade Média, estando presente, p. ex., na poesia satírica galego-portuguesa, mais concretamente nos sirventeses de inspiração provençal da autoria de um dos melhores poetas da lírica galego-portuguesa: Martim Moya. A sua obra mereceu a atenção de, entre outros, Luciana Stegagno Picchio, que fez a edição crítica das suas cantigas (Picchio, 1968). A sua condição social de clérigo reflecte-se na obra poética de Martim Moya, aragonês de nacionalidade, que tem uma predilecção pelo tema do mundo às avessas desenvolvendo-o em belíssimos textos como "Quen viu o mundo qual o eu ja vi" (Picchio, 1968:159-160), "Amigos, cuid'eu que Nostro Senhor" (op.cit.:118) ou "Em muito andando cheguei a logar" (op.cit.:201).

(5) Um bom exemplo disso é a alteração introduzida na Crónica do Toledano segundo a qual não teria sido a filha mas a mulher do Conde Julião a ser violada por Rodrigo. Foi uma tentativa de adaptação da lenda à novelística geral corrente na Europa durante o séc.XIII (cf.R.M.Pidal, 1958:LVI e segg.).

(6) "O rei ẽ cujo tempo esta arca for aberta nom pode estar que nõ veja maravilhas ante que moira, se Hercolles, o senhor da Grecia, soube algũa cousa do que avya de viir." (II:311). É de notar a ênfase posta nas capacidades divinatórias de Hércules. Tínhamos já um reflexo disto na

história da fundação de Sevilha (cap.XLI), ainda que quando se referia à sua passagem pela Espanha a narrativa não lhe confira esses predicados, mas antes aos astrónomos que sempre o acompanhavam.

(7) Este tema da vingança exercida para manter a honra da família está presente nas principais obras da épica castelhana. É o núcleo da acção na história dos sete infantes de Lara, e ocupa um lugar importante na lenda do Cid, narrativas que abordaremos mais adiante. Remetemos entretanto, para um maior aprofundamento, do assunto para duas obras que o desenvolvem: a de J.D. Foguelquist (1982), El Amadís (...), que no seu cap.III aborda a questão da presença dos valores cavaleirescos no Amadís de Gaula peninsular, e também a de F. Marcos Marín (1971), Poesía Narrativa (...) que relaciona a presença desse tema na literatura castelhana com as influências árabes exercidas sobre a épica espanhola.

(8) A troca do uso da força e da violência por um meio mais pacífico de conseguir penetrar em território inimigo não implica necessariamente uma desvalorização da aura épica que eventualmente envolva os protagonistas desses disfarces. Este tema da mistificação a que o herói guerreiro recorre é frequente nas epopeias medievais, que nada inovam a este respeito se pensarmos que estava já presente nas mais antigas epopeias da Antiguidade: recordemo-nos do Cavalo de Tróia ou até da chegada de Ulisses a Ítaca disfarçado de mendigo. Para

um desenvolvimento deste tema e da sua presença na epopeia francesa medieval veja-se Pierre Jonin (1970) Pages Épiques (...), tome II: 63-72.

(9) É sobejamente conhecida a forma como são marcados os sobrinhos na literatura da Idade Média, unidos aos tios por laços privilegiados. Basta lembrar a Chanson de Roland, na qual vemos estabelecer-se esta relação familiar carregada de efeitos simbólicos (cf. Helder Godinho, 1989:53-75). Pensemos também na ligação que se estabelece entre o rei Artur e o seu sobrinho Gauvain, que Marie-Luce Chênerie (1986) comenta desta forma:

" Nous pensons que Gauvain incarne la part guerrière du roi (...). Sa proche parenté avec un roi sans fils permet surtout aux romanciers de représenter ce qui est conçu alors comme la source de la plus haute noblesse, le sang royale. (...) Enfin l'attachement d'Arthur pour son neveu rappelle que les liens de parenté ont précédé les rapports féodaux et l'importance de ses liens." (94-99)

Nas «Continuations» do Perceval de Chrétien de Troyes ficamos a saber também que o Rei-Pescador era tio do herói, irmão da viúva da "Gaste Forêt". Teremos ainda oportunidade de voltar ao assunto ao abordarmos a lenda dos Infantes de Lara.

(10) A lenda da traição dos filhos de Vitiza é de tradição árabe, ainda que tenha também manifestações nos mais antigos textos do «partido vitiziano». Em Al-Kutiya, p.ex., sublinha-se que o mérito de ter facilitado a entrada dos árabes na Península cabe aos filhos de Vitiza pelo seu pacto com os mouros, diminuindo bastante a importância da figura de Julião. Por outro lado na Crónica Silense temos uma versão diferente, segundo a qual os filhos de Vitiza teriam estabelecido muito cedo o pacto com Julião e com os mouros, aquando de uma viagem daqueles a África.

3.2. SANTIAGO E A RECONQUISTA DA ESPANHA

A Espanha é agora o Paraíso a reconquistar por aqueles que se julgam dignos descendentes da linhagem dos Godos. De entre eles avulta primeiro a figura de Pelágio, eleito pelo punhado de cristãos que, resistindo à invasão muçulmana, se refugiara nas Astúrias. É dessa eleição que nos fala o cap.CCXL, explicando-nos que a escolha recaíra em Pelágio porque ele "viinha do linhagem dos Godos, cõvem a saber, dos reis (...)" (II:381).

Antes de entrarmos mais detalhadamente no comentário textual abordaremos ainda duas questões indispensáveis para a boa compreensão da nossa análise. A primeira prende-se com a matéria que aqui trataremos e a segunda tende a esclarecer a organização dessa matéria na Crónica. Nesta segunda parte do capítulo que intitulámos TERRA SAGRADA pretendemos mostrar como essa dimensão do espaço ibérico se mantém, mesmo depois do desaparecimento do império visigótico, durante os tempos difíceis da Reconquista. A Espanha, que fora o espaço do enobrecimento dos Godos e o que lhes proporcionara a expansão da sua glória, mantém um sortilégio tal que os leva a tentar ir de encontro à corrente para a reaver. Nunca tal tarefa, de proporções gigantescas, poderia ser levada a cabo apenas através do esforço humano. Por isso Deus intervém de novo,

enviando a sua ajuda através de anjos e santos ou mesmo realizando milagres. É particularmente notória esta intervenção divina nos primeiros tempos do movimento de Reconquista, durante os quais se revela aos cristãos a figura do Apóstolo Santiago e cujas aparições foram determinantes para o bom desfecho dos combates. São privilegiados com visões do Apóstolo não só Pelágio mas também Ramiro I e um outro herói, este já da gesta castelhana, Fernão Gonçalves. O que une estas três personagens, separadas por consideráveis lapsos de tempo, é precisamente uma ligação à Espanha, que continua a ser para eles ainda a pátria sagrada dos Godos e que Deus, zelosamente e por intermédio de Santiago, os ajuda a preservar. Iremos assim abordar os reinados de Pelágio e Ramiro I, heróis dos alvares da Reconquista, e depois verificar a continuação dos aspectos acima citados nos capítulos que a Crónica dedica a Fernão Gonçalves e cuja história merecerá posteriormente um mais profundo desenvolvimento.

Não podemos deixar de salientar que a partir do cap.CCXL regressamos à fonte que estava a ser seguida antes da interpolação da Crónica de Rasis, isto é, a Primeira Crónica Geral de Afonso X. É ainda a fonte seguida para a abordagem dos reinados seguintes, o de Fáfila e o de Afonso I, interrompendo-se então no cap.CCL. Este, de carácter genealógico e derivado do Liber Regum, antecede a passagem para a fonte imediata mais importante usada na Crónica de 1344: a Versão Galego-Portuguesa da Crónica Geral. Inicia-se assim no cap.CCLI, com o reinado de Ramiro I, estendendo-

se este até ao cap.CCLIX. Quanto à história de Fernão Gonçalves, ela aparece-nos muito mais adiante, a partir do cap.CCCVIII, situando-se este herói num tempo em que, a par das expedições militares da Reconquista, começam a ganhar cada vez maior importância as aspirações de Castela a constituir-se como reino independente do senhorio leonês.

Voltemos a Pelágio.

A concepção de história e nomeadamente a história da Espanha que delineámos no final da alínea precedente, vamos reencontrá-la agora no diálogo travado entre Pelágio e o arcebispo Epa, o irmão de Vitiza, de quem se falara já nestes termos:

"E, assi como esse rey Vetiza era çujo e maaõ em as cousas carnaaes, assi o era seu irmãoo Eppa em as cousas spirituaaes (...)" (II:297)

Esse diálogo tem lugar quando este tenta convencer Pelágio a desistir da resistência à invasão árabe. Quando Epa chega junto dele profere um discurso em que, perspectivando o passado, mais concretamente a glória dos Godos na Espanha até ao reinado de Rodrigo, pretende fazer crer ao rei que a situação actual é inelutável porque é fruto do "justo juízo de Deus" (cf.III:381). Na resposta que este dá ao arcebispo encontramos uma mesma concepção do devir histórico, já que também ele encara a derrota sofrida pelo seu povo como um castigo divino pelas transgressões cometidas outrora (1):

"(...) tu e teu irmão Vitiza assanhastes Deus
mallamente por os vossos pecados que fezeistes, con
o Conde Ilham, servo do diaboo Satanas, e o
movestes a sanha, per que ouve de vïir a
destroymento a gente dos Godos e per que oje dya he
a Igreja e a cristaydade quebrãtada e destruyda."
(II:382)

Nesta concepção providencialista da História é
complementar um outro aspecto e que é a percepção de que a
História é cíclica e de que esta lição exemplar não vai durar
para sempre pois, como diz Pelágio,

"(...) pero que Nosso Senhor nos quebrãtou e
destroyu, nõ queira elle que dure pera sempre. Mas
ainda a cristayndade se levantara. (...) E creemos
que, aquestes poucos que aquy somos, cobraremos
toda a gente dos Godos que he perdida, (...).
(II:382)

Para Pelágio a tarefa agora é a da restauração da Ordem
antiga. A parte final do seu discurso assemelha-se a uma
oração, não por incluir qualquer petição, mas pela profissão
de fé em Deus e na Virgem, na ajuda que Eles lhe darão nessa
tarefa, tendo portanto bem marcado também um carácter
profético.

O diálogo entre Pelágio e Epa funciona como a parte
preliminar da batalha que se vai desenrolar a seguir. A

vitória é dos cristãos e tem a marca da intervenção divina. Não são aqui as qualidades guerreiras de Pelágio ou dos homens que o acompanham que são enaltecidas, mas o "poder de Deus" que quis fazer este milagre pelos cristãos da Espanha, um povo eleito numa terra sagrada, uma terra à guarda do Apóstolo Santiago. Os milagres ocorrem em dois momentos da batalha: no início, provocando o efeito de ricochete sobre as pedras e setas que os mouros lançavam sobre a Cova, e no final, quando os elementos da Natureza colaboram fazendo desabar a montanha na qual se tinham abrigado os infiéis.

É aqui explicitamente estabelecida a comparação entre este episódio e o êxodo do Povo de Israel que, para atravessar o Mar Vermelho, contou com ajuda de Deus (cf. II:384). Mas esse era um Povo ainda sem Pátria. A estes Deus concedeu a Espanha e um Apóstolo por guardião, como volta a acentuar-se um pouco mais adiante, já no cap. CCLII, no reinado de Ramiro I.

Este rei tem como episódio mais célebre do seu reinado o da recusa de pagar aos mouros um tributo que se tornara habitual desde reinados anteriores:

"(...) [os mouros] enviaronlhe pedyr em cada hũu anno que lhes desse cinquenta donzellas, muy filhas d'algo, con que casassem, e outras cinquenta das outras do poboo, con que ouvensen outrossi seus prazeres; e que estas dõzellas que fossem todas virgões e em cabellos, (...)".
(II:40)

É por isso atacado pelos mouros, tendo a batalha lugar em Clavijo. Na noite da véspera, quando dormia, o rei Ramiro teve um sonho durante o qual viu e recebeu uma mensagem do Apóstolo Santiago:

" - Saibhas que Nosso Senhor Jhesu Cristo partio a todos os apóstollos meus irmãaos todallas provencias da terra; e a my soo deu Espanha que a guardasse e a emparasse das mãaos dos ĩmiigos da fe. (...)

Rey dom Ramiro, esforçate ĩ teu coraçom e sei bem firme e forte ĩ teus feitos, ca eu sōo Sanctiago, o apóstollo de Jhesu Cristo, e venho a ti por te ajudar contra estes ĩmiigos. E saibhas por verdade que tu venceras cras ĩna manhã, con ajuda de deus, todos estes mouros que te tēe cercado."
(II:403-404)

Esta é a primeira de uma série de visões proféticas com que são privilegiados alguns dos heróis da Crónica, como veremos. Já Pelágio tivera a percepção prévia do desfecho milagroso da batalha que oporia os cristãos de Covadonga ao exército mouro, como dissémos anteriormente (v.158). Aqui a profecia vem nas palavras de Santiago e é, como tal, mais explícita e mais alargada. Como processo narrativo é muito comum, quer na épica, quer no romance cortês vinculado à matéria da Bretanha. Neste último é sobretudo um recurso estrutural que, ao apresentar de forma condensada as linhas

principais da intriga que depois se vai desenvolver, confere unidade e coesão interna à história, podendo mesmo estimular o interesse por ela. Na épica, a profecia parece revestir uma natureza apocalíptica, no sentido etimológico e bíblico do termo. Para além de desvendar o mistério do futuro, iluminando o vidente, os vaticínios que anuncia situam-se dentro do tema do Apocalipse: a luta entre o Bem e o Mal, o triunfo daquele, a dor e a morte antecipando a Glória. Têm uma função pragmática, que no caso da literatura peninsular foi, durante muito tempo, estimular a continuação e o êxito final do movimento de Reconquista (2).

Atentemos então nas visões de Ramiro I e depois nas do conde Fernão Gonçalves, lugares-chave para a confirmação do carácter sagrado da Espanha como solo pátrio dos Godos e à guarda de Deus por mediação de Santiago. Este aparece, como dissémos, durante o sono de Ramiro, na véspera da batalha de Clavijo. Tem duas intervenções, como vimos no extracto acima citado, uma apresentando-se, a outra incitando o rei para a luta iminente. É nesta última que vamos encontrar o tema que referimos, e que é o da luta entre o Bem, representado pelos cristãos, que contam com a ajuda de Deus, e o Mal, os "ẽmiigos". A luta não se fará sem danos também para os vencedores, mas o final será glorioso para os cristãos. Será certamente uma glória resplandecente, tal é a acumulação de sinais de luz e também de pureza, de Graça, que marcam positivamente este dia: a vitória ocorre de manhã; os cavaleiros estão puros após se terem confessado e comungado. São ajudados pelo próprio Santiago que surgira "de manhã ẽna

lide em cavallo branco cõ hũa signa branca e grande espada reluzente ãna mão." (II:404). Esta magnífica imagem apolínea de Santiago, recorrente nas visões de Fernão Gonçalves, causa alguma perplexidade, se não for vista como lugar de convergência dos arquétipos cristãos do herói combatente, S. Miguel e S. Jorge, em nome de quem são armados os cavaleiros na Idade Média. Santiago não era um soldado, era um Apóstolo que passou pela Espanha para espalhar a Palavra de Deus (cf. J. Voragine, 1967, vol. I:471-480). Como reflexo deste cruzamento de imagens é pertinente citar aqui um outro episódio da nossa Crónica, narrado mais adiante, e a propósito da tomada de Coimbra por Fernando I. Tendo o rei a cidade cercada, aconteceu vir a Santiago de Compostela, em romaria, um bispo da Grécia. Este, ao ouvir dizer aos outros peregrinos que com ele também aí estavam, que o Apóstolo aparecia aos cristãos e os ajudava nas batalhas, exclama de imediato:

" - Amigos nõ o chamedes cavalleiro, mas pastor!"
(III:314)

Logo depois, durante o sono, o devoto bispo tem uma visão de Santiago em que este lhe afirma ter de facto essa missão de "ajudador dos cristãos contra os mouros". E para o comprovar ajudou então D. Fernando a conquistar a cidade que havia sete anos tinha cercada. O espanto do bispo da Grécia justifica-se porque, na verdade, na tradição mais primitiva Santiago não se reveste destas características. Ele teria

ficado ligado à Espanha porque após a morte o seu corpo fora metido num barco sem leme, que a Divina Providência conduziu à Galiza, e aqui ficou sepultado. É assim que a tradição hagiográfica justifica a popularidade do túmulo de Compostela que abriga o corpo do Apóstolo de Cristo. Ao aparecer como cavaleiro, com uma espada cintilante e combatendo, só ou com uma milícia de anjos, ele aglutina em si uma tradição que lhe é estranha, a do herói combatente, e cujos arquétipos são, como dissémos, S. Miguel e S. Jorge. Isso torna-se claro quando analisamos e comparamos os vários trechos que relatam as suas intervenções ajudando os cristãos, nomeadamente o da batalha de Clavijo e o da batalha de Hacinas. Bastante mais adiante na Crónica, na parte respeitante ao reinado de Fernando III, encontramos nova referência a uma aparição de Santiago, no decorrer de uma batalha entre mouros e cristãos e na qual a desproporção numérica de cavaleiros ensombra as probabilidades de vitória destes. O Apóstolo aí surge com uma "gram companhia de cavalleiros brancos" (IV:397). A sua ajuda teria sido determinante no desfecho glorioso para o exército cristão, facto reconhecido, segundo nos diz o texto, por ambas as partes em conflito.

Regressando às batalhas de Clavijo e Hacinas, recordaremos que as duas se inserem no contexto da Reconquista e têm portanto um carácter religioso. Os motivos e os preparativos para cada uma delas são no entanto diferentes. No caso de Clavijo a origem está, já o dissemos, na recusa do rei em sacrificar as cem donzelas, entregando-as nas mãos dos mouros. Com muita evidência este facto evoca um

tema universal dos romances de cavalaria e que é o da libertação de um grupo de jovens virgens prestes a serem oferecidas em sacrifício ao monstro que ameaça a comunidade(3). É tema de muitos contos populares e é também o tema da lenda da lenda de S. Jorge, tal como vem contada nas narrativas hagiográficas (cf. J. Voragine, 1967, vol. I: 296-301). Jorge, um bravo soldado cingindo uma espada cintilante, liberta o povo de uma cidade obrigada a alimentar um dragão que os ameaçava, exigindo primeiro o sacrifício de cordeiros, depois de pessoas, a última das quais seria a filha do rei. S. Jorge mata o dragão e liberta a princesa de uma morte atroz. Pensamos que o mito deste santo, que é também um herói libertador, está presente aqui e a sua figura se confunde com a de Santiago ajudando os cristãos a conservar as donzelas destinadas aos negros.

Passemos então à visão de Fernão Gonçalves. A intervenção de Santiago referida no contexto da história do conde tem uma elaboração significativamente maior ou, em termos retóricos, amplificada e intensificada em relação ao que encontramos anteriormente. Santiago e uma companhia de anjos aparecem no terceiro e último dia da batalha de Hacinas, que opõe cristãos chefiados pelo conde a uma grande hoste de mouros, sendo esta intervenção mais uma vez determinante para a vitória daqueles. A presença do Apóstolo tinha sido anunciada através das profecias de dois santos que apareceram a Fernão Gonçalves na ermida de Arlanza, quando ele aí fora fazer as suas orações. A primeira aparição é a de S. Palaio que, ao incitá-lo ao combate, lhe revela um

desfecho vitorioso e glorificante:

"E Deus tem por bem de seer hy em tua/ajuda o apostollo Sanctiago e eu cõ elle, pera seer vencido Almançor (...). E outros muytos angeos verram hi cõ armas brancas e trageram todos pendões con cruces, de que os mouros averam grãde espanto e perderam os corações." (III:48)

Pouco depois tem o conde um novo sonho e neste é S. Milham quem lhe aparece, com o mesmo incitamento e a mesma profecia:

" (...) veeras hy ẽ tua ajuda/ o apostollo Sanctiago. (...) e, ao tercer dia, verra hy o apostollo Santiago e nos outros cõ elle, assy como te ey dito." (III:49)

As profecias cumprem-se, já que ao terceiro dia de batalha "o conde (...) vyo o apostollo Sanctiago cõ muy grandes companhas d'angeos que lhe pareciam que viinham todos armados de armas brãcas/come neve; e tragiam todos pendões cõ cruces." (III:62).

A aparição de Santiago nesta batalha tem em comum com a aparição em Clavijo, desde logo, a referência ao branco, sugerindo naturalmente a pureza, tal como anteriormente. E também aqui a redundância se verifica entre esta notação de cor e as referências ao tempo e ao estado de graça dos

cavaleiros. Assim, a batalha inicia-se sempre de manhã bem cedo e depois de os soldados terem ouvido a missa, se terem confessado e terem comungado (cf.III:59). A maior diferença regista-se no aparecimento de uma milícia de anjos acompanhando o Apóstolo. Na amplificação que o motivo sofre está a presença de um outro mito para dar conta desta luta glorificante dos cristãos, o de S. Miguel. Basta recordarmos o Livro do Apocalipse e a batalha do santo e dos seus anjos contra o dragão para que a associação seja clara. A tradição hagiográfica dá conta também deste combate extraordinário em que o Arcanjo, com um exército de anjos, expulsa dos céus o dragão Lucifer.

Na véspera da batalha de Hacinas o exército do conde tem uma visão aterradora:

"(...) virom essa noyte vñir voando pelo aar hũu dragõ muy grande e muy spantoso, dando muy grandes braados; e semelhava que viinha todo cheeo de sangue. E os braados erã assy spantosos que semelhava que ao ceo chegavã. E levava a boca aberta e lançava per ella chamas de fogo que semelhava que toda a hoste querya queymar;"
(III:53-54)

Enchendo de medo os cavaleiros, esta visão é prontamente interpretada pelo conde que, para os tranquilizar, diz ser apenas uma artimanha dos mouros que "sempre fazem as suas obras e sempre husam de nigromãcia e encantamentos". A

descrição deste dragão alado, diferente do dragão de S. Jorge que é por tradição aquático, cheio de sangue, provavelmente marca do recente combate que o precipitou do Céu, e lançando as chamas do Inferno da sua boca aberta, remete-nos também para a lenda do Arcanjo, confirmando o que dissemos anteriormente.

Pelágio, Ramiro e Fernão Gonçalves têm, assim, por detrás de si uma poderosa força que os leva a vitórias impensáveis na defesa da Espanha, que continua a ser a terra dos Godos. Essa dimensão está bem patente no espírito que leva o conde castelhano a enfrentar os mouros nas duas grandes batalhas que contra eles trava, a de Lara e esta a que nos referimos agora. Nos preparativos pudémos encontrar a mesma motivação religiosa, a par de uma consciência bem viva de pertencer a uma cadeia, uma linhagem, que lhes legou em herança o dever imperativo de recuperar este Paraíso que fora já a sua Terra Prometida (cf. III:27-28).

A batalha de Lara será antecédida, como a de Hacinas, por um "synal" espantoso - o engolimento do cavaleiro Pero Gonçalves pela terra que pisava -, que o conde prontamente interpreta como bom indício e incitamento à batalha contra os mouros. Tem o combate lugar no mês de Maio, na manhã de um dia muito claro, por entre os gritos ao Apóstolo.

No discurso exortativo do conde às suas tropas antes da batalha de Hacinas reencontramos o mesmo motivo ideológico acima referido, aliado ainda à concepção providencialista e cíclica do devir histórico que já fizémos notar nas palavras

de Pelágio (cf.:III:50-51).

Perder a Espanha é perder a honra e a fama, é perder a terra que Deus deu ao seu Apóstolo como sepulcro, é perder a terra que a Providência Divina protege por mediação dos seus anjos e santos. Esta é uma outra dimensão deste Paraíso, o seu carácter sagrado, que se sobrepõe, nos excertos que analisámos, à sua dimensão de espaço de glorificação épica dos primeiros tempos da Reconquista. Nos próximos capítulos veremos que esta imagem sofre transformações, carregando-se de outros sinais.

NOTAS

(1) Nesta acusação de Pelágio podemos ver reflectida a versão da lenda que explicava a perda da Espanha atribuindo as culpas a Vitiza e ao conde Julião, omitindo-se as referências a Rodrigo e a Alataba. Como já dissémos anteriormente, entre os cristãos do Norte da Península, a culpa da tragédia era imputada a Vitiza, sendo a figura de Julião introduzida apenas na Crónica Silense.

(2) Gimeno Casaldueiro na sua obra Estructura y Diseño en la Literatura Castellana Medieval dedica um capítulo a este assunto (cf.1975:103-141), referindo-se precisamente à presença dessas profecias específicas nas mais antigas crónicas latinas, depois em Afonso X e nos poemas épicos mais importantes da literatura castelhana da Idade Média.

(3) Este motivo é comum a contos maravilhosos, a lendas heróicas, estando atestado numa extensão cultural muito vasta. Parece ser comum a todas as mitologias indo-europeias e tem um arquétipo permanente: o monstro devorador, princípio negativo da Criação, o mal, a desordem, é sempre vencido por um Herói. Depois da vitória este acede à mão da princesa

libertada, ou toma o tesouro escondido pelo monstro, ou é simplesmente glorificado pela comunidade ameaçada (cf.p.ex. Durand, 1984:104-106 e 178-191). Sobre a presença e as transformações que o motivo sofre nos romances arturianos podemos encontrar indicações na obra, por nós já referida várias vezes, Le Chevalier Errant (...) de Marie-Luce Chênerie (1986), no cap.I (pp.55-66).

4. CENÁRIOS DE LUTAS GLORIFICANTES

4.1. BATALHAS EM CAMPO ABERTO

Passamos agora a analisar a forma como a Espanha aparece caracterizada na Crónica Geral de Espanha de 1344 enquanto espaço essencialmente bélico e onde a luta pelo poder e pela afirmação épica dos heróis assume a maior relevância.

A Espanha parece ser, no imaginário medieval, um espaço tradicionalmente ligado às lutas sangrentas, às batalhas violentas e permanentes. Já anteriormente o fizemos notar, citando Joël Grisward que, a propósito do tema da repartição do mundo na epopeia de Aymeri de Narbonne, nos diz que a Espanha está destinada ao filho Guerreiro e que ele se apodera dela de facto pela força das armas (cf. Grisward, 1981:65).

A associação está naturalmente ligada à situação histórica da Península Ibérica, teatro de lutas constantes, das quais as mais impressionantes são as do movimento da Reconquista. No entanto, do período anterior, a Crónica de 1344 refere-se também a grandes batalhas travadas em campo aberto, opondo outros povos que por aqui passaram. Nesse contexto o elogio da Espanha contém, em grande parte, referências ao belicismo dos povos ibéricos e à ocasião que aí sempre se proporciona aos cavaleiros de se promoverem e

ganharem fama. Vimos no capítulo anterior essa dimensão constantemente sublinhada a propósito dos Godos. Mas já antes também os Romanos a preferiam para os feitos de armas:

" [Julio César] acordou de vñir contra as Spanhas por que entendeu que os Spanhoes erã muy fortes e muy boos em armas. (II:111)

(...) nas outras terras nũca se pagava tanto de cõquysta que fezesse que achasse tam boa de conquerer como desta que fazia em Spanha, por que achava hy contendas e lides em que se mostrava por bravo e por cruel por se fazer temer." (II:112)

Algumas dessas batalhas merecem um longo desenvolvimento, que compreende uma introdução, uma descrição dos preparativos, os discursos exortativos aos exércitos, a narrativa dos combates propriamente dita, e finalmente a conclusão, com as condições da rendição ou menção das riquezas ganhas pelos vencedores. O espaço onde elas decorrem é referido brevemente através de características que nos parecem convencionais. Tentaremos entender o sentido da economia textual nesse ponto e também o significado desse convencionalismo. Antes, porém, faremos algumas considerações gerais sobre a importância destes trechos narrativos, que a seguir comentaremos em detalhe.

Os estudos de narratologia ensinaram-nos que a imagem da história que o discurso apresenta ao leitor está condicionada

por, entre outros aspectos, certos efeitos temporais, conseguidos através de determinadas estratégias discursivas. A articulação entre tempo da história e tempo do discurso pode inscrever no texto um significado específico a que o leitor é sensível. Se considerarmos as diversíssimas sequências que dizem respeito a narrativas de batalhas dentro da Crónica de 1344, verificamos a presença de um tratamento privilegiado dispensado a algumas delas, em termos de alongamento do tempo discursivo, no qual cabem cenas onde se reproduzem diálogos ou discursos e também pausas descritivas, para além de frequentes intrusões do narrador. As tomadas de Narbona e de Nimes, e ainda o relato dos combates em Lérida são alvo de um desenvolvimento que se explica fundamentalmente, pensamos, em termos de pragmática narrativa. São aproveitados enquanto «exempla», portanto como veículo de doutrinação, que no caso de Lérida é bastante explícita.

No conjunto de batalhas do movimento da Reconquista, as que maior relevo merecem são as de Clavijo, Lara, Hacinas, Vau de Cascajares e Navas de Tolosa. Todas têm em comum, para lá da valorização dos heróis, um envolvimento mágico-religioso concretizado em visões de santos e de milícias de anjos participando nos combates.

Menos significativo, em termos de economia textual, mas interessante do ponto de vista da organização da história de um herói específico - o Cid - é o grupo de batalhas em que ele se notabiliza: Alconcier e as três lides em que ele se defende dos mouros nos arredores de Valença. A última repete

algumas marcas já notadas nos combates da Reconquista, como a presença de anjos combatendo ao lado dos cristãos. Nas outras sobressai nitidamente a valorização da estratégia militar do Cid e também a relação deste com Álvaro Fernandes, o seu interlocutor preferido, o mensageiro que repetidamente envia junto do rei, enfim, o seu "braço deestro" (III:433).

Teremos diversas ocasiões para confirmar o modo intenso como o discurso da Crónica de 1344 está ideologicamente marcado, com uma vertente pragmática muito acentuada. Reatemos, entretanto, o estudo pormenorizado do texto. Do período que, na Crónica, vai até à invasão dos mouros, portanto até ao reinado do rei Rodrigo, e que é um marco na perspectivação da história da Espanha, destacamos, pelo desenvolvimento de que é alvo, como já dissemos, a grande batalha de Lérida, que ocorre durante o período de ocupação romana e opõe "parentes naturaaes", chefiados, uns, por Júlio César, outros, pelos filhos de Pompeu. É uma contenda trágica, pois coloca frente-a-frente amigos, conhecidos e, por vezes, até familiares. É neste cenário que tudo se vai desenrolar:

"(...) hũu campo muy ancho. E em meo do campo stavam duas penas grandes e hũus outeyros a cabo dellas; e entre aquellas penas avya hũu valle. E faziansse hũas costas que hyam sobyndo contra cima e ygualavansse con os outeyros e pareciam de cada parte os outeyros por que stava (sic) hũu acerca do outro. E hyam per hi hũas carreyras contra hũu cabo

e contra outro, em cubertas entre os outeiros e as penas." (II:116)

A narrativa dá conta, também, de como os exércitos ficaram frente a frente, amolecidos pela desgraça:

"E tam acerca stava hũa hoste da outra que se viiã muy bem hũus com outros, assy que os Romãaos que hy viinhã, que eram muytos d'amballas partes, conheciansse os irmãaos cõ os irmãaos e os padres com os filhos e parentes e amygos." (II:117)

É aqui o momento para o narrador intervir, introduzindo as linhas de leitura deste episódio, que passam pela reflexão sobre alguns valores humanos essenciais (cf.II:118) e ainda, retardando o desenrolar dos acontecimentos, para nos dar a conhecer as motivações de Petreo que justificam os conselhos tão "contra natura" (II:120) que dá aos seus homens (cf.II:118). Aproveita também para antecipar, sentenciosamente, o resultado deste procedimento:

"Non foy por boa nem aguysada razom aquella batalha que Petreo moveo, segundo contão as storyas, (...). E, por este feyto desaguisado, mostra a estorya que melhorou a razão de Julyo César, ẽ razom da guerra que fazia contra Pompeo." (II:121)

O discurso de Petreo, que os convence a retomar a luta,

invoca alguns valores que, neste contexto ideológico, se deveriam sobrepor aos laços de família ou à amizade. Ocupa quase todo o cap.LXXVII e faz apelo fundamentalmente à lealdade e à dignidade, lembrando também a glória e o "boogalardom" que os esperam após a vitória. É também esta personagem quem profere o discurso da rendição, no qual a nota mais saliente é o elogio ao vencedor (cf.cap.LXXIX).

Nas várias fases da batalha as características do local revestem-se de uma grande importância e contam com a presença de elementos constantes, alguns recorrentes no cenário da batalha dos Campos Catalaúnicos (1): "monte", "outeyro", "pena", "campo", "valle", "ryos", "fontes". A adjectivação não é muito abundante, preferindo-se quase sempre a qualificação através da oração relativa. Ambos os processos dão conta da importância e do papel que estes elementos têm no decorrer da acção, principalmente o vale e as elevações do terreno. "Montes" e "outeyros" têm a base escarpada, sentido próprio do nome "pena" e de que o adjectivo "enfesto" dá conta. Conquistar um lugar alto é o principal objectivo, nos vários momentos da lide, porque é estrategicamente muito vantajoso, não só para defesa como para daí iniciar um ataque. As referências à visão panorâmica que eles permitem abarcar são sinais claros do poder que conferem a quem os domina.

O vale é o lugar marcado negativamente, o lugar "angosto", o lugar que coloca em perigo de morte os que aí são encerrados(2), como também o elemento aquático, que tem aqui uma função ambígua, constantemente presente nos quadros

sucessivos que nos vão sendo traçados. As referências a estes elementos são quase sempre negativas, marcadas por um excesso engolidor e mortal. Primeiro são as chuvas, "muy grandes" e que "duraron muyto", "que encherõ todollos ryos tanto que as gentes nom podyam passar dhũa parte aa outra". Estas cheias provocaram a fome e mesmo a morte, porque estabeleciam uma barreira intransponível, "per tal guisa que nõ lhes vinhã vyandas de nem hũa parte". A este cerco provocado pelo excesso de água contrapõe-se um outro, dramaticamente marcado pela sua ausência: "e o vale nõ avya sayda pera outra parte nõ avya augua em sy." (II:121)

O excesso de sangue, comparado à corrente da água da chuva e dos rios, é um motivo claramente épico e recorrente na Crónica (cf. III:89,141,157,381). Depois da rendição os soldados de Petreo e Freneo puderam matar a sede no cenário fértil do sopé do monte que lhes tinha estado vedado, e também aí o excesso é perigoso - "muytos delles morryã e outros adoeceron de muy maa guisa" (II:124) -, ainda que, no conjunto, a abundância de água para tão sequiosos soldados seja benéfica.

Este relato mostra-nos alguns dos elementos fundamentais da topografia dos lugares onde decorrem as principais batalhas que encontramos na Crónica. São campos situados perto de rios, em vales ou planícies e estão-lhes associadas elevações de terreno mais ou menos acentuadas. Vejamos então como se harmonizam, no sentido de proporcionarem aos heróis épicos espaço para se cobrirem de glória, porque, como já vimos, a Espanha é principalmente um palco de lutas

glorificantes.

O Conde Fernão Gonçalves é um dos principais vultos dessa galeria que a Crónica de 1344 nos apresenta, retratado com grande simpatia, já que é o herói da independência de Castela. Já anteriormente sobre ele nos pronunciámos, mas apenas a propósito da sua consciência de ter herdado, também ele, o sagrado dever de reconquistar a Espanha. Os cerca de sessenta capítulos que a Crónica lhe dedica constituem no entanto uma narrativa extensa e bastante mais complexa, pois estamos aqui perante um herói com múltiplas facetas para além dessa aura de soldado numa Guerra Santa.

A história do Conde castelhano desenrola-se entre o cap.CCCVIII e o cap.CCCLXVI, sendo de realçar que alguns deles contêm matéria única, só aqui conservada, no conjunto da tradição deste tema. Sobre as fontes usadas para a sua compilação, e para lá do texto base que continua a ser seguido, a Versão Galego-Portuguesa da Crónica General, referimo-nos já, citando Lindley Cintra, ao uso do Poema de «clerecía» de Fernão Gonçalves, escrito entre 1250 e 1271 por um monge de Arlanza. Acrescenta o editor crítico da Crónica de 1344 que, no entanto, o compilador deve ter usado ainda um poema jogralesco, perdido (L.Cintra, 1951:LXXXII). J. B. Avalor-Arce também defende, por seu lado, a existência de um cantar perdido, provavelmente mais antigo que o Poema, e que teria deixado vestígios em alguns capítulos da nossa Crónica (cf. 1974:64-82). Refere-se o autor deste ensaio ao relato da infância e educação do Conde (cap.CCCXXII) e ao episódio do

encontro entre ele o rei de Leão (cap.CCCLVII), salientando que ambos são de nítida inspiração jogralesca e não clerical (v.67-68 e 81,n.7) (3).

S. G. Armistead (1987:343-344) mostrou ainda como é possível verificar a presença de uma fonte diferente numa passagem da Crónica de 1344 relativa à de batalha de Hacinas, comparando a sua composição, elaborada através da acumulação e da enumeração, com a que lhe corresponde no poema de origem clerical, onde aquele artifício, mais próprio da poesia jogralesca, não aparece (cf.: "Aly veriades saltar lanças em peças e espadas quebrar em escudos e maças em capellinas e em elmos. E ally poderiades veer muytas e boas lorigas falssar e desmalhar e muytos/ e boos prePontos romper e espadaçar" (III:59) e "Todos de coraçon eran pora lidiar, / nin lanças nin espadas non avyam [nul] vagar, / rreten[n]ien los yelmos, las espadas quebrar, / feryen en los capy[e]llos, las lorygas falsar." Poema:94)

A análise do Poema de «clerecía» tem levado a distinguir uma composição geometricamente architectada e uma história orientada em três direcções: as batalhas de Fernão Gonçalves com os mouros, a rivalidade política com o rei de Navarra e os episódios da luta do Conde para conquistar a Leão a independência de Castela (cf.Gimeno Casalduero,1975:31-64 e J. P. Keller,1957). Não é nosso objectivo comparar o Poema com a prosificação que nos surge na Crónica de 1344. Os efeitos geométricos de simetria e contraste atenuam-se aqui naturalmente, ainda que aqueles três temas voltem a estar presentes, os dois últimos em alternância marcada entre as

batalhas contra o rei de Navarra e as cortes em Leão. Do nosso ponto de vista parece-nos interessante distinguir na prosificação da história do Conde Fernão Gonçalves três núcleos que só em parte recobrem os temas anteriormente apontados. O primeiro seria o núcleo religioso, que quase se sobrepõe ao tema da Reconquista. Depois devemos considerar uma outra faceta da temerária personagem que é o seu acentuado belicismo, tendo em conta os conflitos simultâneos com Navarra e Leão. Finalmente a narrativa tem ainda um considerável e interessante carácter romanesco pela participação da condessa D.Sancha, pelas intervenções maléficas da rainha de Leão e pelas cenas que ambas protagonizam em espaços interiores, propícios à aventura e ao romance. Este último aspecto será tratado mais adiante (v.II-5.). São os dois primeiros que agora nos interessam, pois o espaço em que se desenrolam é o espaço exterior, o campo aberto.

O núcleo religioso, relacionado com o tema da Reconquista, já foi abordado no capítulo anterior, onde, a este propósito, fizemos referência às batalhas de Lara e Hacinas. Os castelhanos, principalmente o Conde, aí nos aparecem como seres privilegiados pela ajuda de uma força sobrenatural e que é determinante no desfecho das lutas que travam contra o inimigo da Fé cristã. Ambas as batalhas estão ligadas à ermida de Arlanza, local da epifania do sagrado e onde têm lugar as orações e as proféticas visões do herói. Ambas têm também uma motivação política, sublinhada nos conselhos que o Conde reúne sempre, antes de se decidir a

entrar no combate, exactamente como acontece no Poema. Não há referências que caracterizem os lugares das batalhas, que têm apenas a individualizá-los os topónimos. Em contraste temos referências espaciais muito concretas quando o texto nos narra o modo como o conde chega até à ermida de S. Pedro de Arlanza:

"E elle era homen que se pagava muyto de monte e de toda caça de ribeira. E seus monteiros acharon hũu porco muy grande en aquella montanha, a par donde hora está a egreja de Sam Pedro d'Arlance, e disserõlho. Entom disse el a suas companhas que estevessem quedas e que el hirya allo e logo se tornarya a elles.

Enton se foy con os monteiros e andarõ pella montanha ataa que o acharõ. O conde, como vyo o porco, foyse empos elle e tanto o aficou de toda parte ataa que o porco se lhe foy meter en hũa hermida antiga, que estava toda cuberta de era, en tal maneira que non parecia della nada; e meteoselhe o porco tras o altar. (...)

(...) quando o conde vyo o porco hir per aquella pena açima, asinou d'entrar per aquelle lugar, nõ cuydando el que era a hermida. E prendeo seu cavalo a hũa arvor e foyse pela riba aa hermida."

(III:29-30)(4)

A presença do topónimo real, S. Pedro de Arlanza, não

deve iludir-nos quanto à consistência também real e histórica, das outras notações de espaço, nomeadamente "montanha", "pena", arvor", "riba" ou a ermida "cuberta de era". A própria menção do acto de caçar tem aqui um significado mais profundo. Aparentemente poderia sugerir apenas uma ocorrência fortuita, uma actividade de lazer e divertimento, própria do altivo Conde. Mas de facto, como veremos, tanto a construção do espaço como a referência à caça têm uma coerência textual que ultrapassa a sua referencialidade, e isso é bem visível quando encontramos a recorrência, muito significativa, tanto do cenário como da própria acção. Por diversas vezes a Crónica se refere a esta actividade, muito do agrado de reis e nobres, mas nunca ela ocorre apenas como motivo desportivo. Tem sempre um desfecho insólito, é um veículo para a aventura, algumas vezes até para a morte:

"E, desque foy rey, Moabya fez hũas casas alongadas dhũa sua villa, muy fremosas, em as quaaes elle avya muy grande voontade d'estar. E aveeo assi que hũu dia, sayndo elle de sua casa para yr aa villa (...) achou hũa gama. E acolheusse ao cavallo e correo ãpos ella; e quise Deus assy que cayo do cavallo e da queda morreu." (II:366)

"E elle [rei dom Fafilla] correndo hũu dya monte, achousse cõ hũu husso; e disse a todollos seus que lho deixassem a elle soo. E, atrevendosse ã sua

força, lidou cõ elle hũu por outro e foy assy, per sua maa ventuira, que o matou o husso." (II:390)

Este episódio tem um notável sabor arcaico pela presença da luta do homem com o urso, o único animal conhecido até então que lutava em posição erecta, como o homem (cf. Andreolli, 1990:45). Note-se que o urso desaparece da literatura, a partir, sensivelmente, do séc. XI, sendo substituído pelo cervo. Nas fugidias ocorrências em que o encontramos o seu prestígio e a sua ferocidade estão ausentes (cf. op. cit.:46-47).

Noutros dois episódios, cuja complexidade merece o desenvolvimento que a seu tempo lhe proporcionaremos, os caçadores encontram a morte: Rui Vasques, que durante uma caçada junto à ribeira encontrou e enfrentou Mudarra Gonçalves em combate singular (cf. cap. CCCLXXIX), e o arcipreste que, caçando na floresta, encontra o conde Fernão Gonçalves e D. Sancha, fugidos da prisão de Castro Velho (cf. cap. CCCXLVII) (v. 199 e 302).

Também D. Sancho, o Maior, rei de Navarra e Castela, tem uma aventura durante uma caçada :

"(...) andando hũu dia a correr monte, (...) achou hũu porco mōtes. E, em hyndo empos elle, meteosse em hũa cidade que estava herma, cuberta de muytos matos (...). E entrou o porco em hũa cova que hy avya feyta em guisa de igreja e siia em ella hũu altar (...)." (III:249-250)

Ao tentar matar o porco naquele lugar santo, uma força invisível desvia-lhe o braço, salvando-se a presa. Interpretando o facto como um milagre divino, o rei apressa-se a povoar a cidade e ergue uma igreja sobre aquele local.

Esta aventura de D.Sancho tem evidentes semelhanças com a de Fernão Gonçalves já que, depois de falar com o monge de S.Pedro, o Conde promete também fundar aí um mosteiro e doar-lhe grandes riquezas. Estas semelhanças não são o resultado de mera coincidência, nem sugerem um processo de influência, são a manifestação da composição de um motivo tópico da literatura medieval, o da passagem para o Outro Mundo. Alan Deyermond (1972) inclui o motivo da caça num elenco de motivos populares ou folclóricos ("folk-motifs) da literatura épica hispânica, advertindo no entanto que tem um papel muito mais importante no romance que na épica. Salienta a sua presença no Poema de Fernán González, na Primera Crónica General e sublinha particularmente a complexidade que adquire na lenda dos Infantes de Lara segundo o relato da Crónica de 1344 (cf.op.cit.:44-46). Pierre Gallais (1982), por seu lado, refere-se a três vertentes de que se pode revestir este acto, trazendo ao herói-caçador a salvação, o amor ou ainda a soberania (cf.op.cit.:158). Para fundamentar estas afirmações poderíamos apresentar inúmeras passagens retiradas da literatura cortês e algumas das narrativas hagiográficas medievais, que o próprio Gallais também aponta. Escolhemos três exemplos que nos parecem significativos e que nos permitem verificar a permanência deste mesmo motivo da caça,

portador de um significado que está para além da mera referência à actividade desportiva. Em qualquer dos casos a expedição transforma-se, na sua parte final, numa extraordinária aventura:

"Je suis [Guigemar] de Petite-Bretagne et aujourd'hui je suis allé au bois pour chasser. J'ai atteint une biche blanche, mais la flèche a rebondi et m'a blessé si profondément à la cuisse que plus jamais, je crois, je ne m'en remettrai. La biche en gémissant s'est mise à parler. Elle me maudit longuement et me souhaite de n'être jamais guéri, sinon par une jeune femme que je ne sais où trouver. Après avoir appris quel était mon destin, je suis rapidement sorti du bois. (...)

(Les Lais de Marie de France. Guigemar:11)

"[Depois de ter aceite o desafio do rei para caçar um porco selvagem - "le sanglier blanc"-, o herói empreende uma dura perseguição ao animal:] Devant lui passa le sanglier, suivi de près par le chien. Guingamor éperonna à toute allure, traversa la lande pleine de risques et la rivière pleine de dangers, tout droit dans la prairie dont l'herbe était verte et fleurie. Peu s'en fallut qu'il n'attrapât le sanglier, mais regardant devant lui,

il aperçut soudain les murs d'un grand palais qui était fort bien construit à pierres vives. (...)"

(Le Coeur Mangé. Guingamor:55)

"Eustache s'appelait d'abord Placide. (...) Un jour en effet qu'il se livrait à la chasse, il rencontra un troupeau de cerfs, au milieu desquels il en remarqua un plus beau que les autres, qui se détacha pour gagner une forêt plus vaste. (...) Comme il le suivit avec acharnement, le cerf parvient enfin à gravir la cime d'un rocher; Placide s'approche et songe aux moyens de ne pas le manquer; or, pendant qu'il considère le cerf avec attention, il voit au milieu de ses bois la figure de la Sainte Croix plus resplendissante que les rayons du soleil (...).

(La Légende Dorée. Saint Eustache:306)

Em todos os episódios que acima transcrevemos nota-se a criação de um clima mágico, um clima propício à aparição de algo de sobrenatural. A caça é apenas um veículo para o progressivo isolamento do herói na perseguição do animal que o seduz ao ponto de ele se aventurar, voluntariamente só, a embrenhar-se num mundo de silêncio e mistério. Atente-se de novo na Crónica e na "hermida antiga cuberta de hera", na

"cidade herma cuberta de muytos matos" ou nos sítios isolados onde têm lugar as mortes dos dois reis mouros. A solidão em que decorrem os eventos fantásticos a que os levaram as nobres feras (5) é um sinal do privilégio concedido a estas personagens, predestinadas ao acesso a um Outro Mundo onde existe algo que lhes falta para cumprirem a sua missão. E a prova de que esses animais são apenas os instrumentos da sedução é o seu desaparecimento, sempre incólumes: os papéis estão invertidos, já que o caçador se transforma na vítima e fica prisioneiro da aventura.

Na narrativa referente a Fernão Gonçalves a perseguição ao porco montês, que o conduz a um lugar escuso, cria de imediato um clima fantástico, propício às revelações proféticas do monge e depois, alguns capítulos mais adiante, às aparições dos santos. A dimensão sagrada do lugar implica, tal como na lenda de Santo Eustáquio (6), uma acentuação da verticalidade, da orientação para o alto, notável na recorrência dos termos "montanha" (7), "pena", "riba", e apenas uma menção à árvore, indicação sintética da presença da floresta, o lugar próprio das caçadas fantásticas.

A montanha, espaço privilegiado da epifania do sagrado, é também o lugar onde decorreu a infância do mais novo dos três filhos de Gonçalo Nunes, "o conde Fernam Gonçalvez, o bem aventurado e de grãdes feitos" (III:24). Diz-nos J.B.Avalle-Arce, no ensaio a que atrás nos referimos, que esta infância do Conde, distinta da que nos mostra o Poema, obedece a uma inspiração épica, prefigurando a sua vida de grande cavaleiro. Esta montanha em que ele cresceu e a

educação recebida de um velho sábio "muy preçado", "muy sisudo", de "boas manhas" e "muy bõo", constituem a primeira etapa do seu percurso de maturação que se vai desenrolando por ciclos. A subida a S. Pedro de Arlanza e a conversa com Frei Palaio são isomorfias desta imagem da infância do jovem cavaleiro, repetida na segunda visita que faz ao lugar, antes da batalha de Hacinas. Só então parece ter atingido o estágio de mediador entre a natureza humana e a divina, pois é-lhe concedida a possibilidade de comunicar com esse Outro Mundo. Os sucessivos retornos à montanha sagrada dão-lhe finalmente acesso ao Conhecimento. É deste modo que se constrói a personagem do conde Fernão Gonçalves, um herói marcado por uma dimensão religiosa e espiritual, evidentes não só nas orações que repetidamente dirige a Deus, nas visões com que é agraciado, como também na sabedoria com que interpreta os sinais mágicos que sucessivamente inquietam o seu exército antes das principais batalhas com os mouros.

O conde Fernão Gonçalves estava destinado à gloriosa missão de transformar a pequena terra de Castela num condado independente. Para isso teria que lutar contra outros inimigos que não apenas os do foro religioso, revestindo-se o seu carácter também das qualidades necessárias para tal tarefa: as qualidades de um bom guerreiro, indispensáveis para vencer os combates e os atributos oratórios que o levam a conduzir os exércitos e a convencer os seus pares em conselhos plenários, a inteligência e a astúcia para se livrar honrosamente de um contrato de vassalagem. Passamos assim, portanto, para o segundo núcleo ou segundo aspecto

importante desta narrativa, que se constrói, como dissemos, à volta do belicismo evidenciado pelo Conde.

Para conseguir os seus objectivos, Fernão Gonçalves vai ter que cruzar armas com dois inimigos, navarros e leoneses. Para cada um usará um tipo de arma diferente, porque diversas são também as relações que com eles mantém. A rivalidade política que opõe castelhanos e navarros leva-os a defrontarem-se por diversas vezes em campo de batalha. O primeiro conflito estende-se desde o cap.CCCXXXI até ao cap.CCCXXXVII e culmina com as mortes do rei Sancho de Navarra e do conde de Tolosa que auxiliara este. Num segundo momento do conflito, o filho de D.Sancho, Garcia de Navarra consegue armar uma cilada e prender Fernão Gonçalves em Castro Velho de onde sai pela mão de D.Sancha (cf.cap.CCCXLIV-cap.CCCL). Na sequência deste episódio encontramos a batalha que opõe navarros e castelhanos, da qual estes saem vencedores. Garcia de Navarra só é definitivamente vencido numa outra batalha, a de Val Perri.

Sobre a topografia dos lugares onde decorrem os recontros pouco sabemos. O que opõe Fernão Gonçalves ao conde de Tolosa tem lugar junto de uma ribeira, tal como o que o coloca frente a Garcia de Navarra (cf.III:43 e III:81). A batalha de Val Perri, o clímax desta sangrenta rivalidade, tem lugar, como o topónimo indica, num vale:

"E ajuntaronsse ẽ hũu valle/ a que chamavã Val Perri e corre acerca delle o ryo d'Ebro. (...)

E tantos eram ja de homẽes mortos de cada parte que

corryam os ryos do sangue pello vale a fundo."
(III:88)

Reencontramo-nos aqui com uma imagem já conhecida, a do vale como lugar de morte, um cenário idílico transformado em cenário do mal expressivamente representado na metáfora aquática do sangue, como dissemos um motivo tópico da épica, e também na locução adverbial "a fundo".

Contra o rei de Leão é um outro tipo de batalha que tem de travar. Da história desta disputa queremos aqui comentar dois episódios apenas, deixando para mais tarde os outros em que intervêm as mulheres, a rainha de Leão e a infanta D.Sancha (v.II.5). Esses dois episódios, aqueles em que se joga o destino de Castela, são a venda do cavalo e do açor (cf.cap.CCCXLII) e o encontro entre o conde e o rei leonês para regularizarem a dívida anteriormente contraída por este. Parece-nos interessante associar e compará-los ambos, não só porque, do ponto de vista da intriga, estão ligados mas também porque simetricamente apresentam motivos comuns com funções inversas, sempre com uma grande coerência de sentido e ligados aos espaços onde decorrem. Primeiro gostaríamos de nos referir ao que tem lugar "em derredor da villa". Esta sintética referência é a única notação do espaço que nos é dada para situarmos a cena que se segue às cortes que o rei D.Sancho reuniu em Leão com os seus vassallos, de entre os quais parece sobressair o conde Fernão Gonçalves :

"El rey (...) sayuho a receber com todollos nobres

homeens que hy erã; e recebeuho muy ben e fezelho muyta honrra. E, a todos quãtos hy avya, prazia muyto cõ elle, assy a fidalgos como a cidadãos, (...). Em estas cortes eram muytas e boas jentes; e o conde era ende o melhor e o mais honrrado de todos." (III:64)

Destacando-se dos demais pela "honra", ele está também em evidência por se fazer acompanhar pelo melhor e mais formoso cavalo da Espanha e por um "açor garceyro que nõ podya melhor seer" (III:65). É quando cavalgam lado a lado em redor da cidade que o rei tem a oportunidade de ver a ave e a montada do Conde, sobre as quais já tinha entretanto ouvido falar, e as cobiça. Não podendo escusar-se perante a insistência do rei em querer comprar tanto o cavalo como o açor, propõe o Conde um contrato cujas cláusulas parecem remontar a uma antiga tradição gótica (8):

" - Senhor, pois vos querees que vos faça esta venda por estes mil marcos de prata, querovollo fazer con tal preitesya que me ponhades certo dya a que mos dees e, nõ mos dãoo aaquelle dya, que se dobrem cada dya ao gallarym." (III:65)

O narrador antecipa de seguida o resultado deste contrato que ficou oficialmente selado pelo notário e em presença de testemunhas:

"E este mercado sayu depois a el rey muy caro, por que ataa tres annos nõ fez razõ de pagar. E, quando quis pagar, nõ avya aver amoedado em todo o mundo per que esto podesse comprir (...)" (III:65)

Esta é uma outra faceta de o conde Fernão Gonçalves, complementar do seu carácter de destemido guerreiro: a astúcia, a inteligência manifestada ao aproveitar a oportunidade que aqui se lhe oferece para se livrar do jugo que intimamente vinha já recusando. Sabemos que esta viagem a Leão é para o Conde algo que não lhe agrada pois o narrador dá-nos conta dessa disposição através de um esboço de prece que este dirige a Deus:

" - Senhor Deus, peçote por merçee que me queiras ajudar per que possa eu seer livre desta prema dos Leoneses." (III:64)

Deus parece tê-lo ouvido e a oportunidade surge nessa cavalgada fora da cidade, num espaço que é próprio para jogos e torneios, actividades de divertimento específicas da classe nobre, como adiante veremos (v.230 e 252,n.5). O texto não nos adianta os objectivos dessa cavalgada à volta da cidade, prefere dar realce à imagem do Conde, montado num excelente cavalo, com o seu açor garceiro, imagem esta que transmite com bastante nitidez a atitude majestosa do cavaleiro castelhano que, ombreando com o monarca, parece intimidá-lo. Fernão Gonçalves traz consigo dois emblemas do cavaleiro

nobre que muito o prestigiam: um cavalo árabe arrebatado ao inimigo, o rei Almançor, e um açor garceiro (9). Ambos têm, neste tempo, um valor semelhante já que o açor é uma ave muito apreciada.

Não sabemos por que razão o Conde levou o seu açor até Leão. Pode este gesto estar relacionado com os hábitos que os nobres tinham de, ao viajar, irem simultaneamente caçando, ou tratar-se-ia eventualmente de um outro uso corrente e que era o de assinalar o carácter pacífico e diplomático das funções em que estavam investidos os portadores destas aves (10). Quer o tenha levado para dar largas a uma distração cinegética, quer para assinalar as suas intenções de paz, de qualquer modo a presença do açor nas mãos do Conde, em cima de um belo cavalo árabe, impõe, nesse espaço aberto vocacionado para as actividades lúdicas da nobreza, uma ameaçante figura de majestade que o rei procura integrar em si ao impôr ao Conde a venda desses dois elementos.

Quando, na "veyga de Carryõ", estas duas personagens se voltam a encontrar, o açor está nas mãos do rei sem que, no entanto, se tenha operado a transferência (cf. cap. CCCLVII). Fernão Gonçalves é aqui um vassalo já declaradamente em rebelião contra os laços de vassalagem que o prendiam a Leão, e a sua presença está carregada de agressividade, na postura e nas palavras. Está montado num cavalo e, em vez do açor, traz uma espada à cinta. O rei D. Sancho vem numa mula e traz na mão o açor. Em vez da imagem senhorial de majestade que esperaríamos de um rei que estava naquele local para impor a supremacia perante um seu vassalo, o que nos surge é uma

figura quase ridícula, pela inadequação da sua montada ao momento (11), e pela absoluta falta de sentido na presença do açor. Se a intenção do rei era mostrar assim que vinha em missão de paz, a sua atitude é a oposta, já que ele é o primeiro a agredir o outro, ao recusar-lhe o gesto de beijamão. Este episódio que, como dissemos, é específico da Crónica de 1344 e segundo tudo indica inspirado na gesta jogralesca do Conde, hoje perdida (cf.p.ex.S. G. Armistead,1987:345), é notável sobretudo pela linguagem violenta e pela atitude desrespeitosa de Fernão Gonçalves perante o seu senhor. O conde castelhano reage à ameaça de prisão do rei, que, segundo este, só não se consuma devido às tréguas que tinham estabelecido, com uma resposta pronunciada num tom de crescente emotividade e violência:

" - Callade, rey Sancho Ordonhez! Nõ digades palavras tã vãas, ca ãno que dizedes, dariades pouco recado quando comprisse! Ca digo a Deus verdade que, se nõ fosse per essas tregoaas que dizedes que antre nos meteu esse abbade de Sam Fagundo cõ os outros homeens bõos, assi como vos dizedes, que vos cortaria a cabeça e que do sangue do vosso corpo yria esta auga tynta. E tiinhao muy bem guisado pera ho fazer, se ha tregoa nõ fosse. Ca eu estou ã cima deste cavallo e tenho esta spada cinta; e vos andades em hũa mulla e tragedes esse açor ãna mãao." (III:99)

Vemos que o discurso se inicia com um insulto na acusação feita ao rei de que as suas palavras não tinham condições de corresponder aos actos por elas enunciados, para culminar na ameaça de morte, que ultrapassa o nível das palavras através da ostentação da espada que o conde cinge à cintura. É a referência ao sangue e a recorrente associação à água que transformam também este episódio numa batalha, de palavras e de gestos, num espaço propício e funcional. O encontro tem lugar "pela manhã", numa fértil planície ("veyga de Carrión"), com água abundante. É sempre com a água que se mistura o sangue dos guerreiros mortos, sendo a sua presença uma constante em campo de batalha, alimentando a metáfora já nossa conhecida e que também já aqui assinalámos. É pela água ainda que o rei recebe o último insulto do conde, ficando assim coberto de ridículo:

"E, depois que lhe o conde esto disse, tornou a redea ao cavallo e deulhe das sporas. E o cavallo, das peega/das que deu na augua, molhou o rostro a el rey." (III:100)

Voltaremos ainda a Fernão Gonçalves.

Continuemos entretanto a nossa leitura da Crónica na demanda de indicações que dêem conta das principais características topográficas dos lugares onde decorrem as batalhas em campo aberto, palcos de glorificação dos heróis épicos. De entre as variadas mas sintéticas referências à morfologia do campo de batalha, vamos considerar agora um

conjunto de três que, pela sua coerência, corroboram mais uma vez as observações que a este respeito temos vindo a fazer: as narrativas das batalhas de Cascajares e Almenar, e a perseguição de Mudarra Gonçalves a Rui Vasques.

São três episódios que na Crónica estão integrados na história de Garcia Fernandes, filho de Fernão Gonçalves, "(...) grande cavaleiro de corpo e muy aposto e avya as mais fremosas mãos que nunca achamos que outro homẽ ouve, em tal maneira que muytas vezes avya vergonça de as veer descubertas (...)" (III:116). Esta particularidade física do conde Garcia Fernandes - a beleza das mãos, que serão em textos tradicionais do Romanceiro "mãos brancas" -, constitui um motivo atestado na poesia popular, segundo Alan Deyermond (1972:49), e na tradição épica árabe, segundo F.Marcos Marin (1971), com o mesmo sentido de sinal mágico da predestinação do herói para grandes feitos. E, de facto, Garcia Fernandes é, também ele, um herói do movimento de Reconquista. A sua batalha mais célebre é a do Vau de Cascajares, durante a qual ocorreu um milagre envolvendo um cavaleiro seu vassalo. A topografia do lugar onde ela decorre em nada se afasta das notações convencionais que temos vindo a encontrar: o vau do rio, a fronteira que os mouros pretendiam ultrapassar, a planície que se estendia aos pés da elevação de terreno no cimo da qual se encontrava o dito mosteiro. Aí ficara o piedoso vassalo de Garcia Fernandes orando, enquanto o seu escudeiro, à porta da igreja, guardando o cavalo, o escudo e a lança, observava o desenvolvimento da batalha, com pesar pela ausência do seu senhor.

Mais complexas são as narrativas que a seguir veremos e que têm como protagonistas os filhos de Gonçalo Gustioz, um nobre vassalo do conde Garcia Fernandes. São dois episódios, o da traição e o da vingança, incluídos na famosa lenda dos infantes de Lara. O primeiro, a batalha do Campo de Almenar, é o ponto culminante da primeira parte da lenda. Aí os sete filhos de Gonçalo Gustioz morrem, vítimas de uma cilada armada por seu tio (12). É mais uma vez um vale que se vai cobrir de homens mortos pois "tã grande foy a batalha e tam esquiva que o ñõ poderia homẽ contar" (III:137). O tópico da inefabilidade repete-se, assim como as hiperbólicas expressões superlativas, dando conta da crueldade dos combates entre os mouros e os infantes traídos. Durante os dois momentos de tréguas que lhes são concedidos os jovens descansam em dois lugares diferentes: num "cabeço" ou outeiro, e numa tenda dos próprios mouros (cf. III:140) (13). A batalha aproximava-se do fim, do seu clímax trágico, e, para o sublinhar, encontramos novamente a presença nefasta da água como termo de comparação:

"E, como os mouros ouverõ leixado os iffantes no campo, logo tornarom a elles tam spessos como as gotas da chuva; e cercarõnos todos arredor e começarõ a fazenda tam forte e mais que da primeira (...).

E os mouros, quando os virom sem armas, mataronlhes logo os cavallos. E, desque os tiverom apeoados, forom a elles aas mãos e prenderõnos e

descabeçarõnos todos hũu e hũu, assi como nacerom,
em presença de Roy Vaasquez, que lhes contava como
nacerã e lhes mandava como os scabeçassem."

(III:141-142)

Estes infelizes mártires vão ser vingados pelo seu meio-irmão, Mudarra Gonçalves, num outro vale e num combate singular que o vai opor ao traidor Rui Vasques. O encontro entre os dois é o termo de uma perseguição que o primeiro move a este. Rui Vasques era um caçador e praticava também a mais nobre das suas modalidades, a caça de altanaria. Mesmo sabendo-se perseguido, não resistiu à aventura, já que o local era propício: um vale, uma ribeira. Lançou o açor a uma garça mas esta, de súbito, voou tão alto que ele não a conseguiu alcançar, desaparecendo entretanto. Surgiu então Mudarra Gonçalves com "mil cavalleiros que conssigo tragia". A circunstância do desaparecimento do açor, seduzido pelo voo altaneiro da garça está carregada de sentido, enquanto prefiguração da morte de Rui Vasques. É a marca de uma característica típica da literatura medieval, que aliás já apontámos antes: a necessidade de fornecer uma grelha de leitura e de interpretação, para que tudo seja percebido de imediato e com clareza. Tal como o açor de Rui Vasques foi «caçado» pela garça e levado para um Outro Mundo, também ele está irremediavelmente perdido nas mãos de Mudarra.

Depois do encontro entre os dois prepara-se o combate. Durante estes preparativos cada um ocupa uma posição estratégica:

"E poseronse ambos em senhos cabeços que eram preto hũu do outro; e faziasse hũu pequeno valle ẽ meos. E catavãsse hũu ao outro e nõ se fallavam."
(III:166)

E é no vale que finalmente vai ter lugar o duelo entre estes dois inimigos mortais, do qual Rui Vasques sai vencido, para depois ser chacinado na presença da mãe dos infantes e de toda a corte.

O vale é portanto o lugar da morte, cenário de ambíguas formas envolventes que sugerem uma intimidade engolidora. É um cenário recorrente na obra, enquanto espaço próprio de batalhas, embora nem sempre com esta conotação, como veremos. É também no "Val d'Atamaron" que morre o rei Vermudo III, perto do rio de "Carryõ", numa batalha que opôs este rei leonês ao rei Fernando de Castela (cf. cap. CDXLIII). A Crónica mostra-nos no entanto outros cenários de guerra em que o vale tem uma funcionalidade diferente. Já na história do Cid temos um exemplo disso mesmo: o vale é um lugar seguro para manter uma reserva de tropas aguardando o momento de apanhar o inimigo em cilada. É entre os capítulos DLXXIX e DLXXXI que se narra como o Cid faz frente a um exército resultante da aliança entre mouros e cristãos. Contra um tão grande número de inimigos a estratégia só podia ser a de tentar dividi-los primeiro e enfrentá-los depois por partes. Assim, vai reunir e dissimular os seus "em hũu valle ãtre duas serras e que avya muy pequena entrada e elle pos em ellas suas guardas e

fez barreiras por não poderem entrar a elle." (IV:47-48). No monte ficou apenas uma pequena parte que foi fugindo perante os ataques dos mouros que assim se iam dispersando, tornando-se alvos fáceis do exército que ficara de reserva no vale.

A batalha que merece na Crónica de 1344 um maior e mais interessante desenvolvimento, inclusivamente no que diz respeito às notações de espaço, é a das Navas de Tolosa. A narrativa encontra-se entre o cap.DCCLXI e o cap.DCCLXVI, onde se dá conta dos preparativos, da disposição para a batalha relativamente a cada um dos exércitos, do desenrolar da lide em que os cristãos arrebatam uma magnífica vitória e, finalmente, da divisão dos despojos. A batalha vinha sendo preparada havia muito tempo, na sequência de um apelo feito pelo Papa a uma concentração de esforços na Península para afastar as cada vez mais poderosas incursões de mouros. Ao chamamento acorreram os Cruzados de diversas partes da Europa. Pelo caminho, de Toledo, onde se fez a concentração até ao lugar das Navas, foram ficando os franceses, doentes ou mortos, à falta de mantimentos, de modo que para o grande confronto com o inimigo ficaram apenas os três reis da Espanha, o de Castela, o de Aragão e o de Navarra. Miraamolim de Marrocos regozijava-se, pois assim lhe parecia mais fácil a vitória.

Os primeiros recontros têm lugar na serra, onde os mouros se tinham apressado a tomar as melhores posições. Para contrariar essa vantagem os cristãos precisavam passar "muy maaos caminhos e vales muy streitos e fortes" (IV:325) que os mouros tinham guardados. Esta dificuldade foi superada com a



ajuda de um pastor que conhecia aquelas montanhas e os conduziu ao encontro dos mouros e ao lugar da batalha. Aqui temos a primeira manifestação do maravilhoso cristão, na ajuda deste homem que "como quer que el pastor semelhasse, certamente angio de Deus era" (IV:326). Este pastor, errando na serra com o seu gado evoca claramente o motivo do eremita, recorrente nos textos medievais enquanto figura que de muito perto está em contacto com Deus, num espaço propício como o são o deserto ou a montanha. A relação privilegiada com o sagrado confere-lhes o conhecimento, a sabedoria, para guiar ou aconselhar aqueles que estão em apuros (14).

"E guyouhos o pastor muy ben per hũa costa ladeira e desy per çima dhũa serra en que acharõ hũu grande chãao como o pastor dissera. E acharõ hy muytos e boos prados e dormyrõ essa noyte ã aquelle logar."
(IV:326-327)

Nestas pradarias, no alto da serra, vão os guerreiros encontrar um lugar aprazível para repousar, antes de se defrontarem com os mouros. Como podemos ver, trata-se de um local de difícil acesso, no termo de um percurso em espiral que os conduz simultaneamente para o alto e para o centro. Os dois capítulos a seguir dão conta da disposição dos exércitos de um e do outro lado. Os cristãos assistiram à missa, comungaram e, "ante do sol saydo", estavam a postos. Têm ainda uma visão consoladora e de bom augúrio: "apareceo no ceo hũa cruz muy freiosa e de muytas coores".

Ao contrário da extensa enumeração dos nobres e clérigos que compunham o exército cristão e da sua disposição, temos, para o exército de Miraamolim, uma descrição mais sintética das "aazes", toda orientada em função da tenda do mouro, num tom superlativo de elogio acompanhado do tópico da inefabilidade, de que podemos sublinhar alguns exemplos:

E ante o curral eram todallas aazes postas de cavaleiros ben guisados e feitas per meestria que seria grande espanto de ouvir. E fora das aazes andavam tantos beesteiros e arqueiros que non avyam conta (...). E destes e doutros eram tantos que non ha homen que o podesse osmar nem dar conta."
(IV:330)

No "meo do curral" surge a figura do mouro, figura central em termos de espaço, e de facto o centro de um cerimonial religioso nesta sua epifania de rei-sacerdote. Desce do cavalo e, acompanhado de uma corte de reis e "altos homões", junta-se aos sacerdotes para presidir à cerimónia religiosa para a qual tem na sua frente o Alcorão. O retrato que dele nos dá o texto refere as armas e o vestuário negro, veste e capa: "tiinha en çima hũa almexia negra de xamete e sobre aquella, outra que nõ avya costura" (IV:330). Com o negro contrastam as cores do seu cavalo de batalha, um exótico "cavallo de muitas cores". No decorrer da batalha as cores dos pendões dão também oportunidade para comentários, mais concretamente o preto e o branco de uma bandeira levada

por alguém que o rei Afonso VIII confunde com a de um dos seus nobres vassallos (cf.IV:332). São várias as referências aos ruídos e à crueldade dos golpes desferidos nesses combates, à coragem e à valentia dos guerreiros e de entre estas referências destaca-se o elogio ao rei castelhano e aos seus, que culmina numa imagem singularmente diferente das comparações e metáforas que já encontramos para caracterizar idênticos cenários de lutas:

"E, como el rey dom Afonso era muy valente cavaleiro e de grande esforço e levava todollos seus muy esforçados, começaram de os ferir con tanta força que, per onde passavam, sahiam fogos que açendiã as hervas, ca era no mes meado de Julho. E os valles e as serras ressoavã todos dos grandes golpes que se davam."(IV:333)

Em vez da água, o elemento primordial aqui presente é o fogo, neste cenário apocalíptico de purificação da terra e expulsão dos negros. Não é o vermelho do sangue que escorre pela erva verde, mas o vermelho do fogo que alastra no campo, de batalha.

O cavalo de muitas cores de Miraamolim vai levá-lo na fuga, na qual é seguido pelo seu exército. Depois da derrota é a perseguição a alguns dos que ficaram escondidos nos sobreiros e azinheiras (15), a avaliação e divisão do espólio encontrado, onde avulta a magnificência da tenda de Miraamolim, "de seda vermelha e muy ricamente obrada"

(IV:336). É esta uma das narrativas de batalhas onde maior relevo se dá à cor. São, como vimos, cores vivas, puras e contrastantes - o branco e o negro dos pendões, o negro da veste de Miraamolín, o vermelho da tenda do mouro - , típicas do gosto e da estética medieval.

Antes de terminar este capítulo gostaríamos ainda de salientar a presença aqui de um outro motivo tópico da épica, indissociavelmente ligado ao espaço próprio do guerreiro: a descrição de tendas e arraiais. Embora possa estar revestido de características que o integrem no universo romanesco, na Crónica domina de facto o carácter guerreiro do motivo em detrimento do idílico (16).

A tenda de Miraamolín, a cuja descrição acabamos de nos referir, constitui, com a tenda de Rodrigo e a do rei Unes, o conjunto das três tendas reais que merecem referências singulares. A do rei Rodrigo é a que o abriga no caminho para a sua última batalha. Está assente numa liteira, o trono móvel em que se faz transportar até ao campo da lide e é feita de "pano de ouro que nõ avya par" (II:330-331).

A tenda do rei Unes é a que merece um maior e mais intenso elogio:

"E fez o Cide levãtar as tendas, que erã muytas sem guisa. E, antre todas, foy achada a tenda del rey Unes, que nõca homẽ vyo melhor. E foy hy achado tam grande aver ẽ ouro e prata e joyas e cavallos e armas que esto foy hũa grande maravyilha, ca tres

dias poserom ãno colher.

(...) e a mays nobre tenda que fora del rei Unez.
(IV:108-109).

(...) - Senhor, ainda vos ãvya hũa tenda que foy del rei Unez, que nunca a homẽ vyo melhor.

E el rey mandouha logo armar e entrou em ella com todos seus ricos homẽes. E el rei com todollos outros disserom que nunca virõ tenda tam nobre. E el rey louvou muyto o Cide e todollos seus cavalleiros e agradeceolhe muyto o grande presente que lhe ãviara." (IV:110)

Constitui, como vemos, um precioso presente que o Cid envia a D.Afonso VI, depois da vitória sobre o rei mouro às portas de Valença. O elogio não se faz directamente através da descrição da tenda mas através de fórmulas recorrentes do superlativo, do adjectivo "nobre", visando ainda este elogio dar conta da sua grande amplitude e da riqueza que contém. Por outro lado esta tenda tem capacidade para instalar o soberano e toda a sua corte. Neste sentido a tenda de Unes aparece aqui como uma variante ou desdobramento do espaço palaciano transportado para o campo de batalha, com os atributos fundamentais que no palácio afirmam a majestade do rei: o tesouro, as armas, os cavalos, a corte de "ricos homẽs".

As descrições destas três tendas reais dão conta, efectivamente, no seu conjunto, das conotações que, na Idade

Média, lhes estão associadas, enquanto símbolos da soberania, quer na sua dimensão guerreira - atente-se na presença das armas e dos cavalos na tenda de Unes - , quer no prestígio e na sumptuosidade. É por isso que a tenda de Miraamolin é de seda vermelha e a de Rodrigo de pano dourado, transportando para o exterior a cor e a luz, reflexos do luxo palaciano.

A sugestão de majestade e soberania presente neste motivo épico encontra-se também na posição privilegiada que as tendas reais ocupam no arraial e que o trecho referente à disposição do exército de Miraamolin nos mostra:

"E, ally onde estava a sua tenda, mādou fazer hũu curral (17) d'homẽes armados a pee, escudados e legados todos hũus con os outros con cadeas de ferro por non poderem fugir pero quisessem. E estes que assi eram legados erã per conto çem mil mouros negros e todos tiinham lanças e espadas e adargas. En aquelle curral eram muitos beesteiros e arqueiros. E arredor postos muitos arcos e seetas hũus sobre outros. E estavõ dentro no curral muytos reys e altos homẽs. E, afora estes, eram dentro no curral trinta mil cavaleiros pera guardar o corpo de Miraamolin." (IV:330)

A guarda pessoal de Miraamolin e da sua corte de "muytos reys e de altos homẽs" dispõe-se, como vemos, à volta da tenda e é constituída por um impressionante conjunto de negros prisioneiros das suas funções e ainda por uma segunda

circunferência de "arcos e seetas" marcando e defendendo o ponto central.

A sugestão de majestade e simultaneamente a necessidade de defesa estão assinaladas noutras referências a tendas reais colocadas em lugares altos e sobranceiros, como p.ex. a tenda de Fernando III colocada no cimo de "hũu outeiro pequeno", perto de Sevilha, e que lhe permite ver uma cena que se desenrola no "chãao", mais propriamente um episódio glorificador de um dos seus vassallos, Garcia Peres de Vargas (cf. cap. DCCCXXVII). A visão abrangente do soberano sobre os seus domínios e sobre os seus súbditos é igualmente um motivo tópico que reencontraremos noutras variantes, como símbolo do poder real. Aqui interessa-nos sublinhar em particular a referência à tenda do rei no alto do monte e o seu significado.

O motivo da tenda serve de uma outra forma para assinalar a sumptuosidade e a grandeza do soberano. Não é exactamente a tenda, mas o conjunto das tendas que constituem o arraial. O que Fernando III assenta para o cerco de Sevilha é o que está mais detalhadamente descrito:

"(...) era feito como hũa nobre cidade; ca en elle avya muitas e boas praças e ruas de todollos officios que homen mester ouvesse. En el avya rua de mercadores e de cambadores e d'armeiros e de buffões e todas ordenadas e compassadas per certa medida." (IV:488)

O elevado número de tendas que os mouros colocam em cada cerco a Valença constitui sempre uma visão angustiante para o Cid e seus homens, pois é revelador do poder do inimigo, mas é também, depois da vitória, um apetecido troféu.

Como um poderoso soberano, o Cid, cercado em Valença pelo rei Unes, incita os seus para o combate e dispõe-se a assistir ao desenrolar da batalha, com sua mulher e suas filhas, da mais alta torre do "alcacer":

"E quando elas virõ tã grande multidom delles e as muytas tendas que poynhã arredor da villa e virõ o grande arroydo que faziã cõ suas trõbas e atambores, forõ fortemête temerosas." (IV:105-106)

Depois de Unes vem Búcar para destronar o Cid e expulsá-lo de Valença, tentando por duas vezes cercar e tomar a cidade. A primeira está relatada no cap.DCXXXVI e também aí o Cid se prepara para observar o combate, não na companhia das mulheres mas com os infantes seus genros e o conde Soeiro Gonçalves, tio destes. Tal como anteriormente o panorama do exército mouro é aterrorizador para todos excepto para o Cid:

"(...) e sobirom na mais alta torre do alcacer e mostroulhes o mui grande poder dos mouros que el rei Bucar tragia, ca pareciam estando enno campo V mil tendas cabedaaes, afora os tendilhões, que erã tantos que os nõ podiam cõtar. E o Cid começou de

riir e mostrar de sy muy grande prazer; mas Sueiro
Gonçalvez e seus sobrinhos avyam/muy gram medo
(...)." (IV:121)

O número de tendas triplica pelo menos na segunda tentativa do mouro [cf.: "erã quinze mil tēdas cabedaaes afora tēdas pequenas e tēdilhões" (IV:179)], sendo esta uma batalha póstuma para este herói. Aqui, num crescendo de intensidade que o motivo regista, salienta-se ainda a presença inquietante da moura negra que ousa colocar as suas tendas ainda mais perto dos muros da cidade. Mesmo assim, a vitória é dos cristãos, tal como um valioso conjunto de despojos em que avulta, para lá das jóias, dos cavalos e das armas, a grande multidão das tendas. (cf. IV:126)

Passemos ao estudo das características dos castelos, verificando a elaboração das notações descritivas que se lhes referem.

NOTAS

(1) Neste período da história da Espanha merece grande destaque na Crónica de 1344 a batalha dos Campos Catalaúnicos (II:138-142). Aí se defrontam Visigodos e Romanos, num exército conjunto, com os Hunos chefiados por Atila. O rei dos Visigodos, Teodorico I morreu gloriosamente nesta batalha em que Atila foi derrotado. Não a incluímos no nosso comentário mais pormenorizado pois não teve lugar na Espanha, mas em França, não muito longe de Paris. A situação em que se encontram os dois exércitos é, no entanto, descrita de forma muito semelhante: no meio "avya hũu outeyro levantado e cada hũus avyã grande talante de o cobrar, entendendo que os que o cobrassem averyã melhorya sobre seus inmiigos." (II:140).

Nesta batalha, cuja crueldade o texto várias vezes assinala e sublinha, sempre em registo hipérbólico e superlativo (cf.: "a mais cruel batalha [e a] mais esquyva que nũca foi ante della".II:140), o elemento aquático aparece numa imagem que dá também conta da tragédia: "(...) dizem que corryam os rigueiros do sangue assy como a augua da chuyva sobre a terra." (idem, ibidem).

Não queríamos deixar de referir, a propósito deste episódio, alguns aspectos que nos parecem interessantes como amostras da confluência, no nosso texto, de tradições com

origens muito diversas. O primeiro diz respeito à história, intercalada, da espada do rei Atila. Essa espada tinha uma inscrição segundo a qual teria sido a espada de Vulcano, "a que os gentios chamavam deus das batalhas". Um pastor tê-la-ia encontrado, seguindo no campo o rasto de sangue deixado pela pata ferida de uma vaca. Ela estava cravada na terra, tendo apenas à superfície a ponta. O pastor levou-a ao rei que logo previu que, pelo seu sortilégio, "avya de seer senhor do mundo" (II:139). Assinale-se aqui a presença de um elemento mítico tipicamente germânico, a forja maravilhosa da espada, que vemos tratado sobretudo na romance cortês e de que Excalibur é o exemplo mais conhecido. Vulcano é o deus do fogo e protector dos ferreiros e armeiros, por isso "os gentios" lhe chamavam deus das batalhas.

Finalmente temos ainda um lugar comum da épica no final desta narrativa, quando se faz referência aos sinais da Natureza, perturbada com o morticínio que esses combates produziram: "tremeu a terra e escureceu o sol e a lua e pareceu a estrellá cometa muy grãde e per muy grande spaço (...) erruyveceo o ceo que semelhava fogo e pareciam em elle rayos que resplandeciam como chamas que ardem." (II:142). Esta amplificação cósmica da agonia dos heróis épicos, que nos aparece p.ex. em La Chanson de Roland, quando da morte deste, tem como arquétipo o relato do martírio de Cristo e a sua repercussão na ordem do Mundo, transmitida pelos Evangelhos de S. Mateus e de S. Lucas. (cf. também III:69 e IV:198).

(2) Para um desenvolvido comentário à presença deste motivo no romance arturiano veja-se a obra de M.-L. Chênerie Le Chevalier Errant (...), p.164 e seg..

(3) R. Menéndez Pidal alude também a este último episódio da vida do Conde no seu Romancero Hispánico (1968), dizendo que devia até circular solto, sendo muito famoso pela imagem irreverente que nos dá do Conde Fernão Gonçalves. A prova disso mesmo está em que se continuou a cantar até bastante tarde:

"Esta intercalación intempestiva, esta indicación de que la borrascosa entrevista de F. G. con el rey se cantaba aislada,, halla comprobación en el hecho de que ella, así suelta, se siguió cantando en forma no épica o jugralesca, sino en estilo épico-lirico, en el romance «castellanos y leoneses»." (op.cit.197-198).

(4) O texto da Crónica de 1344 introduz algumas alterações significativas neste episódio, relativamente às suas fontes, nomeadamente o Poema de Arlanza e a Primeira Crónica Geral. Trata-se de amplificações que dizem respeito à explicitação do gosto que o conde tinha pela caça, à referência aos seus monteiros e à intenção do herói em se aventurar só na perseguição ao porco. Esta transformação textual acentua fundamentalmente esse episódio conferindo-lhe uma maior ênfase. Transcrevemos aqui os extractos

correspondentes para que possa ser feita a comparação:

"El cond Ferran Gonçalez, cuerpo de buenas mannas,
cavalgo su cavallo, partios' de sus conpannas,
por yr buscar vn puerco, metios' por las montannas,
fallo lo en vn arroyo çerca de Vasqueban[n]as.
Acojio se el puerco a vn fyero lugar,
do tenia su cueva e solia aluergar,
non se oso el puerco en cueva asegurar,
fuxo a vn ermita, metyos' tras el altar.
(...)

Non pudo por la penna el conde aguijar,
sorrendo el cavallo, ovos' de apear,
por do se metiol' puerco, metios' por es lugar,
entro por la ermita, llego fastal' altar."

(Poema:47)

"Et outro dia caualgo alli un cauallo, et fue
correr mont; et fallo un puerco dentro en una grand
montanna. El puerco acogiose a una cueva do solie
maner; pero non se assesego en essa cueva, et fuxo
pora una hermita que auie y en essa montanna, et
entro, et metiose tras el altar. (...) Et el conde
non pudo yr de bestia por la montanna tras el
puerco, et ouo a descender del cauallo et yr de
pie." (P.C.G., II:393)

(5) A expressão é-nos sugerida por A. Labbé (1987), "gibier noble" (op.cit.:125). Diz-nos ainda este autor sobre o urso e o porco selvagem: "(...) les animaux-symboles du vieil Occident, l'ours et le sanglier. (...) Le sanglier était lié au héros des plus anciennes versions de la légende de Tristan comme un véritable totem." (op.cit.:99,n.189).

(6) J. P. Keller publicou em 1955 na revista Hispanic Review um artigo centrado precisamente nas relações entre a lenda de Santo Eustáquio e a elaboração do Poema de Fernán González. O poeta arlantino ter-se-à inspirado directamente, segundo Keller, na narrativa hagiográfica, para elaborar o Poema que tinha com objectivo principal fazer propaganda ao mosteiro de S. Pedro de Arlanza. Alan Deyermond em obra publicada em 1969 (Epic Poetry and Clergy: Studies on the «Mocedades de Rodrigo») provou que tal não é exacto, uma vez que há a considerar a intervenção de outros motivos, quer da tradição folclórica, quer da tradição hagiográfica, na elaboração do Poema. Sobre o assunto pode ainda ver-se a comunicação de Fernando Baños Vallejo «Los Héroes Sagrados (elementos hagiográficos en la épica castellana)» apresentada no IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (cf.Baños Vallejo,1993).

(7) As ocorrências da palavra montanha e os contextos que no-la revelam na Crónica de 1344 parecem apontar sobretudo para o significado de elevação de terreno, não sendo sempre claro se se trata também de um espaço arborizado

ou coberto de mato. Não encontramos contextos que levassem claramente a apontar para esta palavra o sentido exclusivo de arvoredo, matagal ou bosque de árvores, que teria tido no português e no castelhano antigos. Segundo o Dicionário de Corominas, este uso está atestado até ao séc.XIII, fazendo-se aí notar que no Poema de Mio Cid e na Primera Crónica General a palavra é usada tanto para designar um terreno coberto de matagal como um monte alto. Na edição do Poema anotada por Luis Guarner (1973) encontramos a seguinte nota para o verso "En medio de una montaña maravilhosa y selval" (cantar primero, est.22): "Montaña significa aqui bosque, selva que es el significado que entonces se daba a tal palabra, hoy perdido, para tener tan sólo el de lugar elevado." (op.cit.:373)

A coexistência dos dois significados na mesma palavra, no final da Idade Média, pode explicar-se pelo facto de, na realidade, as florestas e matagais ocuparem apenas os lugares mais elevados, como nos diz David Vassberg (1984): "By the late Middle Ages the forests of Old Castile had already been reduced essentially to the mountainous or hilly areas. Hence, in the Castilian language «mountain» and «forest» have the same name - monte."

(8) É J.-B. A Valle-Arce (1974) quem no-lo diz, a propósito da antiguidade da lenda relativa à vida de Fernão Gonçalves e de todo um conjunto de factores, entre os quais a existência deste episódio baseado numa antiquíssima tradição gótica, que fazem pressupor que esta matéria poética se

divulgou muito cedo através de uma forma poética de raiz jogralesca.

A propósito deste episódio e também do inovador relato sobre a infância do conde Fernão Gonçalves na Crónica de 1344, não podemos deixar de mencionar os acutilantes e irónicos reparos de S. G. Armistead (1987) no artigo que dedicou à obra de D. G. Pattinson, From Legend to Chronicle. The Treatment of Epic Material in Alphonsine Historiography (1983), uma monografia situada no âmbito teórico do Individualismo:

" (...) P. [Pattinson] calls Fernán González' horse and hawk episode a "folkloric motif of Gothic origin" (24). In such an individualist context, this strikes a strange note indeed. (...) To explain Fernán Gonzalez' upbringing in obscurity by an aged knight in C. 1344, P. engages in some agonized reasoning: French "chansons de geste" could have influenced the chronicle (39,n.309). To avoid acknowledging a Spanish epic, just about anything will do - even a French epic!" (op.cit:350-352)

(9) No Poema fala-se de um açor "mudado", isto é, uma ave que tinha já passado a época perigosa da muda da pena e, por estar preparada para a caça, era ainda mais valiosa. O adjectivo "garceyro" que aqui se preferiu dá conta das qualidades da ave em termos de altura que o seu voo consegue

atingir. Os açores não são, ao que parece, aves para voos muito altos, para os quais se preferiam os falcões, também denominados açores garceiros.

Sobre a caça de altanaria colhemos informações em J. Verdon (1980). Sobre as características da garça consultámos também as Etimologias de St. Isidoro de Sevilha.

(10) É ainda a propósito de uma canção de gesta francesa, Girart de Roussilon, que A. Labbé nos fala da simbologia desta cena, que se repete também com frequência, tanto noutros textos como na iconografia medieval, citando o autor o exemplo da Tapeçaria de Bayeux (cf. Labbé, 1987:150, n.159). A presença do açor na mão de um nobre cavaleiro é um atributo de majestade, é uma evocação do modo de vida senhorial. Mas a ave parece ser ainda um acessório destinado a revestir-se de um outro significado, sobretudo se pensarmos que ela nos remete para a modalidade de caça mais pacífica, aquela que dispensa o uso das armas. Nesse sentido percebemos o uso, também corrente na Idade Média, de fazer acompanhar todos os que vão em missão de paz, ou até aqueles que pretendem receber alguém num ambiente de concórdia, de uma ave de caça (cf. op.cit.:189).

No romance de Chrétien de Troyes Yvain, Le Chevalier au Lion aparece-nos o açor na mão do nobre que recebe Calogrenant no seu castelo, antes da aventura do cavaleiro na fonte maravilhosa (cf. op.cit.:253 e também o comentário a este episódio em Auerbach, 1990:133-152).

(11) Sobre as conotações ligadas à mula na Idade Média, observemos estas afirmações:

"Parmi les montures enchantés nous ne trouvons donc que la mule. Nous voyons que son caractère sauvage reliera l'errant aux puissances féminines qu'elle représente." (M.-L. Chénerie, 1987:603)

"(...) l'image équestre de majesté [est] absente de cette épopée singulière [Pèlerinage de Charlemagne] où les héros chevauchent de pacifiques mules." (Labbé, 1987:546)

(12) Como mais adiante analisaremos em detalhe as cenas iniciais da lenda não desenvolveremos aqui a história (v.303-304 e 424-430).

(13) É muito comum esta imagem de cavalaria galante da parte dos mouros nos textos da Idade Média, não só na literatura hispânica como também na francesa.

Este episódio foi interpretado por Carolyn Bluestine (1982) de forma bastante singular, enquanto evocação da Última Ceia de Cristo. Estudando a lenda dos Infantes de Lara nas suas diversas versões, Carolyn Bluestine encontrou como motivo central da história "the multivalent imagery of blood" (op.cit.:20), destacando o simbolismo sexual, o religioso e o linhagístico do sangue. Quanto ao simbolismo religioso, afirma a autora estar relacionado com as sugestões de

sacrifício e martírio de Cristo, que depois detalhadamente desenvolve, identificando, p. ex., a traição de Rui Vasques com a de Judas e esta refeição oferecida pelos mouros aos heróis, antes do seu martírio, como uma Última Ceia.

(14) Recordemos o papel de Frère Ogrin em Tristan et Iseult ou o do eremita em Perceval ou le Roman du Graal.

(15) Sobre a função tutelar das árvores v.307 e 462.

(16) A tenda real surge com conotações diferentes e ligada a um espaço ameno em dois episódios da Crónica. Um está incluído na chamada história valenciana do Cid e diz respeito ao ritual de acolhimento dos filhos dos reis de Navarra e de Aragão (cf. "E, quando o Cid soube como viinhã os iffantes, sayos a receber a VI legoas, cõ todallas suas jentes bẽ guisadas de paz e de/guerra, e mandou poer suas tendas ã hũu prado onde os atendeo." IV:169). O outro refere-se à campanha militar de Fernando III, no caminho de Córdova, quando "hũu alcaide mouro mui boon cavaleiro (...) mandou poer acerca do castello en hũu campo hũa sua tenda preto dhũa fonte. E desi foyo receber." (IV:405-406). Repare-se como, convencionalmente, a amenidade do espaço entra em redundância com o carácter pacífico das cenas que aí têm lugar.

(17) " A aaz de curral é redonda como moo e a sa natura é de defender os que alá estam e pera saírem dela a lidar quando comprir." in Livro de Linhagens (cf. Mattoso, 1983:129).

4.2.OS CASTELOS DA ESPANHA

As torres do alcácer de Valença de onde o Cid observa os inimigos que cercam a sua cidade fazem parte de um outro cenário recorrente na figuração da Espanha, "terra muy castellada" (II:113), "segura e bem basticida de muytos castellos" (II:40). Já nos referimos anteriormente à presença, nomeadamente nos capítulos iniciais da Crónica, de grandes elogios às construções próprias para a defesa e onde radica a essência do poder dos guerreiros, que são os castelos, as fortalezas, as torres e as muralhas. Para lá do facto de isso ter uma correspondência real e lógica numa terra que foi palco de tantas lutas, o que é importante sublinhar é o carácter convencional, muito estilizado e sintético de que se revestem essas notações, que têm fundamentalmente um valor de signo para o destinatário medieval.

É dos elementos do espaço aquele que revela menos ambiguidade ou diversidade de significação uma vez que tudo nele - o modo de construção e seus materiais, a localização e as funções dos vários elementos que o compõem - , revela a sua vocação defensiva e afirma a autoridade da linhagem nobre ou mesmo real. A predominância da faceta épica na Crónica

atenua, como veremos já, o carácter maravilhoso de que se reveste o castelo nos romances, anunciando inesperadas aventuras. Marie-Luce Chênerie (1986) fala-nos desses castelos que aparecem nos itinerários dos cavaleiros errantes dos romances arturianos, que têm como elementos fundamentais da sua figuração a altura, o isolamento e a riqueza, sendo os efeitos desta grelha simples multiplicados por alguns processos literários, de entre os quais se destacam a ambivalência, essencialmente a do maravilhoso, a hipérbole para caracterizar os registos dessa ambivalência, ou a adaptação de um passado lendário (cf.op.cit.:205). Se os processos literários através dos quais se descrevem os castelos e as fortificações na nossa obra não coincidem com os usados nos romances, a grelha proposta dá perfeitamente conta das características desses edifícios, como veremos de seguida.

Em vez da cavalaria errante, a Crónica de 1344 mostra-nos uma cavalaria provada em combates, quase sempre colectivos, lutando por um espaço constantemente cobido pelo Outro. Se atentarmos nos três graus que Gérard de Sorval (1985) distingue na cavalaria - "chevalerie du siècle", "chevalerie errante" e "chevalerie monastique" - , é ao primeiro tipo que pertencem os nossos nobres, "des gentilhommes accomplis qui ont prouvé leur noblesse et leur valeur guerrière et qui sont admis dans l'ordre" (op.cit.:35)(1). Vêmo-los cometer as suas proezas no campo de batalha, na pradaria, no vale, na montanha e também nos castelos, os redutos de quem precisa afirmar a posse sobre a

terra e assegurar a sua defesa. Por isso esses castelos são altos e se situam em lugares de difícil acesso. As riquezas que contêm constituem o tesouro, motivo tópico ligado às imagens de intimidade e que o imaginário universal sempre coloca nos lugares ocultos e bem defendidos, cofres ou salas secretas. É aqui visto como o despojo, o prêmio para o herói vencedor na tomada dos castelos, satisfazendo a sua avidez possessiva, e não tanto ligado, pela cor e pelo brilho, ao luxo da vida aristocrática e cortês de que o romance dá conta (2).

Passemos então à análise do texto.

Logo de início, na chamada pré-história mítica da Espanha, se fala de muros, torres e pontes como construções fundamentais de uma cidade. Libéria, filha do rei Espam e entendida em astrologia, decide pôr à prova os vários pretendentes à sua mão com um desafio que livraria Cádiz das suas necessidades mais prementes. O primeiro de entre eles que acabasse a respectiva obra casaria com ela:

"(...) a primeira, seer a villa bem cercada de muro e de torres; e a segunda, aver hy hũa ponte per que passasse o braço do mar e entrassem ãna vylla e que per esta ponte vehesse hũu cano d'augua; e a terceira, aver hy hũa calçada per que podessem os homões andar ãno inverno pella vylla sem embargo."

(II:33)

O primeiro a acabar foi o que fez a ponte. Depois de

todos terem terminado ficou a ilha protegida e simultaneamente enriquecida por uma ponte que a livrava de um isolamento desfavorável.

Nem sempre, contudo, o isolamento tem conotações funestas, tendendo os castelos e fortificações a criar uma insularidade defensiva. É o que vemos nas descrições mais completas que a Crónica nos apresenta referentes à localização, composição e características destes edifícios:

LÉRIDA (II:114)

"Conta Lucano que, acerca da cidade de Lerina, ribeira de hũu ryo hu se faz hũa pena alta, mandara Pompeo fazer hũu castello muy forte (...)."

SAMORA (III:375)

"E, desde vyo como estava bẽ cercada, de hũa parte o ryo e da outra pena talhada, e o muro era muyto forte e as torres bem spesas, disse contra os cavalleiros: - Parade mentes como he tam forte! Nõ ha mouro nẽ cristãao que lhe possa dar batalha. E se eu esta ouvesse, seeria senhor de Spanha."

CALATRAVA (IV:323)

"E, por que vyron que era muy forte, ca de hũa parte a cerca Guadiana e a outra he o muro muy alto e as torres muy fortes, ouveron acordo de se hyrem aa batalha e nõ estarem ali."

CAPELA (IV:374)

"E o castello era cercado de tres muros e estava en hũa muy alta pena e avia muy altas torres e o alcacer muy forte."

MARTOS (IV:420-421)

"E el rey d'Arriona (...) foy sobre Martos e cercou hy a condessa e combateo o castello muy de ryjo en guisa que ouvera d'entrar a pena.

(...) Ca elles forom em gram temor, se a pena se perdesse, por duas razões: a primeira por que a pena era chave de toda essa terra; e a segunda, por que levaryam os mouros a condessa cativa con todas suas donas (...)"

TOLEDO (IV:10)

"(...) ouverõ os de Toledo trager preytesya cõ el rei dom Afonso de lhe dar a cidade (...), nõ perprema de combatos ou destroymento de engenhos que lhe elle podesse fazer, ca Tolledo de todallas partes he muy forte e demais a mayor parte della he cercada do Tejo, mas por a grande fame que era ãtre elles per mĩgua dos fruytos dos annos passados que lhes elle destroira."

Subjaz a todas estas descrições uma mesma matriz, perceptível na recorrência dos traços de isolamento, de solidez, e de verticalidade, que confere a cada uma das

idades uma imagem, não só de segurança, como também de poder ameaçador (cf. Zumthor, 1993:111-141). Em todos estes castelos avultam os muros e as torres, e os adjectivos usados para os qualificar são "alto" e "forte", sempre em tom superlativo absoluto. Temos depois que notar como elementos de defesa, porque contribuem para a sua inacessibilidade, a "pena" e o "rio". Os que têm estes dois elementos, conferindo-lhes uma quase insularidade são, como vemos, Lérida e Samora, sendo este último a expressão máxima do lugar inexpugnável, como sublinha o comentário de D. Sancho. O facto de estar assente em rochas altas e rodeado de rios confere ao castelo a possibilidade de uma sólida e segura defesa, pela dificuldade de aproximar engenhos, de levar a cabo escaladas e também de construir minas ou corredores subterrâneos que passem sob as muralhas e levem o inimigo até ao interior da fortificação.

Uma importância capital parece ter também o castelo de Martos, cercado pelos mouros que aí mantêm cativas a condessa e todas as suas "donas", num claro desrespeito pelas normas da cavalaria. O cerco, que é, como nos diz Paul Zumthor, o motivo privilegiado para introduzir a cidade na narrativa épica (Zumthor, 1993:139-140), reveste-se, neste episódio e no de Samora, de contornos específicos. D. Urraca cercada pelo irmão em Samora e a condessa de Martos cercada pelos mouros ocupam ambas os lugares que explicitamente uma grande importância estratégica detêm, evocando o motivo tópico da dama cercada e em apuros, recorrente nos textos da Idade Média, principalmente no romance cortês. Ambas se encontram desprotegidas, uma orfã, a outra sem marido, ausente na

guerra, cercadas por adversários masculinos poderosos, cuja violência brutal deixa adivinhar o triste destino que as espera. É a situação ideal para a intervenção honorífica do cavaleiro nobre, que aos orfãos e às viúvas deve protecção, como recorda Gornemont de Gorhaut a Perceval no momento da sua investidura na Ordem de Cavalaria (3):

"(...) s'il vous arrive de trouver en détresse, faute de secours, homme ou femme, orphelin ou dame, secourez-le si vous pouvez. Vous ferez bien." (64)

A situação desesperada da condessa de Martos é resolvida pela pronta e valorosa acção de Diego Perez que, perante as dúvidas dos cavaleiros que o acompanham sobre as possibilidades de êxito no ataque aos mouros que cercavam o castelo, profere um discurso exortativo onde ressalta precisamente essa dimensão fundamental entre os atributos da nobre cavalaria:

"(...) Ca, se nos fossemos sem mais hy fazer, perderse hia a pena que he chave de toda esta terra (...). E da outra parte tomaryã cativa a condessa com todallas donas filhas d'algo que con ella son, a qual cousa nos seria gram quebranto e desonra e seríamos por ello menos preçados.

(...)

E, se agora nos acalçar, viir nos ha en grande honrra e leixaremos boa fama fazendo direito e

lealdade, o que todo fidalgo deve fazer (...)"
(IV:421-422).

O discurso produziu o efeito desejado, e de tal modo, que os mouros, ao verem a determinação e coragem com que os quarenta e cinco cavaleiros romperam o cerco e chegaram até ao castelo, resolvem descercá-lo e partir. Como marca do feito temerário do cavaleiro, o primeiro a chegar à porta do castelo, ficaram "hũus synaaes (...) na sobida da pena que son dos pees do cavallo de Diego Perez (...)". (IV:423).

De maior complexidade se reveste a situação de D. Urraca; por isso o seu desenvolvimento é também bastante mais complicado.

A cidade de Samora fora legada em herança a D. Urraca pelo pai, o rei D. Fernando I, que, à hora da morte, dividira o território da Espanha pelos filhos D. Sancho, D. Afonso e D. Garcia, concedendo às filhas, D. Urraca e D. Elvira, pequenos domínios senhoriais (cap.CDLXVIII-cap.CDLXXII). D. Sancho, o primogénito, julgando-se com direito a herdar todo o território, decide tomar os reinos e domínios a todos os seus irmãos: prende D. Garcia (cap.CDLXXXI) e D. Afonso (cap.CDLXXXV) e, depois de tomar as terras de D. Elvira (cap.CDXCII), dirige-se para Samora, para tentar convencer D. Urraca a ceder-lhe a cidade em troca de "terra chã e que vivesse", proposta que ela recusa. É ao Cid, vassalo de Fernando I e agora de Sancho II, que cabe a espinhosa missão de fazer esta proposta à infanta. E a missão é tanto mais dolorosa quanto laços de uma amizade de infância, cimentados

nesta mesma cidade, unem o cavaleiro a D. Urraca, um potencial filão romanesco que a Crónica não aproveitou (4). Quando é incumbido dessa tarefa é ele próprio quem o reconhece: "(...)outro messejeyro devedes evyar e nõ my, ca eu fui con a iffante criado em esta vylla de Çamora e nõ seeria guisado que lhe eu tal mesajen levasse." (III:376). É também a amizade que explica o prazer com que D.Urraca recebe o cavaleiro, prazer este que depressa se transforma em desespero ao ouvir as notícias que ele lhe traz. Aí ela se diz orfã, e em vias de ser deserdada, num pranto que repete o que já tinha pronunciado à beira do leito de morte do pai, revelando, também aí, a sua infeliz situação de desposada de um imperador que morreu antes do casamento: "(...) e agora fico nõ vyuva nem casada." (III:340). O auxílio masculino que D. Urraca reclama vem de dentro dos seus próprios domínios e não de fora, como na história da condessa de Martos. São os vassallos reunidos em conselho, e particularmente o seu aio, Airas Gonçalo, que a incitam a resistir para conservar o património que lhe pertence, única possibilidade que ela tem também para conservar a sua honra, pois a troca que D. Sancho propõe parece vã, como afirma um ancião desse conselho: "(...)nõ dees Çamora por aver nõ por cãbho, ca o que vos cerca ãna pena sacarvos querra do chãao." (III:378).

Da decisão de D. Urraca de resistir às propostas do irmão vão resultar três sucessivos quadros sangrentos às portas do castelo: os combates iniciais contra a cidade; o cerco e a morte do rei; as lides que opõem Diego Ordonhez aos três filhos de Airas Gonçalo. Todos se desenrolam no espaço

que circunda as muralhas do castelo, perto do rio, num «locus amoenus» guerreiro, convencionalmente ligado, como dissemos antes, a actividades de lazer dos nobres (5), mas aqui transformado em lugar de morte.

Os primeiros combates que D. Sancho comanda contra a cidade duraram, segundo nos diz o texto, três dias e três noites, com grandes perdas de gente para ambos os lados. A imagem que dá conta da crueldade e enormidade do conflito é também a imagem aquática que já nos habituámos a encontrar:

"E morrerom hy muitos d'amballas partes, em guisa que a agua do rio hya tinta do sangue." (III:381)

Perante a impossibilidade de assim resolver a situação, o rei cerca a cidade, provocando o desespero de D. Urraca e seus vassallos, que ao fim de algum tempo se dispõem já a render-se (6). Entretanto Velido, um cavaleiro ao serviço da infanta, consegue traiçoeiramente ganhar a confiança do rei D. Sancho, jurando-lhe fidelidade e prometendo-lhe ajuda na conquista da fortaleza. E um dia, quando cavalgavam os dois à volta do castelo, a traição do cavaleiro consumou-se, à beira do rio:

"(...)despois que andarom a villa assy e redor, ouve el rei sabor de descavalgar a par da ribeira do ryo pera andar per hy sollazando. (...) E el rei apartousse pera fazer sua necessidade que os homões nō podem scusar. E Vellido, quando o assy vyo seer,

tiroulhe do venabre e deulhe pelas spadoas e sayo/lhe per os peitos." (III:385-386)

Os castelhanos vão, na sequência da morte do rei, lançar um desafio aos de Samora para resolverem definitivamente a questão. Airas Gonçallo impõe os termos da contenda (cf.III:392), sendo o local escolhido como palco das lutas pontuado novamente pela presença do rio:

"(...)aderençarom o campo onde avyã de lidar em hũa areal aalem do rio, contra hu dizem Siago."
(III:398)

Aí vão ter lugar três sangrentos combates onde Diego Ordonhes mata sucessivamente os três filhos de Airas Gonçalo:

"(...) e foi ferir Pedr'Airas por cima do elmo que lho cortou e a loriga e o testo da cabeça cõ do meolo. E Pedr'Airas, cõ a grã coita da morte e do sangue que se lhe hya aos olhos e do golpe, abraçousse aa coma do cavallo." (III:401)

"E dom Diego (...) feryuho [Dieg'Airas] per grande força de coração per cima das spadoas." (III:402)

"E Rodrig'Airas deu hũa grande ferida a dõ Diego, que lhe cortou o braço seestro ataa ho osso. Dom Diego (...) foy contra Rodrig'Airas e feryuho tam

fortemēte que lhe cortou ho elmo e o almofre e a meatade do testo da cabeça. Rodrig'Airas, quando se sentio ferido de morte, deu tornada e leixou as redeas ao cavallo e alçou a espada com amballas mãaos e foi dar hũu tal golpe ao cavallo de dõ Diego que lhe partio a meatade da cabeça."
(III:404)

Neste excesso de mutilações e mortes termina o episódio, sem que se tenha decidido quem venceu.

O cerco e o regime progressivamente mais duro e cruel que é imposto ao quotidiano dos sitiados representam uma estratégia de conquista frequentemente referida na Crónica de 1344, em alguns casos descrita com bastante pormenor. Repetem-se alguns lugares comuns, nomeadamente os referentes à sua longa duração e ao motivo principal que lhes põe termo, a fome. Na maior parte dos casos as referências temporais limitam-se a "longos anos" (IV:10;cerco de Toledo) ou, mais imprecisamente, "gram tempo" (IV:374;cerco de Capella). As notações mais concretas dão conta de uma extensão de tempo que coincide com ciclos convencionais - "sete anos" (III:313,cerco de Coimbra e IV:294,cerco de Aguiar), "IX meses" (IV:95,cerco de Valença) -, longe da realidade histórica (7). Por diversas vezes nos referimos já ao convencionalismo como uma das marcas da Poética medieval. Está presente, p. ex., ao nível das descrições de paisagens e

de personagens e manifesta-se no uso de determinados motivos tópicos que a tradição fornece.

Voltaremos ainda a este assunto.

A narrativa do cerco de Valença é uma das mais interessantes da Crónica, aquela onde o texto atinge um alto valor literário, na expressividade com que dá conta do desespero, da angústia e da morte dos famintos valencianos cercados pelo exército do Cid. Provavelmente a vivacidade e a qualidade literária desta parte da Crónica devem muito às suas raízes ancestrais, mergulhadas na historiografia árabe. Expliquemo-nos. O compilador da Crónica de 1344 está, desde a história do reinado de Fernando I, a seguir, como fonte estrutural básica, a Crónica de Castela que é, como já dissemos, uma refundição da última parte da Primeira Crónica. Ora o relato da história valenciana do Cid na Primeira Crónica Geral é a tradução de uma história árabe perdida, da autoria do historiador valenciano Ibne Alcama e só conservada nesta tradução castelhana (cf. Cintra, 1951:282 e D. Catalán, 1977: estudo incluído na ed. da Primeira Crónica Geral de Espanha). Este relato passa para a Crónica de 1344 através da Crónica de Castela, tendo sido também acolhidos trechos com origem diversa. Toda a extensa e complexa história do Cid na Crónica de 1344 resulta não só da reelaboração que o ciclo épico cidiano tinha sofrido já na Crónica de Castela, como ainda da interpolação de outras fontes de entre as quais se salienta a Crónica de Vinte Reis (8).

Voltemos ao tema do cerco e à cidade onde o Cid reinará

como um verdadeiro monarca. O relato do cerco propriamente dito inicia-se apenas no cap.DCXIX, quando, depois de tomar os arredores da cidade, o Cid "vedou a sayda aos da vylla e a entrada aos de fora" (IV:69). Este episódio permite-nos primeiro que tudo tomar conhecimento dos métodos e das regras por que se regia este tipo de bloqueamento de cidades e fortificações (cf.B.B.Broughton,1986,art."siege warfare":422-426). Nem os bombardeamentos com engenhos que lançavam pedras, nem os ataques às portas parecem suficientes para fazer ceder a cidade. Um dos mecanismos defensivos mais importantes é a barbacã, a muralha que protege a porta principal do castelo, estabelecendo um terreno perigoso entre ela própria e o muro da fortificação. Aí o Cid se vê encurralado e obrigado a recuar numa das suas tentativas para capturar a cidade (cf.IV:87). Não conseguindo assim os seus objectivos, aos atacantes não resta mais do que esperar pela rendição, resultado que sobrevém após um duro período de fome e miséria. Antes, porém, vemos estabelecerem-se tréguas de quinze dias, lapso de tempo que seria suficiente para a chegada de uma força militar que defendesse, em campo de batalha, os pobres sitiados. O prazo expirou e a cidade finalmente rendeu-se, não só para evitar o massacre dos reféns, como também uma devastadora tomada de assalto, na qual nada nem ninguém seria poupado.

Dois acontecimentos anteriores explicam o desejo ou a necessidade que o Cid tem de tomar a cidade: o assassinio do rei de Valença, com quem havia firmado a paz e a subsequente tomada do poder por Abemafa, um alcaide daquele. O

relacionamento do Cid com esta personagem é sempre muito ambíguo, aproveitando-se ele, constantemente, da sua falta de inteligência, provada por diversas vezes. Quando o Campeador recebe a notícia de que o rei de Valença teria morrido às mãos de Abemafa e por ele teria sido despojado do valioso tesouro que trazia consigo ao esconder-se dos Almóades que entretanto tinham invadido a cidade, mandou-lhe uma carta, insultando-o e fazendo exigências, que o mouro não entendeu:

"E o Cid, quando vyo a carta que lhe mandava, teveo por neycio e por torpe, ca elle o evyara doestar e elle evyoulhe/ resposta do que elle nõ mãdara dizer." (IV:66)

É também esta falta de inteligência que leva Abemafa a não perceber as manobras do rei de Saragoça, escusando-se, através de evasivas e adiamentos, a responder aos seus pedidos de ajuda, quando o cerco transformara já a cidade num inferno (cf. cap. DCXI). Abemafa não era, pois, um adversário à altura do Cid, nem poderia aspirar a ser rei em Valença, como ele pretensiosamente julgava, ocupando o alcácer e rodeando-se de uma verdadeira corte:

"Abemaffa, depois que matou seu senhor, estava ẽ sua casa mui louçãao come rey e nõ se trabalhava d'outra cousa se nõ de tomar solaz e levar suas cousas adyante. E por esto pos guardas que o guardassẽ de dya e de noyte e ordenou escripvãaes

na villa e homẽes bõos que o guardassem e estevesse com elle. E, quando cavalgava, levava conssigo muytos cavalleiros e mõteiros e beesteiros que o guardassem come rey.(...)" (IV:65)

Ao apresentar os sucessivos quadros da tragédia dos valencianos, cercados pelo exército de Rui Dias, sem esperança de auxílio exterior, divididos entre si e constantemente atraídoos por Abemafa, é nítida a expressão de compaixão por parte do narrador. O texto dá-nos conta sobretudo do que se passa dentro e junto da muralha da cidade, o espaço onde têm lugar as cenas mais negras. Os muros de Valença são, neste cerco, o lugar do massacre e da morte. Raramente aparecem valorizados como barreira protectora, defendendo a cidade da ameaça exterior, lugar-comum no conjunto das funções características dos muros de um castelo. Citaremos de seguida três passagens que nos parecem extremamente reveladoras neste sentido, ao mesmo tempo que dizem também da comoção do narrador face à situação dos valencianos. Cada uma pertence a uma fase diferente do desenrolar do cerco: a primeira dá conta da sua desilusão quando os Alarves não conseguem vencer o medo do Cid e resolvem desistir de os ajudar; a segunda refere-se ao estado dos sitiados quando haviam passado já alguns meses desde o início do cerco, assim como a terceira.

1. "Quando os de Valença souberõ certamente como se os Allarves tornavã (...) ouverom tal pesar e

quebrãto que nõ he homen que o podesse dizer; ca ficarõ assi como mortos, sem memorya e sã siso, e nõ fallavã hũus aos outros e erã assy come deseparados de todo bem, ca etendyã que todos avyã de perecer ãnas mãaos do Cide. Mas o Cide e os seus tomaron grande prazer e corryam ataa os muros da villa, chamandolhes treedores e maaos. E elles nõ respydyam nem hũa cousa." (IV:76)

2. "E cada dia se dobrava o seu mal, e esto por a grande fame e combatimeto que avyam. E tanta era em elles a fraqueza que os cristãaos se chegavã ao muro e deitavõ as pedras dentro e nõ avya quẽ os arredasse ende." (IV:82)

3. "(...)mandou o Cide apregoar per toda a hoste que todollos mouros que sayssẽ da villa, que fossem queymados e os que ja erã fora, que os matassem logo. Mas por todo esto nõ leixavam de sayr, esbarrondandosse do muro. E o Cid mandavaos todos queymar em face dos da villa, de guisa que todollos da villa os viiã, (...). E os outros mandava spedaçar e deitar aos cãaes." (IV:87)

Deste conjunto de cenas que extraímos de vários capítulos que dão conta do cerco ressalta uma comum presença da morte, anunciada no silêncio daqueles que, como mortos, ficaram sem memória, sem siso e na imobilidade, face às

agressões dos engenhos que, do exterior, lançavam sobre eles pedras. No último quadro, a morte, mesmo tomando proporções de horror pela chacina que a acompanha, é procurada pelos que não suportam a crueldade da vida no interior da muralha. Chamamos particularmente a atenção para o uso bastante expressivo da forma verbal "esbarrondandosse" (cf. "derribavãsse", Crónica de Castela:364), expressividade que está naturalmente ligada à criação da imagem de fragilidade dos mouros reduzidos a farrapos ou como se fossem pedaços de terra que se esboroa e se desfaz nessas paredes.

Para caracterizar a situação no interior da cidade os termos usados, sobretudo substantivos, são os que estão aqui presentes: "mal", "pesar", "quebrãto" e ainda, noutras passagens, "coyta", "pressa", "lazeira", "tribulaçon", intensificados quer pelo tópico da inefabilidade, quer pelos advérbios "tanto", "todo", "tal", "muito", quer ainda pelo adjectivo "grande". Usam-se também em alguns casos adjectivos que são derivados destes substantivos - "coytados", "lazerados"- , para além dos adjectivos verbais "desemparados", "desconfortados", "desacorridos" e ainda "cruel", "triste", "soo", eles próprios também intensificados pelos mesmos advérbios. Está patente, parece-nos, um esforço para bem caracterizar a tragédia, nesta relativa diversidade de termos procurados no campo semântico do sofrimento, sinal claro do envolvimento emotivo do narrador com os factos que está a relatar. Podemos salientar, ainda neste âmbito, outros processos de manipulação do discurso com efeito semelhante. Um deles consiste na igual intensificação de situações

opostas a esta, para melhor fazer ressaltar o contraste. Assim é para caracterizar o estado do exército que, no exterior, mercê da diplomacia e habilidade do Cid, vive na abundância: "(...)era a hoste muy `farta de todallas cousas que avyã mester." (IV:77). Também Abemafa, à custa da exploração miserável dos valencianos, mantém em seu redor um ambiente cortesão de festa:

"(...) [Abemafa] tragia cõsigo trovadores e versificadores e departia cõ elles em seus folgares e sabores. Mas os da vila passavam muy mal de fame (...)." (IV:81)

Sublinharemos, por outro lado, o uso da conjunção coordenativa "e" que, em algumas ocorrências, aqui nos parece ter valor estético. A sua omnipresença no texto da Crónica, como de facto em toda a prosa medieval, aproximando-a assim do chamado "estilo bíblico" (C.Cunha e L.Cintra,1984:623) faz com que, por norma e com alguma frequência indevidamente, a ignoremos enquanto recurso estilístico. Auerbach, no seu ensaio sobre La Chanson de Roland (cf.1990:106-132), chamou a atenção para o valor e para o carácter elevado e sublime das construções paratáticas nos textos medievais, "une nouvelle forme de style élevé, qui ne repose plus sur la structure périodique et les figures de rhétorique, mais sur la vigueur de blocs verbaux indépendants et juxtaposés." (op.cit.:119).

Mas voltemos à citação 1, acima transcrita. A última frase desse parágrafo que citámos é a mais curta de todo o

extracto, adequando-se esta brevidade ao seu conteúdo. A conjunção aditiva usada com valor adversativo serve também uma mesma economia de meios, como se a própria escrita, para dar conta do silêncio dos infelizes, tivesse pressa em calar-se. Também no cap.DCVII vamos encontrar a mesma conjunção ao serviço da valorização estética do discurso, desta vez sobretudo pelo efeito da sua repetição, sugerindo, em redundância com o advérbio "contynuadamente", o caminhar ininterrupto da população para a morte. E as frases assim introduzidas, progressivamente mais alargadas, constituem, ao mesmo tempo, uma gradação crescente de intensidade:

"E assi ficou Valleça soo. E lidavã cada dya cõtynuadamente. E erã muy coitados, acerca da morte." (IV:77)

Neste mesmo capítulo encontramos o discurso de "hũu mouro sabedor" pronunciado da torre mais alta da cidade e dirigido a toda a população. No cabeçalho da página o editor chama-lhe «Pranto sobre Valença». Parece-nos apenas um discurso apocalíptico, impregnado do desgosto perante o futuro sombrio que espera a cidade, construído num tom moralista, ao entender a sua futura destruição como castigo divino pelos pecados dos seus habitantes:

"Oo Vallença! Valença! veherõ sobre ti grandes pesares e estás ã tempo de te perder! E, se scapares desta, seerá maravilha aos que te sabem.

E, se Deus fez mercee a algũu logar, façao a ty que te nõ percas assy de todo. Se nõ, seerá por os nossos peccados e por os teus atrevimetos grandes. E aa tua infirmitade nõ lhe podem achar meezinha os fisicos e son desesperados de ti, de te poderem saar." (IV:78)

As nossas dúvidas em aceitar a designação de «pranto» para este discurso prendem-se com o facto de, se o compararmos com outros prantos que nos aparecem na Crónica - recordamos o pranto do rei Rodrigo à morte do sobrinho e os prantos de Gonçalo Gustioz -, encontrarmos diferenças muito significativas (9). A cidade aparece-nos aqui personificada, de forma que o discurso do mouro se lhe dirige como se, metaforicamente, se tratasse de um doente à beira da perdição. A tristeza do sujeito enunciador do discurso e os processos retóricos que o introduzem, a interjeição, as apóstrofes e as exclamações, aparecem-nos também nos prantos. No entanto estes são pronunciados após as tragédias e o seu ponto de vista é sobretudo retrospectivo. É assim que aí encontramos, como característica marcante, a evocação e o elogio das qualidades e actos valorosos do defunto, para além dos efeitos sempre dolorosos que a sua perda tem no enlutado. Aqui, o mouro, posto em lugar de privilegiada comunicação com o Além, antevê a tragédia, compreende o que a provoca e formula ainda um pedido a Deus que suavize ao menos essa perdição. Mas Deus parece de facto não se ter amerceado, já que os valencianos sofreram ainda bastante depois, até à

rendição, e os que resistiram até ao abrir das portas mais pareciam mortos-vivos:

"E quando os cristãos entraram enna villa, stava Abemafa aa porta cõ grande companha dos mouros que se hyã fora; e parecã que veheram de fundo da terra." (IV:90)

Cumpriram-se, de facto, as profecias do "mouro sabedor". A torre de onde pronunciou as suas palavras, a mesma onde o Cid irá colocar a sua bandeira e de onde, mais tarde, avistará, sobranceiro, os seus inimigos (cf.IV:232) é assim um dos componentes mais citados nas referências aos elementos da fortificação de Valença. Observemos o trecho referente à entrada do Cid na sua cidade, após o termo do sítio:

E, quando ouve de entrar enna cidade, hyam todos muy ordenadamente e a sua bandeira alta e tendida e todos armados ẽ redor della muy honrradamete, fazendo grandes allegrias. E, despois que o Cid foy apousentado enno alcacer e todollos outros pella villa em redor delle, mãdou poer a bandeira enna mais alta torre do alcacer." (IV:95-96)

Devem notar-se as repetidas referências aos centros ocupados pela bandeira e pelo conquistador e à verticalidade e altura daquela, "alta e tendida", posta na "mais alta torre".

As torres conferem aos castelos a sua imagem mais característica, pela altura, pela verticalidade e também pelas suas funções defensivas e ofensivas, ou simplesmente como espaços privilegiados de observação. Enquanto lugar próprio de pendões e bandeiras, valem igualmente como sinal do domínio soberano sobre os lugares circunvizinhos, em especial a torre principal, que é o lugar mais forte e mais seguro da fortificação. Pelas suas virtualidades elas estão vocacionadas também para servir de prisão, com a Crónica nos mostra, p. ex., a propósito das torres da cidade de Leão. O conde Fernão Gonçalves, quando é preso pelo rei leonês, é enclausurado nessas torres, que só se revelam pouco seguras face às artimanhas de D. Sancha, como o próprio rei refere no encontro em Carrión:

"(...)lançarvos hya ennas torres de Leon, õde ja jouvestes, e guardarvos hyam melhor que da primeira, ca vos nõ poderyã sacar per engano como vos sacarõ outra vez." (III:99)

É aí também que o rei castelhano Afonso VIII encerra a mãe, a perversa D.Urraca, que vem mais tarde a morrer fulminada pela cólera divina, ao saquear uma igreja nessa mesma cidade (cf.cap.DCXCIX e cap.DCC).

Com bastante detalhe nos são descritas as torres da cidade de Sevilha quando o rei Fernando III a conquista aos mouros:

"En ella esta a Torre do Ouro que he fundada no mar e composta e feita de tam sutil obra que he maravilhosa cousa; e a torre de Santa Marya que he de tanta altura e nobreza qual outra non ha en Espanha, ca en cada quadra della ha sesseeta braças e en alto quatro, tanto que son duzētas e quareenta braças. E esta foy feita per tal meestria e a escaada per hu a ella soben assi compassada que os homēes podem hir de cavallo acima della. E en çima desta está outra torre que ha oyto braças feita a grande maravilha (...)." (IV:488)

A Torre de Santa Maria parece ser a mais alta e a mais nobre, nobreza que lhe é conferida pelas suas dimensões, mas também pelo facto de ser quadrada, a forma mais antiga de que se revestiram estas construções (cf. M.-L. Chênerie, 1986:205 e n.226). Por seu lado a Torre do Ouro reveste-se igualmente dos valores da soberania, porque se afirma como eixo, como centro do mundo e elo de ligação entre o Céu e a Terra. Estando os seus fundamentos mergulhados nas profundezas do mar, a sua construção está orientada para o Alto, tem uma dimensão solar que o brilho e a cor dourada evocam, como símbolos da transcendência.

E para terminar esta nossa passagem pelo elemento arquitectónico mais característico da Espanha enquanto terra de ásperas contendias, o castelo, referir-nos-emos à porta. Reveste-se também de uma certa ambivalência, já que a clausura que através dela se instaura tem dois aspectos: o da

protecção e o da ameaça. Ao fechar-se diante da invasão dos inimigos, impedindo a sua entrada, pode também transformar-se numa barreira inquietante e até mortal. Observemos a este propósito o interessante episódio da morte do infante Garcia de Castela na cidade de Leão.

A história da deslocação fatal do último conde castelhano a Leão é-nos contada nos capítulos CDXIX e CDXX. É um dos poucos passos da nossa Crónica onde encontramos os acontecimentos explicita e sucessivamente contados a partir de fontes diferentes, o que indicia a existência de uma qualquer problemática relacionada com as origens deste relato. Lindley Cintra aborda a questão do ponto de vista da relação entre as diferentes crónicas que nos transmitem o episódio (cf. Cintra, 1951:225-229), mas é R. Menéndez Pidal (cf. 1943:29-98) quem melhor nos esclarece sobre o assunto.

O infante Garcia, filho do conde Sancho Garcia, herda ainda muito jovem o condado de Castela. Ficando sob a tutela do cunhado, o rei Sancho de Navarra, tem o seu casamento aprazado com uma irmã do rei leonês Vermudo III. Ao decidir conhecer a noiva, desloca-se a Leão, acompanhado pelo rei de Navarra e uma comitiva de nobres castelhanos. A Crónica fala-nos entretanto de um desejo de vingança de certos nobres castelhanos, afastados do seu condado de origem por motivo de antigos ódios de família que vinham já do tempo do avô do infante, o conde Fernão Gonçalves. Trata-se dos filhos de D. Vella, que vêm aqui a ocasião propícia para se vingarem de pretensas desonras infligidas à sua família pelos antepassados do infante. É assim que quando este está dentro

da cidade, acompanhado apenas por alguns nobres castelhanos, é friamente assassinado.

O episódio é contado na nossa Crónica uma primeira vez, sem que haja menções a fontes particulares, sabendo nós que está a ser seguida a Primeira Crónica Geral. O compilador adianta depois, seguindo a sua fonte, que as crónicas latinas do Tudense e do Toledano apresentam divergências relativamente à versão anterior: o infante teria sido morto antes dos outros cavaleiros que o acompanhavam e pela mão de Rodrigo Vela, seu padrinho. Teria sido também este quem teria dado a notícia a D. Sancha, que quase sucumbia de desgosto. É ainda referida uma terceira versão, a da "estorya de ruymãço (sic) castellãao", segundo a qual também os cavaleiros teriam morrido primeiro que o seu senhor. O infante teria sido preso e levado à presença do padrinho que se apieda dele. Entretanto D. Sancha suplica que poupem a vida ao noivo o que lhe custará alguns castigos físicos infligidos por uma nova personagem, o conde Fernão Lainez. O infante é morto e o seu cadáver atirado pelas muralhas do castelo, tendo sido recolhido pelo rei D. Sancho, que o levou a sepultar no mosteiro de Oña. Aqui esta versão também se afasta das anteriores, nomeadamente a do Toledano, segundo a qual o infante teria ficado sepultado em Leão.

Para Menéndez Pidal o "romanz" é, em muitos aspectos mais exacto que o relato historiográfico mais antigo, o de Lucas de Tui, sendo também o mais rico em personagens e episódios. Provém de uma tradição jogralesca que perpetuou a tragédia do infeliz infante, cuja morte ficou sem

vingança (10). No relato que aqui nos aparece como tendo origem no "ruymãço" é notória a amplificação que o episódio sofreu. Primeiro, estabelece-se uma relação temporal de simultaneidade entre dois acontecimentos que na versão anterior eram apresentados linearmente (cf.: "o iffãte sendo enno paaço, falando cõ sua sposa, (...) ouvyo demandar armas a grande pressa" III:237). Temos depois a introdução de uma sequência nova, que determina algumas alterações na caracterização das personagens. Referimo-nos à cena em que o infante suplica misericórdia e um dos seus algozes hesita na execução do assassinio. Aqui intervém D. Sancha, procurando colocar-se no lugar do infante e intercedendo por ele. Fica assim patente, não só a intensidade da relação amorosa entre os dois jovens e a sua coragem, mas também o carácter dos assassinos, que têm para com a infanta um comportamento reprovável:

"E o conde dõ Fernã Lainez foy muy sanhudo contra ella/ e deu-lhe hũa palmada ãno rostro. (...)
E o treedor de Fernã Laynez tomouha pellos cabellos e derribouha per hũas escalleiras ajuso" (III:238)

A amplificação do episódio e a preferência pelo discurso directo conferem-lhe um carácter dramático mais acentuado que a versão anterior (11). Na última cena, a do suplício do jovem, este dramatismo carrega-se de laivos mórbidos:

"El rey dom Sancho (...) veeo ataa as portas da

vylla e achouas çarradas e vyo que nõ podya acorrer
ao iffante; disselhes que lho dessem se quer morto.
E os condes deronlho entõ e deitaronlho per cima do
muro mal e deshonorradamête." (III:238)

Por ora adiada, a vingança será mais tarde executada pelo rei D. Sancho e seus filhos, que prendem e matam os condes Vella. O conde Fernão Lainez é punido por D. Sancha com um suplício que no cap.CDXXVIII se narra com detalhe (v.255,n.10).

Este triste episódio apresenta-nos de novo um castelo onde predominam as figuras femininas, estando o elemento masculino ausente. De facto, o rei Vermudo III estava na cidade de Oviedo, tendo ficado em Leão a rainha D. Teresa e D. Sancha. Este espaço feminino acolhe D. Garcia desarmado e só, já que o rei D. Sancho ficara fora do castelo e os quarenta cavaleiros que o acompanhavam foram atraídos para um jogo de tavalado que lhes foi também fatal. Ao fecharem-se, as portas do castelo transformam este espaço no lugar da morte e da desonra do infante. Uma vez mais, a clausura é valorizada negativamente, aqui das portas que, fechadas, impedem a ajuda que eventualmente o rei, aposentado no espaço exterior e circundante da fortaleza, poderia prestar ao infante.

A porta do castelo tem, no entanto, outras conotações e que estão bem patentes nas referências feitas às portas de duas das mais importantes cidades da Espanha, Toledo e Leão:

"[O rei Bamba] repairou os muros e torres da cidade [de Toledo] e fez lavrar as portas muy fremosamente de maravilhosa obra, ca fez ã cima dellas poer pedras marmores grandes e anchas e chãas e fez ã ellas screver verssos muy ben ditados e outras pallavras muy concertadas ã reitorica." (II:258-259)

"E Almãçor mandou logo quebrantar e destruyr todallas portas da cidade [de Leão], que eram bem obradas de pedra marmor, e a mayor torre da alcaçova, que estava sobre a porta descontra ouriente (...)." (III:181)

Os verbos "lavar" e "obrar", os advérbios "muy fremosamente" e "bem" e as referências a um material de luxo, o mármore, contrastam com os processos de encarecimento usados para caracterizar as fortalezas. A porta, o lugar de acolhimento áqueles com quem se mantém uma relação privilegiada, o lugar solene de afirmação da nobreza da fortificação, aglutina à função defensiva uma afirmação de sumptuosidade, através do uso do mármore, que é simultaneamente sólido, decorativo e luminoso. A porta não é, na verdade, apenas um local de passagem, ela dá conta da justa medida de quem a atravessa. Por isso o Cid se recusou a entrar por uma porta estreita para a "horta" que Abemafa lhe concedera nos arredores de Valença:

"Conta a estoria que o Cid pedyo a Abemaffa hũa
orta que era preto da vila ã que folgasse.(...) Mas
o Cid nõ se acordou de entrar per aquelle logar hu
tiinha a entrada e disselhe que lhe mandasse abrir
a porta hu dizem o Quebrar,/ ca nõ podya entrar per
aquella estreitura." (IV:73)

NOTAS

(1) Para um desenvolvimento das características deste tipo de cavalaria veja-se o extenso e detalhado artigo «Knighthood» em B.B. Bradford, 1986, Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry (pp.288-299), que nos esclarece sobre as origens do conceito, principalmente em Inglaterra, e sobre a própria evolução da instituição ao longo da Idade Média. Aí podemos encontrar informações acerca do processo através do qual evolui um jovem até se tornar cavaleiro, acerca da cerimónia de investidura e todo o ritual que a rodeia e também depois referências às obrigações, privilégios, encargos e honras inerentes aos membros da cavalaria, em tempo de guerra e de paz.

(2) cf.: "(...)el rei Bamba (...) foi sobre hũu castello que jaz enno mõe Perineo, que ha nome Colibri. Este castello esta a par do mar e ha hũu porto de estar naves muy seguro (...). E, logo que el rey chegou, guanhou aquelle castello e outros dous que eram logo acerca. (...) E en estes castellos estava grande riqueza em ouro e prata e panos de syrgo."
(II:241)

(3) Veja-se também o que nos diz o já referido artigo "Knighthood" do Dictionary of Medieval Knighthood (...):

"Knights should have demonstrated unceasing courtesy, generosity, bravery, selfless devotion to one's lord's ladies and knightly comrades, and unflagging religious zeal. Yet such lofty goals were not followed in the real world. For exemple, following those goals, knights would never attack a fortress governed only by women. History, however, revealed that such attacks did occur." (op.cit.:291)

(4) Revestem-se de alguma ambiguidade as referências aos laços afectivos que uniam a infanta ao cavaleiro, como podemos verificar através destas passagens da Crónica:

"E dona Orraca, sua filha del rey, lhe fazia muyta honrra. E esta foy a razão por que a elle amou mais que nem hũu dos seus irmãaos. E nõ entendades que este amor que lhe assi avya fosse per algũa vylanya." (III:298)

"(...) - Ca ben sabees vos, Cide, que sempre vos eu amey e honrrei e ajudei." (III:337)

"E o Cid, por que queria bem a dona Orraca, e disselhe que ajudaria quãto elle podesse." (III:336)

(5) cf.A.Labbé (1987): "C'est la prairie des jeux et des joutes, des tournois et de la quintaine, parfois traitée comme une sorte de «locus amoenus» guerrier, dont l'herbe drue vient porter la campagne jusqu'au pied même de l'enceinte du château ou de la ville." (op.cit.:131)

Sobre os duelos que opõem Diego Ordonhez aos três filhos

de Airas Gonçalo e sobre o seu «misterioso» desenlace veja-se Alan Deyermond, 1968:161-162.

(6) Sobre a existência de um Cantar sobre o cerco de Samora veja-se L.Cintra,1951:249,n.217.

O Cantar de Sancho el de Zamora fazia parte do ciclo de poemas cidianos incorporados na Crónica de Castela e teria sido também usado na Crónica de Vinte Reis. A Crónica de 1344 apresenta um breve episódio no cap.CDLXXXII ("Despois que el rey dom Garcia foy preso e metido em ferros, partiosse el rei dom Sancho de Santaren pera Coymbra. E, em partindo de Coymbra, era primeiro dya de Mayo. E, quando chegarõ aaquella fonte ẽ que as moças tomavã augua pera as mayas e foron nebrados como era dia de Maio, começarõ os Castellãaos de hyr cantando as mayas. Mas el rei dom Garcia, que o ouvya, hya chorando." III:362) que tem como fonte directa esse Cantar, e é uma interpolação à fonte que estava a ser seguida aqui, a Crónica de Vinte Reis, tendo-se interrompido no capítulo anterior a transcrição da Crónica de Castela. Podemos encontrar uma reconstituição do Cantar em C. Alvar e M. Alvar(1991), Épica Medieval Española (pp.271-308).

(7) A propósito dos versos do Poema de Mio Cid que referem esta mesma duração - "El cerco puesto a Valencia, nueve meses dura ya / cuando el décimo llégo, hubieronse de entregar" - diz Luis Guarner que, segundo a crítica histórica ele teria durado vinte meses. (cf. Poema de Mio Cid edición de Angeles Cardona de Gibert, Luis Guarner y Joaquín Rafel

(1973:385,n.205)

(8) A história do Cid na Crónica de Castela reproduz, não só o que estava na Primeira Crónica Geral, como interpola ainda o conjunto completo dos poemas cidianos, numa versão mais actualizada: Cantar de Fernando I, Gesta de las Mocedades de Rodrigo, Cantar de Sancho el de Zamora e Poema de Mio Cid (este numa versão diferente da prosificada na Primeira Crónica Geral). Todas estas interpolações se vão transmitir à Crónica de 1344 que, por sua vez, extrai ainda de uma fonte diferente, a Crónica de Vinte Reis, um relato mais pormenorizado do que o que estava na Crónica de Castela e relativo aos acontecimentos que rodearam a morte do rei de Valença. A Crónica de Vinte Reis elaborara esse episódio a partir da história latina do Cid, a velha Historia Roderici Campidocti (1110), episódio que o compilador da nossa Crónica incorporou desastrosamente no seu texto. É notória a falta de habilidade nessa interpolação já que o relato nos aparece duplicado entre os capítulos DXC e DXCIV (cf. Cintra, 1951:CCL;CCLXX;CCLXXXI-CCLXXXII,n.324;CCXCIV).

(9) O título «Pranto sobre Valença» sugere-nos uma comparação do trecho com «Ay Jerusalém!», o magnífico pranto narrativo castelhano do séc.XIII. Mas em comum têm apenas o tom de doloroso lamento pelos acontecimentos em causa. No caso do Poema castelhano trata-se da tomada da Cidade Santa pelos Infiéis, narrando-se aí também uma série de atrocidades cometidas contra os Cristãos e contra os símbolos máximos da

sua Fé (cf.E.Asensio,1970:263-292 e também Enzo Franchini,1993:343-348).

O excerto da Crónica de 1344 em que o mouro se lamenta da desgraça iminente sobre a cidade de Valença parece-nos ser um segmento lírico, em tom elegíaco (cf.PCG:"Elegía de Alhuacaxí"), que sofreu com o corte drástico da sua parte central, a do elogio da cidade e do contraste entre o presente e o passado, na transposição da crónica afonsina para esta (cf.PCG,vol.II:576-577).

(10) Segundo o relato do "romanz" os Vela foram presos e queimados pelo rei Sancho de Navarra, como adiante referiremos, mas esta é, segundo nos diz Menéndez Pidal (cf.op.cit.:95), uma vingança que os documentos históricos não confirmam. Por outro lado, o brutal suplício a que teria sido submetido Fernão Lainez, por iniciativa de D.Sancha, é, ao que tudo leva a crer, puramente fictício: "(...)la venganza carnicera que, según el «romanz» y la Crónica [Primeira Crónica Geral], ejecuta doña Sancha en Fernán Láinez, es enteramente fabulosa, igual a cualquier venganza vulgar de otras heroínas de la epopeya castelhana o francesa." (op.cit.94).

Voltaremos ainda a este assunto a propósito da vingança de D.Sancha, a mãe dos infantes de Lara, sobre Rui Vasques.

(11) Este é outro dos episódios da Crónica de 1344 que ficou muito desfavorecido na transposição da sua fonte para obra de D. Pedro. Aqui, provavelmente a tirania da ideologia

guerrreira ou a intenção de acentuar o carácter épico dos acontecimentos, levaram à supressão de algumas notas, breves mas expressivas, na caracterização do infante Garcia e de D. Sancha. A primeira diz respeito à relação amorosa iniciada neste primeiro encontro entre os dois jovens, referida desta forma poética na PCG:

"(....) et pues que ouieron fablado en uno buena pieça del dia, tanto se pagaron el uno dell otro et se amaron de luego que se non podien partir ni despedirse uno dotro." (op.cit.,vol.II:470).

É este amor que justifica as atitudes de fúria e desespero de D. Sancha ao assistir, segundo a versão do romance, à morte do noivo e também ao desgosto profundo que a marca na ocasião do enterro do infante e que a PCG assim apresenta:

"(...) et que se quisiera essa ora meter ella [D. Sancha] con ell en el luziello, ca tan grand era el pesar que auie por el por que assi muriera, et tan grand el duelo que fazie por el, que toda estaua desmemoriada que nin sabie que fazie nin do estaua." (op.cit.:471-472)

Também na Crónica de 1344 se omite a reacção do infante, segundo o romance, quando viu todos os seus homens mortos, provavelmente porque pareceria excessiva ou pouco digna de um

conde castelhano que aspirava à soberania real, uma atitude tão passional (cf.IV:442) (v.335):

"(...) et quando uio todos sus caualleros muertos, pesol muy de coraçon et lloraua fieramiente rompiendose todo por ellos." (op.cit.:471).

4.3. ITINERÁRIOS DO DESTERRO

Vejamos agora uma outra faceta da Espanha, ligada ao contínuo fazer e desfazer de fronteiras nesta terra de lutas essenciais pelo espaço. Os três heróis, cujo percurso comentaremos em seguida, agem em função do estabelecimento desses limites, percorrem itinerários de exclusão, dois deles por desterro, o outro na procura de um asilo seguro. Para os três, duas dominantes em comum: a retirada súbita da sua terra e a necessidade de passar para o outro lado da linha que demarca a separação entre os cristãos e os mouros.

Convém sublinhar, desde logo, a diferença entre o modo como o desterro, enquanto motivo poético, é tratado aqui e na literatura da Antiguidade, nomeadamente em Ovídio. Trata-se, em ambos os casos, de uma perda dolorosamente sentida pelo desterrado. Mas enquanto na poesia latina, e depois na do séc. XVI, que recuperará este mesmo tema (cf. Du Bellay, Les Regrets), os poetas encaram o exílio como inelutável desgraça e razão para se lamentarem, na Idade Média a visão do desterro transforma-se, pois este aparece associado ao tema da viagem iniciática ou purificadora. A expulsão dos seus domínios tem, assim, para o desterrado, também um efeito benéfico.

Verifiquemos então como este motivo aparece tratado na Crónica e muito concretamente através do estudo das personagens de Bernardo do Carpo, do Cid e de D. Afonso, filho de Fernando I. Os dois primeiros são vassallos rebeldes que incorrem na ira dos seus monarcas, respectivamente Afonso III e Afonso VI. D. Afonso, era por seu lado, rei em Leão, reino herdado de seu pai que, no leito de morte, lho legou. Foi preso, destronado e deserdado pelo irmão, D. Sancho, e obrigado a exilar-se em Toledo para não ter que se submeter a um enclausuramento forçado no mosteiro de S. Fagundo (cf. cap. CDLXXXV a cap. CDLXXXVI). Atentemos agora nas particularidades de cada um destes itinerários.

A história do infeliz Bernaldo vem contada na Crónica, entre o cap. CCLXXI e o cap. CCLXXIX. A fonte directamente responsável pela sua presença aqui é a Primeira Crónica Geral que, por sua vez, reflecte já tradições lendárias mais antigas. A historicidade desta personagem não foi ainda comprovada, embora, como diz Eric von Richthofen (1970), não lhe falte verosimilhança nem realismo. Para lá da sua presença na historiografia, supõe-se a existência de poemas jogralescos relacionados com este tema. Lucas de Tui legou-nos a versão mais antiga conservada, falando-nos das suas façanhas no período de Afonso II e no de Afonso III, sem notar a disparidade cronológica aí implicada. Na História y Crítica de la Literatura Española (Alan Deyermond, 1980) fala-se de um poema intitulado Bernaldo del Carpio, perdido, que mostrava este herói vencendo o próprio Carlos Magno. Faria parte de um conjunto de cantares de gesta espanhóis

relacionados com La Chanson de Roland francesa, onde se incluíam também o fragmento Roncesvalles (100 versos) e o Mainete, igualmente perdido (cf.op.cit.:84). Se a tradição do tema não esclarece as dúvidas que se instauram a propósito da confusão das épocas em que se colocam as façanhas do herói, essas dúvidas persistem também, a propósito das suas origens. Sendo francesa a origem do seu nome, a versão historiográfica mais antiga di-lo filho de uma irmã de Afonso, o Casto. Segundo as versões mais recentes, é filho de uma irmã de Carlos Magno e de um conde espanhol. Tudo leva a crer que teriam existido duas tradições diferentes, uma relativa a um herói hispânico, a outra a um meio-hispânico, e que chegam à Primera Crónica General já unidas num mesmo Cantar. Este teria resultado da fusão do herói leonês, protagonista de um "drama familiar" com um seu homónimo, herói das lutas de Roncesvalles e Saragoça (cf.C.Alvar, 1991:381-408). Estes problemas estão reflectidos no próprio texto da Crónica de 1344, no cap.CCLXXVIII, no fim da narrativa referente a esta personagem que nos aparece como vassalo do rei leonês Afonso III, mas encontrando-se com Carlos Magno em Paris. Aqui deparamo-nos com Bernaldo já adulto, cavaleiro ao serviço do seu rei, nada nos sendo dito sobre os seus antecedentes ou a sua infância. A própria história do pai, cuja liberdade ele pedirá incessantemente, não é revelada aqui. Nenhuma explicação nos é dada para que possamos perceber os motivos pelos quais o rei Afonso III mantinha preso o pai de Bernaldo. Se, na nossa Crónica, se não tivesse interrompido a compilação da Primeira Crónica no

cap.CCL, para aí introduzir um excerto de carácter genealógico com origem no Liber Regum, a genealogia dos reis, de Afonso I, o Católico, até Ramiro I, teríamos tido acesso a essa narrativa, que pertence ao reinado de Afonso II, o Casto. Ficámos, com este corte, privados de conhecer os episódios referentes a vários reinados, como também a história do Mainete, a prosificação do poema épico que nos conta o romance de Carlos Magno e Galiana em Toledo. Adiante voltaremos ao assunto (v.273).

Na Crónica de 1344 é ao serviço de Afonso III que se engrandece a figura deste herói guerreiro, aparecendo como o responsável por grandes vitórias militares sobre os mouros - Benavente, Samora e Orvego (cf.II:430-431) - e sobre os franceses (cf.II:432). Como recompensa deste valioso serviço de armas Bernardo apenas reclama a liberdade do pai, que o monarca mantinha preso. Como isso lhe fosse negado "non quis servyr el rey dally adeante e esteve bem acerca de hũu ão que nõ quis cavalgar, com grande pesar que ende avya." (II:433). O texto da Crónica apresenta-nos então três cenas de grande dramatismo patente no desenrolar do conflito, latente primeiro e depois manifesto, existente entre o rei e o vassalo. Nas duas primeiras temos a intervenção da rainha, personagem que o cronista pintará com cores muito desfavoráveis mais adiante (cf.cap.:CCLXXXIX), acusando-a sobretudo de tentar sempre prejudicar o rei. Foi no decorrer de um jogo de tavolado, que tinha lugar por ocasião da festa de Natal, que a rainha incitou Bernaldo a tomar parte na disputa, "por seu amor" (II:434) e em troca de um pedido seu

ao rei para libertar o velho conde. Esta atitude da rainha bem nos lembra o ambiente cortês em que decorriam estes jogos, nos quais a presença das damas conferia uma certa auréola de sensualismo na disputa de um apetecido prémio, ainda que não nos possamos esquecer de que o termo "amor" não tem apenas ou sempre a carga afectiva que actualmente lhe atribuímos. Ao apelar ao "amor" a rainha está porventura também a lembrar a Bernaldo a sua situação de vassalo e de seu "natural" (cf.II:428). Seria simplista procurar interpretar estas palavras como expressão pura de uma relação sentimental, ignorando que há por detrás de tudo isto um quadro ideológico dominante que é o do contrato feudal. Menos ambíguas são certamente as palavras de D.Teresa, a mãe de D.Afonso Henriques, quando, na véspera da batalha de Guimarães, diz ao conde Fernando Peres de Trava: "Conde, cōvosco quero hir na aaz e aveeres que fazer por meu amor!" (IV:217). Alargaremos estas considerações quando, a propósito da lenda dos Infantes de Lara, analisarmos a cena de abertura da narrativa durante a qual D.Lambra, recém-casada com Rui Vasques, promete o "seu amor" (III:114) ao vencedor dos jogos que têm lugar nas festas do seu próprio casamento.

Bernardo participa no jogo e ganha, cumprindo a sua parte. A rainha, por seu lado, não consegue convencer o rei a libertar o prisioneiro e retira-se com pesar. É então que Bernardo se lhe dirige para, com maior veemência, renovar o seu pedido, depressa se transformando a sua atitude em desafio ameaçador, que o narrador coloca agora em discurso directo:

"Bernaldo (...) foisse a el rei chorando e pediolhe por mercee que lhe desse seu padre. (...)

_(...)E agora, pois que tantas vezes mho prometestes e nem hũa nõ o queredes cumprir, dessafiovos porẽ, vos e vosso linhagen e todollos que da vossa parte som. (...)" (II:435)

É desterrado, com prazo de nove dias para sair do reino. Com ele saíram, como era costume, parentes e vassalos, de modo que Bernardo conseguiu reunir um exército seu, suficientemente forte para combater o rei e alcançar sobre ele muitas vitórias.

Para a afirmação da sua independência e soberania face a Afonso III, iniciou Bernardo a conquista do seu próprio espaço, a partir do centro instalado no alto de um monte onde construiu uma fortaleza e de onde a sua vista alcançava uma terra paradisíaca, "tã fremosa e tam comprida de todallas cousas que a todo homen compryã." (II:439). Aqui encontrou Bernaldo o seu sobrenome:

"(...) fez em aquele logar hũu castello forte e bõo; e poselhe nome Carpo. E dally adyante lhe chamaron a elle Bernaldo do Carpo." (II:439)

A conquista do monte e a fundação do castelo são o sinal de que estava anulada a regressão perniciososa a que o desgosto

pela ausência do pai o tinha remetido. A partir daqui, e contando com a aliança estabelecida com os mouros, vai intensificar as suas vitoriosas incursões nos domínios do rei. Não o podendo vencer pelas armas, este prepara-lhe uma cilada com o engodo mais precioso, o velho conde, que era já um cadáver. A proposta cínica que Afonso III faz ao cavaleiro, a troca do castelo do Carpo pelo conde, que Bernardo aceita com significativa alegria, dá lugar a uma das cenas mais patéticas da Crónica e cujo dramatismo só é comparável à do velho Gonçalo Gustioz, em Córdova, reconhecendo as cabeças dos seus sete filhos (cf. III:144 e segg.). Sobre o carácter maravilhoso da cena justifica-se o cronista, dizendo-nos que a sua fonte são "cantares e rimaños". É assim que é preparado o cadáver do conde Sam Diaz para ser entregue ao filho:

"(...) el rey (...) mandou que lhe fizesse banhos que o banhassem em elles, por tal que lhe abrandasse a carne, e que o vestissem de bõos panos; e que o posessem ã cima de hũu cavallo, vestido de hũa capa pelle d'ezcarlata e hũu escudeiro tras elle que o tevesse, que nõ caisse (...). (II:442)

E é assim que Bernardo se apercebe do logro:

"Bernaldo foy entom contra elle e beyjoulhe a mão. Mas, quando a achou frya e lhe catou o rosto e vio

como era morto, começou a dar vozes e fazer muy grande doo, ho mayor do mudo (...). (II:443)

É notável o valor estético do uso do polissíndeto, dando conta da sucessão rápida que ocorre entre a sensação gélida provocada pela mão do morto e a percepção de toda a situação. A hipérbole e o superlativo caracterizam o pranto pronunciado por Bernaldo que assim se vê de novo desterrado (cf.: "o castelo hey perdido") e orfão (cf.: "vos sooes morto").

Perdido o pai, no seu segundo desterro Bernardo parte para Paris à procura da mãe, segundo ele uma irmã de Carlos Magno, "dona Timbor". A demanda também é vã, pois não lhe é reconhecido esse parentesco. No regresso os seus feitos caracterizam-se por uma enorme violência, paralisando de medo todos os que com ele se encontram. A Crónica faz ainda referência ao seu casamento e ao filho, depois à sua morte algures, em Espanha.

Excluído da terra e do serviço a que estava ligado, Bernardo não consegue nunca reintegrar-se. A reintegração passaria visivelmente pelo restabelecimento da célula familiar e esse objectivo ele nunca consegue alcançar. Da primeira vez este homem, cujo nome está ligado à façanha da fundação do Carpo e não à sua linhagem, perde o pai, por cuja liberdade sacrificara a honra. Na sua segunda provação procura a mãe, quer o reconhecimento do irmão e do tio e de novo não o consegue. Falhou assim uma última tentativa de encontrar o espaço da sua identidade, e o excesso de violência que o marca a partir daí é também o sinal da não

socialização, da marginalidade de um homem que não se encontrou a si próprio. O espaço do desterro é, pois, para Bernardo do Carpo o espaço da procura obsessiva, mas vã, da identidade.

Não é assim para D. Afonso nem para o Cid. Também em relação a este o rei fora injusto ao impor-lhe esse castigo: a Crónica fala-nos de intrigas tecidas por outros nobres. Também ele sai da terra onde servia o seu senhor e dos seus próprios domínios, acompanhado por um numeroso séquito de familiares e vassalos fiéis. Também ele se alia aos mouros e alcança grandes vitórias militares. E no entanto a história do Cid é muito diferente.

Rodrigo de Vívar é igualmente desterrado duas vezes durante a sua vida. O primeiro desterro constitui um episódio pouco significativo, já que resultou de um impulso momentâneo de D. Sancho depois do falhanço do cavaleiro na tentativa de convencer D. Urraca a entregar Samora, peripécia que já comentámos (v.229-232). Está referido no cap. CDXCIV e aí se diz particularmente do temor sentido pelos nobres da corte de D. Sancho perante o número de cavaleiros que seguiam o Cid para o desterro, "mil e trezentos", adivinhando os males que daí poderiam advir. Por isso aconselharam o rei a reconciliar-se com ele e aceitá-lo, o que de facto vem a acontecer.

O rei Afonso VI, irmão de D. Sancho, volta a desterrá-lo mais tarde, tendo este evento um desenvolvimento mais complexo (cap.DXIX a cap.DXXXIX), já que o desterrado vai ter que provar de facto o seu valor, elevando-se a uma posição

suficientemente próspera e forte, mostrando claramente ao rei a necessidade e as vantagens de o ter como aliado e não como inimigo. E o Cid nunca nega o desejo de reintegração na corte de Afonso VI, comprovado p.ex. no seu gesto de enviar parte do valioso saque do arraial dos mouros depois da batalha de Alconcier (cf.III:434) (1).

O desterro do Cid constitui a parte central da sua história longamente exposta na Crónica de 1344, onde ocupa o espaço que vai desde o cap.CDXLVI até ao cap.DCLXXXVIII. Corresponde à primeira parte da acção narrativa no Poema de Mio Cid, que se inicia precisamente com o desterro do Cid de Castela e vai até ao perdão real (2). Na nossa Crónica vimos-lo passar de vassalo de Fernando I, criado na sua casa, para o serviço do seu filho, D.Sancho e depois para o de Afonso VI. Depois do regresso, após o desterro, o Cid procura elevar-se a uma outra posição social e obtém-na ao conquistar Valença aos mouros e ao instalar aí uma verdadeira corte senhorial.

São as façanhas militares contra os mouros que levam ao desterro do Cid, já que o rei de Toledo, sentindo-se ameaçado pelas suas campanhas, queixa-se dele a Afonso VI, acusando-o de querer quebrar a paz estabelecida entre eles (cf.cap.DXVIII e cap.DXIX). A partida é dolorosa, visível no olhar que o Cid lança uma última vez sobre os seus domínios, agora desertos e sem senhor:

"E, quando sayo dos seus paaços e vyo como ficavã hermos e todos seus lavradores desemparados,

tornou-se ao oriente e ficou os olhos e terra e fez sua oração (...)." (III:421)

Não nos surpreende este acto piedoso do desterrado, já que conhecemos esta faceta religiosa desde a sua juventude. Façamos aqui um recuo breve e observemos o cap.CDL, onde vemos Rodrigo de Vivar em romaria a caminho de Santiago, na companhia de outros cavaleiros. Durante o trajecto vive uma aventura bem diferente das que se lhe costumavam deparar:

"E, em hyndo pello camynho, achou hũu gaffo mui lazerado em hũu tremedal, que jazia dando grandes vozes, dizendo que o tirassem dalli por o amor de Deus." (III:303)

Rodrigo não hesitou. Tirou o leproso do pântano - note-se a redundância de sentido nas conotações de degradação e morte ligadas ao terreno pantanoso e ao doente que, sabe-lo-emos em breve, se chama Lázaro -, e levou-o consigo. Comeram juntos e dormiram na mesma cama, causando grande desgosto e repugnância aos cavaleiros que o acompanhavam e então o abandonaram.

Durante a noite o leproso desapareceu e daí a pouco tempo apareceu a Rodrigo "hũa semelhança d'homẽ vestido em vestiduras brancas, com odor grande e maravylhosa claridade". Era S.Lázaro, que primeiro, como leproso, tinha posto à prova o Cid, e agora lhe vinha anunciar que Deus lhe concedera a sua benção e a sua graça:

"(...) Deus te ha outorgada grande graça que, (...)todallas cousas que começares em lides e batalhas ou em outras cousas, que todallas acabaras compridamente. Assy que a tua hõrra crecera mais e mais em cada hũu dya e seeras temudo e receado assy de cristãaos come de mouros; e os ãmiigos nõ te ãpeecerã; e morreras morte honrrada em tua casa e em tua honrra; e nuca seeras vencido mas sempre seeras vencedor, ca te outorga Deus a sua beençõ (...)" . (III:304)

Se transcrevemos esta longa citação é porque queríamos acentuar a forma como, através de um recurso estrutural próprio da épica e recorrente na Crónica, ou seja, a apresentação prévia e condensada do que a seguir se vai desenvolver (cf.Labbé,1987:35), se destacam as traves mestras que conduzirão a personagem até ao fim da vida: o seu temível carácter de vencedor (3) e a defesa da honra. Rodrigo é portanto um eleito de Deus e esta dimensão religiosa, que o acompanhará sempre, vai atingir o clímax no final do seu trajecto, como a seu tempo veremos. Ele volta entretanto a ser agraciado com uma nova visão, de um anjo, precisamente no momento em que inicia o seu percurso a caminho do desterro, incitando-o este a ir ao encontro da honra e da glória:

"Vay avante e nõ temas nada, ca sempre te hira bẽ ã quanto viveres, e cobraras o que quiseres e seeras

sempre rico e honrrado!" (III:424)

Ao lado destas visões, anunciadoras e incitadoras, próprias do sobrenatural religioso, aparecem elementos de índole mágica e supersticiosa, peculiares e caras ao Cid, como mais tarde afirma o conde de Barcelona numa carta que lhe envia (cf.IV:48). Ao sair de Vívar é incitado por uma velha a, daí em diante, destruir tudo o que se lhe deparar (cf.III:422) e, em seguida, ele próprio observa o voo das aves:

"E vyo hũa cornelha seestra, que mostrava que tornariã a sua terra com honrra." (III:422)

Ficamos aqui um pouco perplexos, pois a interpretação dada para a posição da ave não é a correcta já que, como nos explica Eugenia Lacarra nas notas à sua edição do Poema de Mio Cid, a posição do corvo à direita significa boa sorte e à esquerda má sorte. De facto no Poema o Cid viu dois corvos, um à saída de Vívar, prenunciando um bom augúrio para o seu desterro, e outro à esquerda, quando entrou em Burgos, onde o rei se recusou a recebê-lo e proibiu todos de o fazerem(4). Ao abreviar a cena, mostrando apenas uma ave, teria o cronista deturpado o seu significado ou, ao referir-se à "cornelha seestra", quereria dizer que a ave voava da esquerda para a direita, sinal da mudança do mau para o bom? (5)

Fora da terra do rei, Rodrigo de Vívar inicia as suas

incursões em território mouro. As conquistas de Castrejo e Alconcier (cf. cap. DXXIII e cap. DXXIV) dotam-no de riquezas, mas despertam também o desejo de vingança do rei de Valença que, com um numeroso exército, o cerca em Alconcier. Sendo a situação insustentável pela falta de água, o Cid resolve sair e enfrentar os mouros numa batalha sangrenta que consegue vencer e que lhe rende ainda maiores riquezas (cf. "muytas armas e grandes averes e muitos cavallos" III:434). É daqui que ele vai retirar o presente que envia a Afonso VI como sinal do reconhecimento do "senhorio" do rei:

"- E, do seu quinto dos cavallos, mandouvos estes cinquenta, assi como vos veedes, como a senhor de que atende muita mercee." (III:438)

Continuando a sua marcha, chega a Saragoça e aí estabelece uma aliança com o rei da cidade. Aliado e em paz com os mouros de Saragoça, tem então que lutar contra os catalães, mais precisamente contra uma hoste chefiada pelo conde de Barcelona. É nessa batalha que ganha a sua espada "Collada" e, vencedor, regressa à cidade:

"E os mouros da villa avyã grande prazer por a boa vêtuiria do Cide, por que os tiinha muy bem defesos, que nõ recebiam mal nõ hũu." (III:445)

Têm ainda os de Saragoça oportunidade, uma outra vez, para o aclamarem, quando ele regressa de Almenar, onde de

novo enfrentara o conde de Barcelona (cf. cap. DXXXV). É já ao serviço de Afonso VI que o Cid alcança a sua vitória seguinte, sobre o castelo de Roda, na posse dos mouros. O próprio rei o chamara, perdoando-lhe e pedindo-lhe que o ajudasse a vingar a traição de que fora alvo pelos desse mesmo castelo (cf. cap. DXXXVII).

É este o percurso do Cid no desterro, um percurso que não cessa de engrandecer a sua imagem de herói guerreiro, sempre acompanhado por uma boa estrela. Ao contrário do que acontece com Bernaldo do Carpo, para o Cid o itinerário de exclusão é o espaço da sua afirmação, aquele que lhe permitirá uma vitoriosa reintegração no serviço do rei que antes o expulsara. Se começa por ser um espaço hostil, que ele se vê obrigado a submeter pela força das armas, no final, em Saragoça, o desterrado encontrou o bom acolhimento devido ao grande e provado guerreiro, embevecido com a sua boa ventura, num castelo totalmente entregue ao seu poder.

Passemos então à terceira e última das personagens cujos percursos, neste âmbito nos propusemos analisar: D. Afonso. Em termos cronológicos, fazemos uma regressão uma vez que, tratando-se de D. Afonso VI, o mesmo rei que expulsa o Cid de Castela, os episódios sobre os quais nos iremos debruçar têm lugar antes da sua subida ao trono dos reinos de Castela, Leão e Portugal. Por outro lado, devemos precisar que, com D. Afonso, não estamos perante um caso de desterro, no sentido jurídico do termo, isto é, de pena que podia ser aplicada pelo rei a qualquer dos vassallos que incorresse na sua ira, castigo comum na época, referido na legislação desde a Alta

Idade Média até às «Partidas» afonsinas (séc.XIII) e que implicava naturalmente a perda dos bens e da honra do desterrado (6). Como já dissemos, D. Afonso é obrigado a exilar-se junto do rei de Toledo para escapar á prisão a que o queria submeter D. Sancho, seu irmão e rival na posse do reino de Leão. D. Afonso foge do mosteiro de S. Fagundo e a sua permanência em Toledo está narrada na Crónica, dividida em duas fases distintas: a primeira situa-se entre o cap.CDLXXXVIII e o cap.CDXCI e corresponde à fase do início e consolidação da amizade entre D. Afonso e o rei de Toledo; a segunda ocupa os capítulos DIII e DIV, onde se conta a fuga do exilado, agora praticamente prisioneiro em Toledo. D. Urraca, ao saber da morte de D. Sancho, fizera saber a D. Afonso que podia já regressar e recuperar o trono. Foi então que ele viu o seu aprazível exílio em Toledo transformar-se em prisão, pois o rei mouro não pretendia deixá-lo sair. A solução só podia ser a fuga, o que fez com a ajuda de alguns fiéis vassallos.

Referimo-nos atrás, a propósito de Bernaldo do Carpo, à ligação do poema que popularizou a sua gesta, perdido, com um conjunto de poemas jogralescos relacionados com o tema de La Chanson de Roland. Nesse grupo avultava o Mainete, versão espanhola do poema francês sobre o desterro de Carlos Magno em Toledo, e que aparece prosificada no séc.XIII no Toledano e na Primeira Crónica afonsina. Carlos Magno, desterrado pelo pai, serviu e ajudou em Toledo o rei mouro que o acolheu na sua fuga de França. Ao saber da morte de Pipino, sai ocultamente da cidade e recebe em herança o reino que por

direito lhe pertencia. Pouco tempo depois tira de Toledo a princesa Galiana, por quem se apaixonara, e casa com ela. Recordamos agora este poema dadas as indesmentíveis semelhanças entre o assunto aí abordado e o próprio tema do desterro toledano de Afonso VI (cf. Menéndez Pidal, 1934:263-284), ainda que esta comparação tenha um interesse secundário no que concerne ao desenvolvimento do nosso tema, entre outras razões porque tal semelhança nunca é afluada na Crónica de 1344. Mas é indesmentível que Carlos Magno, D. Afonso e o próprio Cid concretizam claramente o motivo do herói exilado, cujo regresso é marcado pela vitória e pela glória (cf. Alan Deyermond, 1972:43-44).

Mainete era um poema muito popular em Toledo no séc. XIII, numa época em que a colónia francesa em Espanha, especialmente naquela cidade, era muito numerosa e influente. Sobre a identidade do seu autor nada se sabe, mas sobre as motivações para a elaboração do poema adianta-nos Menéndez Pidal a seguinte hipótese:

"(...) el autor de Mainet ideó su poema sobre un tema histórico español, el destierro de Alfonso VI y los amores de este rey con Zaída. A uno y otro poeta la escuela de los juglares españoles impuso el tratar de España con precisión geográfica: cosa extraña a la escuela francesa." (op.cit.:282)

De facto, tal como Carlos Magno, também Afonso VI vem mais tarde a casar com a princesa moura Zaída, filha do rei

de Sevilha, com quem se avistara nessa mesma cidade de Toledo.

A leitura dos capítulos onde se narra a primeira fase da estada de D. Afonso em Toledo evidencia um enorme contraste com os modos de vida que são obrigados a levar Rodrigo de Vívar e Bernardo do Carpo, um e outro implicados em lutas e conflitos constantes. O próprio Cid justificara estas contínuas andanças quando, ao enviar Álvaro Fernandes com um presente ao rei, diz: "(...) por que nõ digam ã Castella que sempre nós dormymos." (III:435). E o vassalo reiterou a ideia junto do monarca: "(...) ca elle vyve per o trabalho das armas, como homẽ eixerdado." (III:438).

A informação que o texto nos dá sobre as andanças guerreiras de D. Afonso resume-se ao breve sumário: "E, despois que viinha das guerras em que andava (...)" (III:369), para logo introduzir, de forma mais desenvolvida, o seu passatempo preferido:

"(...) quando avya prazer, hiia a caçar pellas ribeiras dos ryos e matar os porcos e os outros veados aas montanhas. E, andando hũu dia per hũa ribeira aa caça, achou hũu lugar de que se pagou que chamã agora Burgã. E por que era lugar deleitoso pera viver e comprido de muyta caça e outrossy avya hi hũu castello derribado pos ã seu coraçõ de o pedyr a el rey Alle Meymõ (...). E elle [D.Afonso] pobrouho de seus mõteiros e

caçadores cristãos e afortellegou o lugar por seu." (III:369-370)

O que despertou a cobiça de D. Afonso não foram os tesouros a conquistar nos castelos bem defendidos, mas este castelo em ruínas, rodeado pelos prazeres que a paisagem natural e cinegética pode oferecer ao soberano. Efectivamente nunca o vemos no campo de batalha, mas sim alternando entre a caça e os passeios na "orta" do rei:

"Estando el rei dō Alle Meymon em Tolledo e com elle el rei dō Afonso, acōteceu de hirem folgar aa orta del rey, que era fora da cidade, por tomarẽ allo prazer." (III:370)

"(...) sayo el rei dom Alle Meymō da cidade a hir folgar a sua orta, como soya de hyr, e el rei dom Afonso hya a par com elle." (III:372)

São os lugares simbólicos da epifania real, como por diversas vezes já fizemos notar, e neste forçado interregno do exercício dessas suas funções D. Afonso precisa manter esse estatuto, mesmo em terra de exílio. O rei mouro, que lhe dispensa uma respeitosa amizade paternal (cf.: "honrravao e amavao como se fosse seu filho", III:368), aloja-o de modo a honrar a sua condição real:

" (...) mandoulhe fazer hũus paaços a par do muro

do alcácer, por que nõ lhe fizesse nõ hũu nojo, a elle nõ aos seus; e estes paaços erã apreto da sua orta, por tal que fosse folgar cada que quisesse a ella." (III:368)

Mas D. Afonso não deixa de sentir com melancolia a sua situação de rei sem terra, ao olhar a prosperidade da cidade de Toledo e o poder do seu rei. Na oração que então proferiu, depois da lamentação, vem a afirmação de fé na mudança desta situação que lhe é adversa (cf. cap. CDLXXXVIII).

Se, por um lado, os jardins de Toledo podiam ser perigosos para D. Afonso, afastando-o dos deveres próprios da cavalaria, por outro verificamos que estes cenários, enquadrando a sua imagem de majestade, não o amolecem na determinação nem nos sentidos. E a prova temo-la no episódio narrado no cap. CDXL, no qual vemos D. Afonso fingindo que dormia numa "câmara" contígua à sala onde o rei de Toledo discutia com os seus privados a estratégia de defesa da cidade, revelando o ponto onde poderia residir a sua fragilidade. D. Afonso está atento, não dorme, embora disfarce eficazmente quando os mouros se vão certificar de que ele não ouvira nada.

Estes dois episódios, o da contemplação nostálgica sobre Toledo e do sono fingido, têm também uma função específica na ordem da narrativa, dando indicações acerca do modo como irá evoluir a relação entre D. Afonso e esta cidade, constituindo o elemento estrutural próprio da épica que já antes referimos, servindo a coerência e a coesão do texto. Tal como

afirmara, confiante, na oração que proferira, irá recuperar o reino (cf.III:409) e, mais tarde, conquistar esta mesma cidade (cf.IV:7-10), após um longo cerco que a privou de alimentos, precisamente o processo referido pelos mouros na conversa que ele ouvira da sua "câmara".

Uma terceira vez ainda se faz uso da antecipação do futuro para sublinhar que a cidade de Toledo, agora terra de exílio para D. Afonso, será sua. É através do sonho premonitório de um cavaleiro da corte de Alle Meymõ:

" A mÿ parecia que este dom Afonso entrava per Tolledo cavalgando ã hũu grande porco, e muitos outros porcos com elle que foçavã Tolledo e todallas mizquitas." (III:372) (7)

No momento oportuno D. Afonso está pronto para regressar mas aí os muros de Toledo revelam-se fronteiras aprisionantes. Ambos os reis já tinham jurado nunca se agredirem um ao outro, mas mesmo assim Alle Meymõ vai adiando sucessivamente o momento de o deixar ir. Impaciente, D. Afonso foge, e fá-lo no momento certo, pois, aconselhado pelos seus cavaleiros, o rei mouro já decidira prendê-lo. Abandona assim o seu deleitoso desterro, que se transformara em paraíso aprisionante, sorrateiramente e pela calada da noite.

NOTAS

(1) O que move todo o percurso da personagem parece ser a defesa da sua honra e dos seus interesses pessoais, afastando-se assim dos cânones que regem os heróis épicos, interessados sobretudo na defesa do bem comum, da pátria ou da religião. O que faz do Cid um herói épico? Esta interrogação, que nos parece pertinente, coloca-a Eugenia Lacarra no estudo preliminar à sua edição do Poema de Mio Cid (1983), resolvendo-a desta forma: "En mi opinión el tema fundamental que hace del Poema una epopeya es la defensa del derecho en general y de la justicia pública en particular, la cual impartida por el rey beneficia a toda la sociedad. (...) El tema de la justicia y del derecho es el que mueve toda la trama y el que la cierra." (op.cit.:32)

Também na sua edição do mesmo Poema (1988) J.J.Bustos Tovar defende um ponto de vista semelhante, segundo o qual por detrás do herói, enquanto figura individual, está um "símbolo de uma determinada atitude humana com uma projecção social e colectiva" (op.cit.:23.Trad.nossa)

Já Menéndez Pidal (1966) tinha sublinhado a originalidade do Poema dentro da epopeia medieval castelhana, sobretudo pela quase ausência de crueldade, substituída por

outras formas de reparação dos males infligidos ao herói, o desterro e a traição. Em vez da vingança sangrenta temos uma constante de moderação no apelo e confiança nas estruturas jurídicas para a resolução desses problemas. Isso não só engrandece a personagem como a torna excepcional.

(2) Tradicionalmente o Poema é dividido em três cantares: «Cantar del destierro», «Cantar de las bodas» e «Cantar de la afrenta de Corpes». O núcleo do primeiro cantar é o desterro do Cid, começando com a saída de Vívar. Faltam os primeiros versos, cerca de cinquenta, onde se contaria o motivo do desterro. Termina este cantar com as lutas do Cid com o Conde de Barcelona, já depois de ter obtido o perdão real.

O segundo e terceiro cantares dizem respeito aos casamentos das filhas do Cid, primeiro desastrosamente com os infantes de Carrión, depois com os príncipes de Navarra e Aragão. Esta segunda parte da acção reparte-se pelos dois cantares, sendo que no «Cantar de las bodas» temos a história do progressivo enriquecimento do herói, tornando assim as suas filhas dignas de um casamento ao mais alto nível social. Termina com o assentimento e a realização das bodas das donzelas com os infantes de Carrión. E o terceiro cantar revela-nos o carácter destes, o seu despeito e as ofensas às respectivas esposas em Corpes. Depois temos todo o processo judicial para reparar o sucedido.

(3) Será esse o significado do epíteto "Campeador". O

Cid teria adquirido muito cedo este sobrenome, num valoroso combate com Jimeno Garcés de Navarra. Vem já assim designado na Historia Roderici. (cf. Poema de Mio Cid, 1973 ed. Angeles Cardonna et alii:365)

(4) cf.: "Allí pienssan de aguijar, allí sueltan las riendas./ A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra,/ e entrando a Burgos ovieronla siniestra./ Meçió mio Çid los ombros e engrameó la tiesta:/ «albríçia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra!»" (Poema de Mio Cid (1988):46; vv.10-14)

Esta é apenas uma pontual e breve menção da crença, muito difundida na épica castelhana medieval, segundo a qual se deviam consultar as aves e observar o seu voo para prever o desfecho de futuros actos ou aventuras. Esta superstição aparece tratada com muito maior desenvolvimento na lenda dos infantes de Lara.

(5) cf.: "Al empezar un viaje, si se veía volar una corneja a la derecha del viandante, tenía-se ello como señal de buen agüero, así como, al contrario, el verla a la izquierda lo era de desgracia. Aquí sale el Cid de Vivar con buen presagio; mas al llegar a Burgos se tuerce la suerte del Campeador y de los que le acompañan." (Poema de Mio Cid, 1973:367).

(6) Na legislação afonsina é concedido um prazo de trinta dias ao desterrado para sair do reino. No entanto

anteriormente o prazo era apenas de nove dias, tendo sido esse o concedido a Bernaldo do Carpo e ao próprio Cid, como podemos ver no cap.DXIX:

"E o Cide disse:

- Senhor, dademe prazo de trinta dias a que me saya da terra, assy como he direito dos filhos d'algo.

E el rei disse que o nõ faria, mas que daquelle dia a nove dias se saisse da terra;(..." (III:419)

Depois de voltar ao reino ele acaba por obter do rei o prolongamento do prazo para os outros nobres que viessem a ser desterrados (cf.III:450).

Sobre as normas que regiam este castigo em Inglaterra pode ver-se o artigo "abjuration of the realm" no Dictionary of Medieval Knighthood (...),pp.5-6.

(7) O porco ou javali, animal sombrio associado frequentemente com poderes maléficos, representa muitas vezes nos sonhos premonitórios a figura do traidor. (cf.: A.Planche, «La bête singulière» in La Chasse au Moyen Age. Actes du Colloque de Nice, 22-24 juin,1979.

4.4.A «TERRA GASTA»

Neste palco de lutas e contendas, imagem preponderante que a Crónica de 1344 nos legou da Espanha, os heróicos cavaleiros que as protagonizam evidenciam ainda mais uma faceta dessa sua honrosa condição: uma dimensão salvífica. Para além da valentia, do cavalheirismo, da dedicação e da fé, o cavaleiro pode aparecer com os atributos de um Salvador, de um restaurador da fertilidade da Terra. E a Espanha reveste-se também das características de uma terra estéril, que o texto da Crónica, numa redundância de ausências e de faltas, tão bem compõe. Trata-se aqui da presença de um motivo tópico recorrente no romance cortês, que se concretiza na elaboração de um cenário propício, também ele, à aventura gloriosa de heróis que restauram domínios arruinados e tristes, devolvendo-lhes a luz. No romance de Chrétien de Troyes, Perceval, encontramos vários exemplos deste motivo, como, p. ex., a descrição do castelo que o jovem, recém-vestido na Ordem da Cavalaria, encontra no seu caminho:

"(...) il aperçoit un château fort bien situé.
Dehors des murs, il n'y avait que la mer et une

terre désolée. (...) Si, au dehors, la terre était nue et désolée, au dedans le jeune chevalier trouva bien peu. Partout où il allait, rues désertes, maisons en ruines. (...) Point de parements, point de tentures! Demeures lézardées, murs fendus et tours décoiffées. Portes ouvertes, nuit comme jour." (op.cit.65-66).

Anteciparemos aqui aspectos da caracterização de personagens que será tratada, de forma sistemática, mais adiante (v.II.6.). Mas esta imagem da Espanha, tal como as anteriores que a Crónica nos transmite, deve ser entendida na sua relação com a glorificação dos heróis que povoam o universo narrativo.

O tema da «terra gasta» e da sua regeneração surge, na Crónica de 1344, ligado ao Cid e principalmente a Mudarra Gonçalves. Aquele por duas vezes abandona os seus domínios, instaurando neles, com a sua ausência, um regime de desolação. Quando é desterrado pelo rei e obrigado a deixar a casa e as terras do seu senhorio, é com um olhar nostálgico que as contempla pela última vez (cf.: "... e vyo como ficavã hermos e todos seus lavradores deseparados ... III:421). Daí parte Rodrigo de Vívar à conquista de outros domínios. É em Valença que se instala, muito depois, como um verdadeiro monarca. Só a morte o força a sair e, de novo, fica o seu espaço sem senhor, vazio e só (1). Se atentarmos no excerto da narrativa que nos dá conta do estado em que ficou Valença depois da morte do Cid, verificaremos como o narrador

habilmente nos conduz até ao centro da cidade através do olhar, primeiro desconfiado e depois espantado, dos mouros. O cadáver do Cid tinha sido levado para Castela pelos seus familiares e vassallos, e os mouros tiveram então oportunidade de entrar em Valença, que encontraram sem vitalma:

"(...) achou [Aben Alfarax] as portas çarradas, (...). E entrou na villa e nõ achou nõ hũu. E foy todo espãtado. (...) e foyo dizer aos mouros en commo estava a çidade sen jẽte.

E, en outro dia, quando virõ que nõ parecia nõ hũu, tornou Abẽ Alfarax aa villa (...). E despois que o todo ouverõ buscado e nõ acharõ nõ hũa cousa vyva, forom maravilhados." (IV:183)

Valença e Vívar, sem senhor, são terras desertas que perderam o princípio regenerador que as mantinha vivas. Assim é também com Salas, após a morte dos sete infantes, filhos de Gonçalo Gustioz:

"(...) todos vyvyam muy povremete, em tal maneira que se despobravã os paaços e as casas cayam todas e, de quantas donzellas avya dona Sancha, nõ lhe ficou se nõ hũa collaça sua que a servya." (III:152)

Dezoito anos durou o desgosto que cegou Gonçalo Gustioz, tantas foram as lágrimas choradas, até à vinda do Redentor,

Mudarra Gonçalves. Este era o filho engendrado durante a estada do velho em Córdova e fruto do seu envolvimento com uma moura, irmã de Almançor, segundo a versão mais recente do Cantar dos Infantes de Lara, precisamente aquela que foi usada na Crónica de 1344.

Verifiquemos, antes de mais, qual o conjunto de circunstâncias que explicam a motivação de Mudarra para empreender a tarefa de restauração da terra do pai. O filho do nobre castelhano e da moura é criado com grande enlevo por Almançor, que lhe queria como se fosse seu filho:

"(...) mandoulhe logo catar sete amas pera seer melhor criado, escolhendo aquellas que avyam melhor leite. E Almançor vyao cada dya e pagavasse delle tanto que se nã pagaria mais de hũu filho, se o ouvesse, ca Almançor nã avya nem hũu filho. E mandoulhe fazer menagem a quantos outros reis avya por vassalos que, se o vencesse de dias, que lhe obedecessem com a terra toda bẽ como a elle meesmo." (III:152-153).

Se, por um lado, pode parecer estranho este apego do rei a um filho bastardo da irmã e de um cristão, que o levaria até a fazê-lo herdeiro do trono, como ele próprio lhe diz (cf.: "eu nã ey outro filho que herde despois mynha morte se nã vos", III:155), a coerência vai surgir quando aqui reconhecemos a presença de dois motivos tópicos muito importantes na literatura desta época. Um deles foi já

aflorado em capítulo anterior, ao comentarmos o pranto pronunciado pelo rei Rodrigo à morte do sobrinho, D. Sancho (v.153,n.9). Trata-se precisamente do motivo da relação privilegiada que une tios e sobrinhos, particularmente quando esse sobrinho ocupa o lugar de um filho ausente ou inexistente. O outro é o da composição desta personagem tornando-a num verdadeiro redentor, capaz de restaurar o «reino» e de lhe restituir a fertilidade espiritual perdida. Mudarra não podia, contudo, ocupar o lugar de filho junto de Almançor, ainda que, pelas suas qualidades físicas, nobreza e generosidade, estivesse apto para tal função. Ao caracterizá-lo, o texto dá conta dos seus traços solares, da sua força e do seu desprendimento face aos bens materiais, das suas aptidões para jogos e desportos reais:

"(...) e bem foy despois tamanho de corpo e mayor e muyto mais esforçado e de mayor coração. E, desde foy crescendo, era muyto aprenedor de tavollas e de exedrez e de todollos outros jogos e mui/caçador de todas caças. E quanto aver guanhava, todo o dava e despendya. (...) aprendeu muy bem a bofordar e a lançar a tavollado, de guisa que nõ avya na terra quẽno melhor fizesse que elle." (III:153)

Tal como Bernardo do Carpo ou, se quisermos saír da Crónica e da historiografia, tal como Amadis na corte do rei Languines (2), Mudarra descobriu que o seu estatuto social de cavaleiro estava ameaçado pela obscuridade em que se

encontravam os seus antecedentes. Isso significava, no âmbito dos valores e do sistema da cavalaria, uma mancha grave na honra. Para além da honra que lhe era concedida pelo rei, pelo modo como o mantinha junto de si, repartindo "muy bem com elle seus averes" (III:153), e da honra que adquirira já pelas suas próprias virtudes - "em toda a corte del rey Almāçor nõ avya homẽ mais esforçado" (III:153) - , Mudarra precisava também e antes de mais de a ver culminar numa linhagem nobre. É que o estatuto social do cavaleiro da Idade Média provém em primeiro lugar dos seus antecedentes e Mudarra ignorava-os. Deu-se conta deste vazio de conhecimento ao ser ridicularizado, na corte pelo rei de Segura, durante um jogo de tavalado:

"(...)e guaanhou o jogo dom Mudarra Gonçalvez. E, todo aquelle aver que guaanhou, partiuho todo cõ os cavalleiros e escudeiros pobres, segundo seu huso. E enton assanhousse el rey de Segura e disse a dom Mudarra Gonçallvez:

- Bõo seriades, se tevededes que dar!

E dom Mudarra Gonçallvez disse:

- Sempre eu averey que dar, ainda que vos nõ queirades. E recrecerõ antre elles pallavras, de guisa que lhe disse el rey de Segura que era rapaz e que nõ departisse com elle e que mais lhe vallerya de hyr buscar seu padre. E entom lhe disse dom Mudarra Gonçalvez:

- Nom departades cõmigo, ca vollo vedarey muy mal!

Respondeo el rey de Segura a dō Mudarra Gonçalvez:

-Vaite, filho de nêgũu!

(...)

(III:153-154)

Depois desta injúria o jovem matou furiosamente o seu adversário. Logo em seguida procurou saber junto da mãe, num acesso de violência bem revelador da importância da questão, e também junto de Almançor, da identidade do pai. Este episódio é um bom exemplo de como a lenda foi substancialmente alargada nesta sua versão mais tardia. Na versão da Primeira Crónica Geral Mudarra sabe desde muito cedo, através da mãe e de Almançor, quem é o pai (cf. cap. DCCLI). Diz-nos Menéndez Pidal que nesta forma mais "novelesca" de apresentar o modo como Mudarra se apercebe das suas origens podemos reconhecer o uso de fórmulas vulgares da poesia da época e recorda o poema francês do final do séc. XIII, Galien, no qual o herói se inteira das suas origens de um modo muito semelhante (cf. M. Pidal, 1934, La Leyenda: 32 e Alan Deyermond, 1972: 43-44).

Nas respostas de Almançor e da mãe de Mudarra à sua interrogação acerca do passado avulta sempre o termo "honra", como também depois na formulação da despedida do jovem, que parte à procura das suas raízes:

[mãe]

"- Filho, vos padre avedes muy honrrado, qual bem sabem em toda a Espanha. (...)" (III:154)

[Almançor]

"- Vos avedes boo e honrrado padre, qual sabe em toda a Espanha." (III:155)

[Mударra]

"- Senhor, vossos mouros me doestam em vossa casa e me dizẽ que nõ ey padre. E eu quero hyr a buscallo. E, se o ouver boo e honrado, tornarvos hei a veer. E, se for outro que nõ seja honrrado nõ d'alto sangue, nunca me mais veeredes em vossa casa."
(III:155)

Almançor e a mãe de Mударra repetem o mesmo lugar-comum da fama que se associa à honra: é que a honra vem também da sociedade, a «voz corrente» que concede ou não valor ao cavaleiro. Esta implicação aparece muito mais explícita ainda no monólogo do velho Munho Salido, quando reflecte sobre a sua decisão de acompanhar os infantes até Almenar em vez de os abandonar. A seu tempo comentaremos também este interessante excerto (v.304).

Em Salas Mударra fez-se preceder de um escudeiro que anunciou a sua chegada, enquanto ele ía caçando (cf.: "correndo mōte") para se distraír, hábito comum dos cavaleiros da época que, como dissemos atrás, costumavam, ao viajar, ir simultaneamente praticando este nobre desporto. Não nos parece, no entanto, que a referência a este acto de Mударra se fique apenas pela nota circunstancial já que, como

sabemos, a caça está também miticamente relacionada com a renovação cíclica, ocorrendo de preferência no «tempo novo», na fase ascendente do ciclo sazonal, como o romance cortês não se cansa de nos mostrar (3). Esta caçada de Mudarra é portanto um sinal de que a mudança estava iminente e de que seria ele o portador dessa renovação. Mas voltemos ao escudeiro de Mudarra. Ao regressar para junto do amo confirma-lhe as palavras pronunciadas por Almançor e pela moura sua mãe:

"- Senhor, avedes muy honrrado padre, ca a sua pessoa seerya boa pera hũu emperador." (III:158)

A comparação, formular e tópica na prosa e na poesia da Idade Média, dá a certeza a Mudarra de que nada mais tinha a temer agora. Em vez de voltar para junto do tio aqui permanece, nestes domínios perturbados pela ausência dos jovens que assegurariam a sua regeneração e que estavam agora nas mãos de um velho cego e de uma mulher dolorosamente triste.

A chegada de Mudarra é anunciada não só pelo escudeiro, como dissemos, mas antes ainda por um sonho premonitório de D. Sancha:

"Conta a estorya que domyngo, pela manhã, aquelle em que veheo Mudarra Gonçallvez, sonhava dona Sancha hũu tal sonho e disseo a seu marido ã esta guisa:

- Senhor, sabede que, agora cõtra a manhã, eu sonhava como eu e vos siamos ã hũa muy alta serra e eu viia vñir de contra Cordova hũu açor voando. E pousavame ãna mão e abria suas aas; e a mỹ semelhava que era tam grande que a soombra delle cobrya mỹ e vos. E levantavasse voando e hyasse pousar enno ombro de Roy Vaasquez, o treedor, e apertavao tam fortemente cõ as mãos que lhe tirava ho ombro do corpo. (...)" (III:156)

Menéndez Pidal, no seu estudo sobre a lenda, que de novo referimos, diz ser este sonho-presságio mais um lugar-comum dos poemas épicos, cujas marcas típicas são de facto, serem sonhados por mulheres e versarem sobre animais (cf.1934,La Leyenda:29,n.1). Tal como os agoiros, estes sonhos que se apresentam aos sujeitos que os sonham como enigmas a decifrar, ou ainda as aparições de personagens desvendando o futuro e guiando os visionários anunciando-lhes o devir, fazem parte de um conjunto de práticas mágicas recorrentes tanto na épica francesa, como na épica castelhana e segundo podemos ver na obra de F.M.Martín, Poesía Narrativa Arabe (...) estão também presentes na épica árabe. A sua origem está na civilização greco-latina e daí passou, por certo, ao mundo românico.

Para lá de tudo isto parece-me que podemos entender este sonho-presságio ainda no quadro de uma característica da escrita medieval a que por diversas vezes fizemos já referência: a preocupação de interpretar nitidamente todos os

sinais sem deixar margem para dúvidas. É de notar a redundância e a valorização positiva das noções de pureza e de luminosidade que envolvem a aparição do açaor no sonho de D.Sancha. O domingo, dia da Ressurreição do Salvador, a manhã e o Oriente, o alto da serra são traços solares redundantes que envolvem também a ave.

Com esta imagem de luz contrastam os "paaços" de Gonçalo Gustioz e de D.Sancha, que o escudeiro de Mudarra encontrou num estado lamentável de degradação:

"E quando os elle assy vio, derribados e a herua por onde soyam d'andar tantas nobres companhas, pesoulhe muyto, ca vyo as casas estar soos - e nõ avya hi dona Sãcha mais que hũa sua collaça que servya ella e dom Gonçallo Gustiiz. E o escudeiro entrou na casa onde siia dona Sancha e vyoas ambas seer vestidas em senhas sayas pretas e senhas pelles." (III:157)

É esta «terra gasta» que se vai regenerar pela intervenção de Mudarra, trazendo generosamente, primeiro a riqueza material que aí faltava, e depois o consolo espiritual. O primeiro presente que o escudeiro entrega a D.Sancha é constituído por "nobres panos de cicatrõ", estabelecendo um primeiro contraste com a pobreza das "sayas pretas e senhas pelles". De seguida ordena a confecção de "vyandas":

"Mandade ajuntar o concelho, que busquẽ vyandas quantas fezerem mester, ca aquy avemos muyto ouro e prata de que as compremos." (III:157-158)

Depois da sua chegada, do reconhecimento pelo pai e da aceitação de D.Sancha, Mudarra vai transformar este espaço numa terra de abundância:

"(...) fez mandar por muytos meestres e mandou adubar aquelles paaços como elles nũca melhor foron em nem hũu tempo. E, em esto, chegarom hy muitas donas e donzelas pera se hirem com dona Sancha e com dom Gonçallo Gustiis a Burgos. Gonçallo Gustiis e dona Sancha eram ja muy ricos de grande aver que lhes dera dõ Mudarra Gõçalvez." (III:160-161).

A restauração da terra é precedida e anunciada pela restauração do sentido da visão no velho Gonçalo Gustioz, por virtude do anel que possibilitou o reconhecimento e cujas partes, por milagre, ficaram unidas (cf.III:160).

O tópico da «terra gasta», muito caro ao romance medieval, reaparece ainda na Crónica em ocorrências mais sintéticas mas com o mesmo fundo e que é o da relação directa entre as qualidades ou a situação do rei e a prosperidade da terra. A primeira destas ocorrências tem um tom nitidamente moralístico e religioso e refere-se ao acto sacrílego do rei

Vermudo de Leão de mandar prender um bispo. Por este pecado Deus "deu tam gram segura na terra que nõ podyam lavrar nõ semear, em tal guisa que foy a fame muy grãde ademais per toda Espanha" (III:190). A ira de Deus abate-se aliás sobre a Espanha e sobre os povos que a habitam com alguma frequênciã, segundo várias referências na Crónica, pelos seus pecados e más acções (cf.p.ex.II:37).

Um mau rei foi também D. Sancho II de Portugal:

"E este en começo de seu regnado, começou de seer muy boo rey. Mas ouve maaos conselheiros e leyxou de fazer justiça, en tal guisa que desperencia a terra e hia todo ã perdiçom, ca roubavõ os caminhos e faziã todo dãpno na terra e elle nõ tornava a ello nõ hũa cousa." (IV:238)

Para evitar que toda a terra se perdesse à falta de justiça, o rei foi afastado.

Esta são apenas notas esparsas que reenviam para o tema que a lenda dos infantes de Lara, na sua segunda parte, poeticamente nos apresenta, como vimos. Aí surge a poderosa figura de Mudarra que, como um soberano, vai não só restaurar a riqueza, a alegria e a prosperidade da terra, como também executar um acto de justiça, pendente havia dezoito anos, sobre Rui Vasques e D.Lambra, os assassinos de seus irmãos e de Munho Salido.

NOTAS

(1) A propósito da morte do Cid não queríamos deixar de fazer referência ao elogio póstumo ao cavaleiro e senhor de Valença. Não se trata de uma novidade, já que é uma marca específica do tom épico que o texto sempre assume ao engrandecer estas figuras. O que é particularmente interessante é o recurso a referências do mundo clássico, muito raras na Crónica de 1344, se exceptuarmos os seus primeiros capítulos, dedicados à chamada "pré-história" mítica da Espanha. Trata-se aqui de caracterizar o volume de pessoas que se deslocaram para ver o corpo do Cid, quando este ia a caminho de S. Pedro de Cardenas:

" Mas quẽ poderia dizer a muita gente que viinha de todas partes por veer o corpo do Cide? Ca esto podemos dizer em verdade que en todas as estorias antiguas nõ achamos tã grande façanha de cavaleiro asi na vida commo na morte. Ca este, vivẽdo, traspasou em bõdade Heytor, ca nõca foy veçudo, e ãna morte, o grande Hercolles que morreo ãno fogo."
(IV:185)

Devemos entender estas comparações ainda no âmbito das características da historiografia afonsina, nomeadamente no seu esforço de, através de um renovado interesse e estudo da tradição clássica, estabelecer a continuidade histórica entre o mundo medieval e o mundo antigo, procurando uma síntese da totalidade da história do mundo (cf. Foguelquist, 1982).

O carácter maravilhoso que envolve já toda a cena do afluxo de multidões para verem o grande cavaleiro, morto mas ainda assim montado no seu cavalo (cf.: "era hy tãta gẽte de Castella por veer o corpo do Çide que era grãde maravilha, ca elle parecia verdadeyramente vivo", IV:185), é assim reforçado pelo elogio ao morto através da comparação com estas personagens oriundas da mitologia antiga, elas próprias também possuidoras de uma envolvência fabulosa.

É curiosa, no entanto, a semelhança que se estabelece entre este elogio ao Cid e o que está patente no epitáfio do sepulcro de Sancho II, pelo paralelismo instituído na dupla comparação com personagens mitológicas, uma das quais é até comum:

"Sanctius, forma Paris et ferox Hector in armis,
Claudictur hac tumba jam factus pulvis et umbra
Femina mente dira, soror, hunc vita expoliavit Iure
quidem dempto, non flevit, fratre perempto."

(in C. Alvar, 1991:172)

(2) A comparação foi-nos sugerida pela leitura da obra

de J.D.Foguelquist, El Amadís y el género de la historia fingida.

(3) Quase todas as aventuras que os romances medievais nos contam têm início na Primavera, o tempo da renovação cíclica da Natureza e, não raras vezes, está também presente neste exórdio uma referência à caça. Podemos recordar a abertura de um dos mais célebres romances de Chrétien de Troyes, Érec et Enide, com a preparação de uma caçada no dia de Páscoa:

"Au jour de Pâques, au temps nouveau, le roi Arthur tint sa cour en son château de Caradigan. Jamais on n'avait vu si riche cour avec tant de bons chevaliers, hardis, courageux et fiers, tant de nobles dames et demoiselles filles de rois. Avant de donner congé à l'assemblée, le roi annonça qu'il voulait chasser le Blanc Cerf pour faire revivre la coutume." (Romans de la Table Ronde.Érec et Enide: 38).

É também este conjunto circunstancial que está no início de um dos mais belos Lais de Marie de France, Yonec. A heroína desta história é protagonista de uma dolorosa aventura que tem início precisamente quando o seu marido se ausenta para caçar:

"C'était aux premiers jours d'avril, quand les oiseaux font entendre leurs chants. Le mari, debout de bon matin, s'est préparé pour aller chasser en forêt (...)."

(Les Lais de Marie de France. Yonec.:88)

5. FLORESTAS E PALÁCIOS

5. FLORESTAS E PALÁCIOS

Embora a Espanha seja revelada e caracterizada, na Crónica Geral de 1344, principalmente enquanto cenário de confronto de guerreiros, em algumas passagens do texto podemos contudo verificar a presença de aspectos diferentes. A floresta ou o prado não são necessariamente espaços de batalhas, revestem-se de outras dimensões, enquanto lugares privilegiados de aventuras e mistérios. Temos ainda na Crónica referências variadas ao interior dos palácios e das "hortas". Enquadrando cenas diferentes, estes espaços revelam uma figura compreensivelmente ausente dos campos de batalha e das muralhas dos castelos: a mulher. As figuras femininas têm aqui uma presença quase constante, sendo também, na maior parte das vezes as protagonistas das sequências narrativas que se situam, quer no interior dos palácios, quer no interior das florestas.

Episódios de maior interesse, pela expressividade das peripécias e das personagens que as protagonizam, decorrendo em lugares arborizados, com uma sugestiva dimensão de clausura, propícia a eventos extraordinários, são o episódio do arcepreste, o do suplício das filhas do Cid e o dos agoiros no pinhal da Canicosa.



A aventura de Fernão Gonçalves e D. Sancha, durante a sua fuga para Castela (cap.CCCXLVII), recorda-nos as aventuras de Tristan e Iseult na floresta de Morrois (cf.Bérroul,Le Roman de Tristan). Após terem deixado a prisão, D. Sancha e o conde castelhano caminharam durante a noite em direcção a Castela. Ao amanhecer tiveram de desviar-se da estrada e foi então que se foram "meter em hũu mato espesso que estava desvyado do caminho" (III:75). Mas o esconderijo não foi suficiente para evitar um encontro indesejado com um arcipreste que, andando a caçar com um açor e alguns podengos, os veio a encontrar. Foi a astúcia de D. Sancha que conseguiu libertar os dois do clérigo que, ao vê-los indefesos, pretendeu de imediato aproveitar-se da situação e molestar D. Sancha. Fingindo aceitar submeter-se ao desejo do arcipreste de "compriir sua voontade com ella", logo que o apanhou descuidado dominou-o e deu oportunidade ao Conde Fernão Gonçalves de o degolar (cf.III:76-77). Ao anoitecer continuaram a marcha, ora pelo caminho, ora, logo que chegava o dia, "antre hũas arvores espessas".

Para caracterizar este espaço de refúgio dos dois fugitivos apenas encontramos dois adjectivos, "espesso" ou "espessas" [arvores] e "desvyado" [do caminho], sugerindo esta redundância descritiva sobretudo o isolamento e a profundidade. A protecção que os dois esperavam encontrar aí revelou-se muito precária, tendo sido, como vimos, obrigados a matar um adversário. O episódio está analogicamente redobrado pela própria evocação da caçada do arcipreste e, de novo, o caçador é a vítima da sua própria caçada pois é ele

que acaba por cair na armadilha de D. Sancha (1). É aqui o clérigo navarro uma figura considerada de forma muito negativa, não só pelos desejos luxuriosos que pretende satisfazer, mas também pelo próprio acto de caçar, uma actividade que a Igreja, por tradição, não via com bons olhos, tendo até promulgado proibições formais à sua prática pelos membros do clero (2).

Os contornos maléficos que definem este mato denso, que se revelou mortal para o clérigo e quase o era também para D. Sancha e para Fernão Gonçalves, voltam a estar presentes noutros dois episódios que têm lugar num espaço de características semelhantes. No dos agoiros no pinhal da Canicosa, que pertence à primeira parte da narrativa dos Infantes de Lara (cf. cap. CCCLXXII), a ideia de que a entrada no pinhal significava uma passagem para um Outro Mundo ou o caminho mais directo para a morte está presente, de uma forma muito expressiva, na "risca" que o velho Munho Salido traça no chão. Depois de não ter conseguido convencer os infantes, seus "criados", pelas palavras, a voltarem para trás quando se dirigiam todos para Almenar, ao encontro de Rui Vasques, o aio tenta estabelecer uma fronteira física, esperando que, pelo seu gesto, eles compreendessem que para o lado de lá estava a morte. O que dava tanta certeza disso ao velho era a interpretação dos agoiros que "na entrada do monte, (...) lhe faziam muy maaos synaes". O prognóstico negativo só se realizava se os que por eles avisados ousassem passar adiante; e era isso que Munho Salido tentava evitar. Mas em vão. Não só não conseguiu que os infantes levassem a sério os

sinais agoirentos, como se convenceu a si próprio a passar a fronteira por ele estabelecida, consciente de que caminhava para a perdição. Não tendo conseguido dissuadir os infantes dos seus propósitos, Munho Salido voltara para trás, numa decisão sensata, que contrastava com a irreverência e o carácter destemido dos jovens. Surge então na sua consciência um novo conflito, agora entre duas partes do seu eu, que o narrador nos apresenta em forma de monólogo interior, introduzido pela expressão "cuydou em sy (...)" e terminando da mesma forma: "E, assi como todas estas cousas ouve cuydadas em sy, (...)" (III:132). Aí vamos encontrar uma acumulação de argumentos rebatendo o temor da morte, o motivo que o tinha levado a abandonar os infantes e a voltar para trás, culminando essa acumulação num factor de grande peso que é o da honra. Perder a vida, já na idade avançada em que se encontrava, era preferível a perder a honra, por isso mais valia manter corajosamente a lealdade aos infantes e morrer com eles. Assim, também Munho Salido ousou desafiar os agoiros e passar no pinhal, indo ao encontro dos sete jovens. A carnificina no campo de Almenar daria razão ao velho aio, o primeiro a morrer na batalha.

Quanto ao atentado às filhas do Cid, perpetrado pelos próprios maridos como vingança de pretensas humilhações sofridas em Valença, ele tem lugar num espaço caracterizado de uma forma ambivalente e ambígua. Foi durante a viagem de Valença para Carrión que os infantes, genros do Cid, se desviaram, a certa altura, do itinerário traçado para se embrenharem no mato:

"E passaram per hũu valle, acerca da villa e chegarom aos revorredos de Torpes, (...). E começarõ de se hyr com ellas dentro ao mato, desvyandosse dos caminhos, ataa que chegarõ a hũu valle ã que era hũa fonte. E ally as decerom e desvestirõnas dos panos que tragiã e tomarõnas pellos cabellos e andarõnas arrastando per elles (...)." (IV:130)

Assim as deixaram, nuas e envoltas em sangue, seguindo a sua viagem. Quando os cavaleiros do Cid chegaram áquele lugar "acharõ a terra chea de sãgue". As infelizes esposas tinham sido já encontradas por um outro cavaleiro, Ordonho:

"E tomou dona Elvira (...) e levouha hũa grande peça pello mato mais spesso que achou (...). E desi tornou por dona Sol e levouha aaquelle logar. E depois que as ally teve, fezlhe hũa cama de folhas e de hervas e deytouhas em ella e cobryuhas cõ a capa que tragia (...)." (IV:131)

A protecção que oferecia o lugar escuso que Ordonho tinha encontrado para colocar as duas mulheres não era total, como se depreende desta sua reflexão:

"(...) estava em tal coita que nom sabia que fazer, ca se estivesse asi cõ ellas nõ averia de comer; e

se as leixasse (...) que ficariã a muy grande avêtuira, por que jaziam feridas e emssangoentadas, que poderiã viir alguas bestas feras e que as comeriã (...)." (IV:131)

A caracterização deste espaço continua a evocar sobretudo isolamento e profundidade (cf. "dentro ao mato", "desvyandosse", "mato mais spesso"), atributos que não oferecem segurança mas, pelo contrário, se revelam perigosos e até maléficos. Por outro lado, o vale, por definição um lugar fechado pelas montanhas que o rodeiam, e a fonte, fazem deste lugar também um local ameno (cf. Curtius, I:325). Aí temos a ambivalência marcando o cenário que enquadra o suplício das duas damas.

Os três episódios têm conotações violentas e um desfecho sangrento que só no último não se concretiza na morte. Lembrem-nos a célebre epopeia nórdica, Nibelungenlied, na qual o assassinio de Siegfried, em pleno bosque, junto de um curso de água, constitui a cena mais impressionante (cf. Canto XVI). A floresta não é, na Crónica, o lugar de onde o cavaleiro parte à aventura ou onde encontra oportunidade para ultrapassar provas glorificantes, como vemos no romance cortês ou na épica de séculos anteriores. Na literatura europeia do séc. XIII e do séc. XIV, de uma forma geral, a floresta transforma-se num lugar essencialmente negativo, segundo a conclusão de Paolo Golinelli no seu breve estudo sobre a presença do bosque e da floresta na literatura da Idade Média (cf. B. Andreolli, ed., 1988:97-123). A sua atenção

dirigiu-se para as literaturas românica, celta e germânica, na Idade Média "plena" (séc.X-séc.XII), e para a literatura italiana da "baixa" Idade Média (séc.XIII-séc.XIV). Relativamente a esta última, apontou, como excepção, a imagem positiva que Petrarca dá do bosque no De Vita Solitaria. Permitimo-nos aqui recordar também o Boosco Deleitoso e o Horto do Esposo, dominados pela imagem paradisíaca de uma paisagem extremamente bem valorizada. Já em Dante nos reencontramos com o bosque ou a floresta plenos de traços macabros e angustiantes, sem caminhos, sem Ordem.

Se pensarmos que a referência à árvore, através de um fenómeno de síntese ou condensação, próprio deste tipo de literatura, como já dissemos, pode evocar a imagem da floresta, encontramos na Crónica de 1344 um outro exemplo desta mesma conotação negativa. Fazendo-nos lembrar Roland que, em La Chanson, agoniza e morre sob um pinheiro, também aqui temos um rei morrendo sob uma azinheira:

"E o emperador [Afonso VII] tornou-se pera Beeça e leixou hy seu filho, o infante dom Sancho, por guarda da terra./ E elle passou o porto do Muradal e chegou a hũu logar que chaman as Frenadas. E hy enfermou de morte e morreo so hũa azinheira."
(IV:265)

E que dizer desta pequena nota sobre a coroação de Fernando III (v.III.3.)?

"(...) E ally tomaron logo voz cõ o iffante e alçarõno por rey [Fernando III] so hũu olmo."
(IV:352)

Nestas duas últimas cenas a árvore é protagonista. É o único elemento do cenário referido, sem explicações, como se fosse evidente que o lugar próprio para a morte de um rei ou para a sua coroação é a sua sombra tutelar. Assim se carrega de sentido este elemento do «locus amoenus» que, segundo nos recorda Alain Labbé (1987), evocando o jardim ou a floresta e, eventualmente, em conjunto com a água de uma fonte ou de um rio, nos aparece associado de forma ambivalente tanto à morte quanto ao amor ou a epifanias reais (v.276-277).

Passemos aos espaços interiores, mais concretamente aos palácios e seus jardins.

A "camara" é uma das partes do interior do palácio ou do castelo que mais valorizada nos aparece, o espaço íntimo onde os seus ocupantes dormem, sonham, fazem as suas preces ou satisfazem os seus impulsos amorosos. É assim um espaço potencialmente revelador de actos do quotidiano, de hábitos e costumes da época, como p.ex., o da presença de cavalos que " (...) os reis, os condes e cavalleiros sempre tiinham consigo ã suas camaras." (III:246) (3).

Mas a função das cenas que têm lugar nas "camaras", esses espaços que se partilham só com aqueles com quem se mantém uma relação melhorada, está longe de ser a de apresentar pormenores de tipo realista, já que elas têm

sempre um valor e uma funcionalidade que as transcende. Dormir, rezar, comer, chorar, morrer, são alguns dos actos humanos mais comuns que aí têm lugar, acompanhados quase sempre, no entanto, de uma marca de excepcionalidade, concedendo-lhes um carácter extraordinário. Tomemos um exemplo:

"E hũu dia aconteceo que elrey/dom Fernando e a raynha sua molher, depois que se levantaron de dormir a sesta, demandou el rey vinho e fruita ẽ sua camara. E o iffante dom Afonso tomou a copa e servyo a seu padre e a sua madre, dandolhes o vinho muy apostamente." (IV:379)

Tem esta cena uma sequência dramática que o tom plácido e familiar das atitudes das personagens não deixaria adivinhar: ao olhar o filho, D. Beatriz suspira longamente e chora. Quando ficam sós, "depois que o iffante e todollos outros foron fora da camara", o rei obriga-a a explicar o significado de um tão grande desgosto e é então que a rainha evoca uma outra cena, também passada numa "camara", quando ela ainda estava em casa de seu pai. Em segredo, nesse lugar retirado, uma "molher muy sabedor" e "natural de Grecia", havia-lhe revelado o seu futuro. Como tudo, até então, coincidira com essas revelações - a morte do pai, o casamento com D. Afonso, a beleza do primeiro filho -, a amargurada rainha temia agora a inevitabilidade da sua morte próxima: "(...) E agora, senhor, vejo que soon prenhe e cuydo que hey

de morrer como me ella disse." E, de facto, morreu de parto pouco tempo depois.

Sendo a "camara" o espaço por excelência da intimidade do casal nobre ou real, isso não significa que não pudesse ser partilhado por outros, especialmente os filhos, como vimos no quadro anterior, protagonizado pelo rei Fernando III, a rainha Beatriz e o infante D. Afonso, futuro Afonso X. Há na Crónica um outro episódio revelador deste costume e igualmente marcado pela tragédia: o da vingança do conde Garcia Fernandes sobre a mulher, que o traíra fugindo com um conde francês. Quem vai executar essa vingança é precisamente a filha deste, por ódio à madrasta e cobiça do casamento prometido com o próprio Garcia Fernandes. Invocando um súbito "amor de seu padre e de sua madrasta", fica com eles no quarto e dá o sinal ao conde, no momento próprio, para que ele os mate. (cf.III:121)

Enquanto lugar recatado, a "camara" surge-nos ainda como espaço de revelações e desocultamento de mistérios. Na cena evocada por D. Beatriz a mulher "mui sabedor" revelara-lhe segredos do futuro, como já vimos. Por seu lado fora numa "camara" também que, pela boca da mãe, Mudarra Gonçalves soubera os segredos do seu passado: o seu engendramento e a sua linhagem (cf.III:154).

A prefiguração do futuro é, por vezes, obra de seres sobrenaturais que surpreendem alguns dos heróis da Crónica nestes espaços isolados. O Cid é uma das personagens mais notavelmente privilegiadas com este tipo de revelações. A primeira teve lugar no caminho de Santiago e foi S. Lázaro

quem lhe anunciou um fulgurante percurso heróico, conforme vimos já anteriormente (v.268-269). No final da vida, em Valença, S.Pedro revelou-lhe o dia da sua morte, sendo esta visão, como a anterior, envolta numa atmosfera luminosa e odorífera (cf.: "ex que vyo entrar ena sua camara hũa moy grande/clarydade cõ odor de gram mansidom e muy suave." (IV:174)

É num espaço também reservado, um espaço de intimidade, que tem lugar o pranto que o velho Gonçalo Gustioz profere à vista das sete cabeças dos seus filhos e da de Munho Salido. Os termos usados no texto para designar o espaço em que a cena tem lugar são os de "sobrado" e "casa". O que nos faz pensar que se trata de um lugar com características e funções muito próximas das da "camara", a que nos temos vindo a referir, é a sugestão de isolamento e recato que se depreende das cenas que aí ocorrem. Todo o pranto é visto pelos mouros Almançor e Alicante, mas, se interpretamos bem o sentido do verbo "espreitar", de uma forma furtiva, como se estivessem a surpreender um acto íntimo. Depois Almançor manda a irmã consolar o velho a esse mesmo lugar onde ele ficara desacordado. Aí decorre o diálogo entre os dois e a cena de amor que tudo faz esquecer ao infeliz pai dos sete infantes massacrados em Almenar.

As figuras femininas revelam-se nestes espaços interiores, propícios ao amor, à traição, ao segredo, à mentira. Aqui vimos a rainha D. Beatriz, a condessa D. Sancha e a infanta irmã de Almançor, cada uma exibindo uma faceta diferente do feminino. D. Beatriz, enquadrada numa cena

familiar, quase nos comove pelo fatídico destino que sobre ela pesa e sobretudo pelo conhecimento que dele tem. D. Sancha urde uma sangrenta traição sobre o seu próprio pai e a madrasta, e é como traidora também que ela nos aparece alguns capítulos mais adiante (cf. capp. CCCXCIX-CD). Vista a uma luz bastante mais positiva que a condessa traidora, aparece-nos a moura que liberta Gonçalo Gustioz do seu sofrimento e lhe dá um filho. E libertadora, literalmente, é ainda a condessa D. Sancha, mulher de Fernão Gonçalves, a quem salva duas vezes da prisão onde estava encerrado, e uma terceira vez evita que isso volte a acontecer. Esses episódios vêm narrados nos capp. CCCXLVI-CCCXLVIII e capp. CCCLIV-CCCLV, integrados naturalmente na história do irreverente e insubmisso vassalo de D. Sancho Ordonho, rei de Leão, e a quem, em capítulos anteriores nos referimos já. A rainha de Leão, querendo muito mal ao conde castelhano, instiga seu sobrinho, Garcia de Navarra, a armar-lhe uma cilada. E de facto este vai propor a Fernão Gonçalves um encontro em que supostamente iriam tratar do casamento do conde com a irmã de Garcia de Navarra, D. Sancha. Agradado pela proposta e dirigindo-se de boa fé para Cerveira, o local apazado para o dito encontro, o conde acaba por ser preso numa ermida onde se refugiara. O facto reveste-se de um tal significado que Deus, através de um milagre, teria até enviado sinais do seu pesar (cf. III:69).

Tendo sido informada da prisão do conde castelhano e das circunstâncias que envolveram o acontecimento, D. Sancha envia uma sua amiga e confidente junto do prisioneiro para se certificar da verdade. Ao dar conta da sua missão, esta

incluiu no seu extenso discurso um conselho final a D. Sancha, o de procurar confortar o conde, e também um elogio superlativo e hiperbólico de Fernão Gonçalves:

"(...)se o virdes, bem diredes ã vosso coração que nũca vistes melhor homẽ nẽ tã bõo como elle, (...) nõ queirades assy desemparar pera morrer em prison o melhor cavalleiro que a no mundo." (III:73)

Sem poder resistir à sedução que um tal retrato lhe inspira, D. Sancha apressou-se a ir ao encontro do conde e confirmou aí as palavras da sua amiga e confidente.

Tal como uma "camara", a cela de Castro Velho é o espaço reservado que vai servir ao conde e à infanta para prepararem a fuga de ambos para Castela, onde se casarão. E essa mesma função tem a torre de Leão, onde o conde é preso pela segunda vez, agora por ordem do rei leonês. Ao saber, em Castela, que o marido estava preso, D. Sancha, disfarçada de romeira e fingindo ir a caminho do santuário compostelano, dirigiu-se a Leão e pediu para ver o conde. A cena do encontro entre os dois é marcada pela ternura, mas também pelo desgosto: "E a condessa (...) foyo abraçar, chorando muyto de coração (III:94). Em seguida ela exige do rei a concessão de uma privacidade própria, requerida pela condição de esposos. Para além de evidenciar uma certa dimensão sensual desta figura feminina, já num outro episódio sublinhada (cf. episódio do arcepreste, III:75-77), esta exigência está relacionada com a artimanha architectada por ela para permitir a fuga do conde:

"E a condessa evyou logo dizer a el-rey que lhe rogava (...) que mandasse sacar ao conde dos ferros, que cavallo travado nunca podya fazer filhos.

(...)

E [o rei] mandouho logo sacar dos ferros e mandoulhes levar boas camas; e penssarom delles muy bem. E dormirõ e folgarom toda aquella noyte dessũu e fallarom em aquello que avyam de fazer, assy como ho tiinhã ordenado." (III:94)

E de manhã foi o conde quem saiu, disfarçado sob a capa da condessa, "ẽ semelhança de dona", ficando no seu lugar D. Sancha. Quando o rei leonês deu conta do que acontecera, já Fernão Gonçalves estava longe dali. D. Sancha justificou-se perante seu tio afirmando não ter feito mais que o seu dever de mulher de um "conde que [valia] mais que nẽ hũu rey" (III:95). Na verdade, numa atitude tipicamente cavaleiresca, D. Sancho mais não fez que elogiar D. Sancha, exaltando hiperbolicamente o seu acto:

"Ca nũca dona tam bõ feito fez como vos fezestes e sempre este feito seera nomeado pello mundo, em quanto hy homẽes ouver, e a vossa bondade sempre seera louvada sobre todallas outras donas." (III:96)

Enviou-a de volta a Castela, rodeada das maiores honras e presenteada com um rico vestuário e uma nova montada.

Como acabamos de ver, a prisão não teve, para o conde Fernão Gonçalves, as conotações negativas de espaço de solidão e isolamento. As duas prisões, em Castro Velho e na torre de Leão, foram antes lugares de doce encontro com D. Sancha, que delas o libertou sucessivamente.

Encontramos curiosamente uma pequena narrativa na Crónica em que o espaço e a figura feminina nos aparecem simetricamente opostos a estes, isto é, onde o lugar do encontro e da vivência do amor tem conotações de prisão, e onde quem aprisiona é precisamente a mulher, já que o amor que inspira mais parece um feitiço maléfico. Referimo-nos ao episódio dos amores de Afonso VIII por uma judia, que o levou a fechar-se com ela durante sete meses, perdendo a memória e o siso:

"[D. Afonso] vyo hũa judya que era mui fremosa e pagousse tanto della que leixou a raynha sua molher, e eçarrouse cõ a judya hũu grande tempo, en tal guisa que o non podyam della partir nem se pagava tãto doutra cousa como della. (...) esteve ençarrado con ella sete meses, assi que se non nembrava de sy nem de seu/reyno nem de outra cousa. E dizem alguuns que este tam grande amor que elle avya a esta judya que non era se non por feitiços que lhe ela sabya fazer. (IV:281-282)

A adoração que o rei tinha por esta judia veio a demonstrar-se não só pelo ambiente em que a encontraram os que penetraram nesse espaço para a matarem - "(...) entraron onde estava aquella judya e acharõna seer en muy nobres estrados e degolaron ella e quantos com ella estavam." (IV:282) -, mas também pelo quase enlouquecimento de D. Afonso após a sua morte. Diz o texto que "foy tam coitado que non sabia que fazer, ca tanto a amava que se queria perder por ella." (IV:282)

A única referência concreta ao cenário em que teve lugar esta "obra crua e feita cõ sanha", palavras usadas mais adiante pelo cronista ao caracterizar um episódio muito semelhante a este, a morte de Inês de Castro (cf.IV:538), é a que transcrevemos em citação anterior: "muy nobres estrados" (4). Indicam estas palavras, juntamente com a referência a "quantos com ella estavam", que o rei teria reunido e organizado uma verdadeira corte em volta da judia, na qual ela seria a figura central. O assassinato da amante do rei ocorreu, segundo assim depreendemos, na sala ou "paaço"(5), o lugar onde, com mais evidência se ostentam as marcas do poder real e distinguem as categorias e privilégios dos súbditos. O "estrado", como a cadeira, são os elementos desse espaço que mais marcados nos aparecem, como podemos verificar nalgumas cenas que têm lugar na sala real, umas específicas do ofício do soberano - recordemos os episódios de conselho ou as cenas de julgamento -, outras próprias da vida de corte. Destas, são exemplos expressivos o ritual de despedida do moribundo rei D. Fernando I, a cerimónia de

noivado das filhas do Cid e a recepção do mouro enviado pelo sultão da Pérsia a Valença.

Que a sala do palácio era normalmente usada para os conselhos diz-nos a Crónica, a propósito, p.ex., de uma reunião do conde Fernão Gonçalves com os seus conselheiros:

"E o conde mandou logo chamar todos seus altos homens; e, desque forō jutos ã seu paaço como acostumã enos conselhos, (...)" (III:39)

É um espaço de certo modo reservado pelo rei ou pelo senhor nobre para reuniões restritas. Vemos mais adiante o mesmo Fernão Gonçalves "[apartar-se] en hũu paaço com seus altos homens" para tomar decisões definitivas nas negociações que levarão à independência de Castela do jugo leonês. Durante a sua permanência em Toledo o infante D. Afonso, futuro Afonso VI, ouve involuntariamente uma conversa entre o rei mouro e os seus privados, que tem lugar precisamente no "paaço" (v.275).

A sala do palácio acolhe um maior número de nobres e vassallos em ocasiões especiais, como são, p.ex., as cortes mandadas reunir por este mesmo D. Afonso VI para decidir a vingança a executar sobre os infantes de Carrión. O número de homens reunidos na sala do palácio de Galiana, em Toledo, para tais cortes, a Crónica não no-lo precisa, referindo-se apenas que o Cid segue para a corte acompanhado de um séquito de novecentos cavaleiros e "outros muytos homens de pee"

(IV:140). Sabemos, pelo discurso do rei, que aí se reúnem "(...) assy condes come iffantes, ricos homẽes e cavalleiros" (IV:144), de entre os quais vão ser escolhidos seis juizes que, no final, juntamente com o soberano, decidirão a sentença. Esta será tomada numa reunião mais restrita, fora deste espaço:

"Levantousse el rei e chamou os juizes e apartousse com elles ẽ hũa camara, ficando eno paaço o Cide cõ todollos outros. E, despois que el rei e os juizes se ouverom acordados, segundo entenderõ que era derecho, sairõ ao paaço." (IV:153)

Para estas cortes mandou o rei Afonso VI decorar a sala com grande pompa, prestigiando o acto que aí teria lugar e, simultaneamente, exibindo riqueza e poder:

"(...)todo o solhado era estrado de nobres tapetes e as paredes de muy ricos panos de ouro todas cubertas; e poserom em o melhor logar a seeda del rey, a qual era muy rica. (...) e d'arredor della fezerom muytos e nobres estrados pera os condes e ricos homẽs." (IV:140-141) (6)

A par do trono real o Cid mandou colocar a sua cadeira, gesto que vai despertar uma incontida raiva, mal disfarçada sob irónicos reparos por parte dos condes e ricos-homens da corte do rei castelhano. Entendeu o Cid mandar colocá-la

nesse lugar, exibindo, também ele, através desse símbolo, o seu poder e a sua riqueza:

"(...) scano que era muy noble, ca era feito de marfym. (...) E, ãcima do scano, siia hũu cabeçal de muy fino pano de syrgo e todo o scano cuberto de hũu pano d'ouro muy noble." (IV:141)

E foi aí, a par do rei, que o senhor de Valença se sentou para participar nestas cortes onde se julgaram os seus genros. Foi ainda neste "paaço", terminadas as cortes, que o Cid e Afonso VI receberam os embaixadores dos reis de Aragão e Navarra, portadores de cartas que pediam as filhas daquele para os seus filhos, herdeiros dos respectivos tronos. Esta é outra das funções da sala, o lugar para as recepções de embaixadores e de mensageiros. Vamos ver logo de seguida, após o regresso a Valença, o Cid acolhendo um mensageiro do sultão da Pérsia que lhe enviara presentes. Depois das boas-vindas, fora dos muros da cidade, "o Cid levou conssigo o mouro ao alcacer. E, quando entraram no grande paaço onde estava dona Symhona e suas filhas, o mouro lhe quis beyjar as mãaos (...)" (IV:165-166).

D. Ximena e suas filhas protagonizaram já anteriormente uma outra cena neste mesmo "grande paaço": a cerimónia do noivado das jovens com os infantes de Carrión. Ao dar conta da cena o texto refere-se particularmente à importância do "estrado" como factor distintivo de privilégios e posições sociais no espaço da corte:

"E o Cid asseentou-se eno estrado e os iffantes a cabo de sy e os outros homões honrrados assentarõsse per outros muy ricos estrados, assi como cada hũu merecia." (IV:116)

A sala do palácio é, como vemos, o espaço próprio da convivialidade, por oposição ao carácter privado da "camara". Aí têm lugar as refeições (7), o acolhimento aos forasteiros, as cerimónias festivas e as reuniões sérias de conselho ou de julgamento, mas sempre com a participação colectiva dos membros da corte. Neste conjunto de ocorrências inclui-se ainda a cerimónia ritual de despedida aos moribundos, exemplificada na Crónica pela longa cena que dá conta dos últimos momentos do rei Fernando I. O episódio encontra-se entre o cap.CDLXIX e o cap.CDLXXI e constitui uma interpolação à fonte que estava a ser seguida, a Crónica de Castela. Relativamente à fonte dessa interpolação não se chegou por ora a uma conclusão definitiva e as dúvidas residem no facto de não se ter entendido ainda se estamos aqui perante uma derivação directa de um Cantar perdido, e de cuja existência actualmente se duvida (cf.C.Alvar,1988:64-65), sobre a morte do rei, ou se o autor da Crónica de 1344 se baseou na prosificação do mesmo trecho incluída na Crónica de Vinte Reis. Seja como for, o certo é que se trata aqui de mais uma interpolação de origem épica, desenvolvendo, através de um relato poético, uma alusão breve presente na Crónica de Castela (cf.Cintra,1951:CCXCII-CCXCVIII) (v.450). Observemos

então o relato da morte do rei Fernando I.

A agonia final e a morte terão lugar em privado, apenas com a presença do cardeal D. Fernando, seu filho bastardo, que o escutou em confissão e lhe ministrou os últimos sacramentos. Mas nos momentos precedentes desfilaram junto do leito colocado no "paaço" várias personagens, numa cerimónia ritual e colectiva dominada pela algazarra e pelas lamentações e choros das filhas do rei. Distinguem-se três quadros sucessivos nesta cena: o primeiro, e o mais extenso, é dominado pela chegada do Cid e do cardeal D. Fernando, primeiro, e de D. Urraca e D. Elvira depois. O assunto privilegiado nos diálogos entre estas personagens e o rei moribundo é a repartição dos reinos e o facto de nela não terem sido contempladas as infantas. O pranto das duas damas, que, ao chegarem "acerca dos paaços (...) começaram de fazer muy grande doo e chanto, dizendo muitas pallavras de grande doo, e tal maneira que todollos que as ouvyã avyã dellas muy grande piedade" (III:337), é por certo um sinal da dor que as atormenta, mas o seu exagero denuncia uma intenção, explícita aliás nas palavras do Cid, de comover o próprio pai agonizante, ao ponto de o levar a satisfazer as suas petições (cf.: "(...)e depois hiredes vos e vossa irmãa cõ vossas donas e donzellas, fazendo mui grande doo." *idem, ibidem*).

Para deliberar sobre a solução para uma tão grande injustiça o rei reúne-se em privado com o Cid, mandando sair do "paaço" todos os outros. Só depois voltam de novo a reunir-se à volta do leito para ouvirem a decisão, e os irmãos em especial para jurarem cumprir o que fora acordado.

O segundo quadro é protagonizado pela figura de D. Munho Fernando, filho do rei D. Garcia de Navarra, que reclama, também ele, a terra que era do pai. O rei recusa, pois tinha já distribuído todo o seu reino. Segue-se um violento conflito com D. Sancho, mesmo à beira do leito do moribundo rei, vendo-se o infante obrigado a aceder à exigência de Munho Fernando.

Finalmente o rei pronuncia as suas últimas palavras, num discurso dirigido aos filhos, onde traça as linhas mestras pelas quais se deve orientar o exercício da soberania. Chegado o momento da agonia final, todos se retiram e a morte ocorre no recato e na privança apenas do cardeal D. Fernando.

Este périplo pelas cenas que a Crónica nos mostra em espaços fechados, alternando fundamentalmente entre a "camara" e o "paaço", permitiu-nos, entre outras constatações, conhecer as figuras femininas mais importantes de quem se fala na obra. Exceptuando o julgamento dos infantes de Carrión, em todos os outros episódios elas estão presentes e mesmo neste, se estão ausentes, estão contudo no cerne e na origem do evento. Ora vamos voltar a encontrar as mulheres no espaço cuja caracterização a seguir pretendemos comentar, um espaço contíguo muitas vezes ao "paaço" ou à "camara", e que, não sendo um espaço interior, é um espaço fechado: a "orta".

Toledo e Córdova aparecem-nos na Crónica como cidades dotadas de "ortas" no exterior dos muros, domínios reservados

dos reis, que aí descansam na companhia dos seus privados. A "orta" de Toledo constituiu para o infante D. Afonso um ameno espaço de exílio até à morte de seu irmão, D. Sancho. Aí passeou e privou com o rei mouro Ale Meimon, como vimos anteriormente. A "orta" de Cordova dá origem a um pequeno mas curioso diálogo entre um rei mouro, Mafomede, e um cavaleiro da sua corte que com ele aí passeava:

"E, ante desto, andando Mafomede hũu dya per sua orta em hũu virgeu muy fremoso que avya acerca do paaço, que disse hũu cavalleiro daquelles que andavam cõ elle: - Quanto bõo virgeu e como he fremoso! E que muyto saboroso mundo este, se nunca homen ouvesse de morrer! E el rey lhe disse: - Erras em esso que dizes, ca, se a morte nõ fora, nõ reynara eu." (II:448)

A melancólica exclamação do cavaleiro e a resposta clarividente do rei dão conta do significado mais profundo destes cenários que, apesar da parcimónia das descrições, não se limitam a enquadrar os episódios, mas podem e devem ser entendidos a um outro nível. Alain Labbé, no ensaio a que por diversas vezes nos referimos já, comenta a passagem de La Chanson de Roland em que Carlos Magno acampa precisamente nos jardins de Córdoba como mais uma manifestação do tema do rei em majestade, num espaço próprio para essa epifania (cf. Labbé, 1987:33-34). E esse espaço é próprio porque, para lá de lugar de prazer (cf. "Quanto bõo virgeu e como he

fremoso"), é também o lugar propício para uma reflexão sobre os ciclos naturais da vida e da morte. Se a alternância causa triteza ao cavaleiro, pelo contrário, ao rei que, por inerência do seu estatuto, deve ser o garante do seu prosseguimento em harmonia e regularidade, parece dar um certo prazer e também tranquilidade (v.III-3.).

A "orta" de Toledo aparece-nos ainda, no início da narrativa dos amores de Rodrigo por Alataba, como um gineceu, um espaço reservado de mulheres, aqui violado pelo olhar do rei:

"E hũu dia aconteceu assi que, andando ella em hũa orta con outras muytas donzellas, sem nem hũa ãtoucadura, e estando el rey dom Rodrigo em tal logar que viia muy ben como ellas andavã trebelhando, violhe o travadoiro da perna."
(II:305)

A visão abrangente que Rodrigo tem deste grupo de donzelas que brincam na "orta" é nitidamente ilegítima, característica evidente na forma descuidada das jovens, "sem nem hũa ãtoucadura". Sabemos que esta referência sugere, de uma forma tópica e recorrente nos textos medievais, a nudez. É este o primeiro acto da posse, ilícita mas ainda não forçada, do rei sobre a infeliz Alataba. O carácter sensual deste episódio, que tem lugar na "orta" de Toledo, repete-se num outro com características muito semelhantes, ainda que alguns aspectos estejam simetricamente invertidos. Referimo-

nos ao episódio da "orta" de Barvadilho, na narrativa dos infantes de Lara:

"Desy ãtrarom [os infantes] em hũa orta que avya acerca do paaço donde pousava dona Lambra, pera solaçar em ella ementres que guisavã o jãtar. Depois que forõ enna orta, Gonçallo Gonçalvez desvestiusse de todo o que tragia, se nõ dos panos meores - e esto pella grãde caentura que fazia -, cuydando que o nõ vysessem as donas, por que era dellas muy alongado. Pero nõ era assy, ca dona Lambra e as donas ho viiã muy ben. E tomou seu açor ena mão e foyo banhar." (III:123)

A nudez é aqui, mais do que sugerida, afirmada explicitamente. O olhar de D. Lambra, voluntário ou inadvertido, é certamente violador da privacidade do banho do infante. As referências ao calor e ao banho envolvem, por seu lado, também, toda a cena numa voluptuosa atmosfera de sensualidade (cf. C. Bluestine, 1982).

Se a "orta" de Córdova foi lugar de contemplação dos ciclos da Natureza, a "orta" de Toledo e a de Barvadilho revestem-se das características do jardim do amor, espaços fechados, espaços privados mas transgredidos pelo olhar despudorado que viola o recato dos que neles se refugiam. Não será talvez por acaso que ambos os episódios iniciam uma série de acontecimentos progressivamente mais sangrentos, culminando na morte e na destruição. De facto, através da

leitura que fizémos e que teve como objectivo verificar e comentar a construção de espaços diferentes daqueles em que tradicionalmente os guerreiros se lutam, somos confrontados com uma redundante impressão de violência, que é apenas menos exuberante que a dos campos de batalha. O protagonismo das figuras femininas confere aos episódios um carácter inquietante, pela presença da traição, da vingança e da morte, elementos fundamentais na poetização da matéria histórica narrada.

NOTAS

(1) Devemos notar igualmente a redundância de sentido entre o carácter do arcepreste e a própria ave que ele persegue, a perdiz, ambos marcados pela luxúria. É St. Isidoro de Sevilha quem diz nas Etimologias: "É uma ave falaz e imunda pois o macho faz copula com outro macho, esquecendo o seu próprio sexo, arrastado pela luxúria." (Livro II).

(2) cf. Lei LVIII do título VIII da Primeira Partida: "(...) E por ende [os prelados] nõ devẽ hir veer os trebelhos (...) nõ outrossy nõ devẽ caçar (cõ) sas mãaos nõ (cõ) beestas." (pp.249-250)

(3) cf. também : "(...) tinhãnos [aos cavalos] sempre ennas camaras ã que albergavã com suas mulheres." (III:199)

(4) O termo "estrado" aparece na Crónica em duas acepções diferentes, em função de se repartir por duas categorias gramaticais, nome e particípio do verbo estrar (cf.: "todo o solhado era estrado de nobres tapetes" IV:141).

(5) Pensamos que a acepção da palavra é a mais antiga

registada por Corominas (Dicionário...,art."palacio"): sala de reunião, divisão de uma casa.

(6) Era famosa nesta época a riqueza do palácio de Galiana, feito para a princesa moura que lhe deu o nome e onde decorreu o seu romance com o jovem desterrado Carlos Magno. Veja-se, a este propósito, R.M.Pidal(1934), "«Galiene, la belle» y los palacios de Galiana em Toledo" in Historia y Epopeya, pp.275-284.

(7) Veja-se a este propósito a curiosa cena da fuga do leão que o Cid mantinha no seu palácio em Valença (IV:118) e ainda IV:267.

6.A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

6.A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

Como dissemos antes, a imagem da Espanha patente ao longo da Crónica Geral de 1344 é notável sobretudo quando vista em função das numerosas figuras de reis, cavaleiros, damas e donzelas que protagonizam a sua "estorya". Daí que, por diversas vezes, tenhamos feito referências, ainda que avulsas, a processos de caracterização de algumas personagens. Impõe-se no entanto que clarifiquemos, de forma mais sistemática, quais os procedimentos adoptados nesta obra para apresentar, enquadrar e caracterizar as personagens. Sabemos que se trata de uma categoria fundamental do texto narrativo, com potencialidades que ultrapassam a mera função de suportes do enredo. E, de facto, quando reflectimos sobre a elaboração e composição literária dos retratos das personagens na Crónica, somos levados a reconhecer a presença de outros traços que não os estritamente necessários para definir o seu comportamento e os seus feitos históricos. Verifiquemos qual o valor e qual a função estética desse «excesso».

Debrucemo-nos sobre um primeiro grupo que, a priori, parece gozar de uma atenção privilegiada por parte do narrador, o dos reis que governam a Espanha durante o período

de tempo que a Crónica abarca. Como seria de esperar, nem todos têm a mesma configuração semântica e nem todos merecem igual destaque. Os três monarcas visigodos que governam a Espanha imediatamente antes da invasão muçulmana são personagens usadas pelo narrador com uma nítida e explícita intenção didáctica. Através, quer do discurso da responsabilidade do narrador, quer dos episódios que eles protagonizam, transformam-se em figuras exemplares, estreitamente relacionadas com o processo que determinou o apogeu dos Godos e depois a sua queda no abismo. Se compararmos as modalidades de caracterização e o destaque merecido por Bamba, Vitiza e Rodrigo, em termos de economia narrativa, depressa verificaremos grandes diferenças. Enquanto o retrato de Vitiza é eminentemente estático, dado directamente pelo narrador, que descreve, em termos muito negativos, os traços do seu carácter e as consequências desastrosas que resultaram do seu governo, a personagem de Bamba merece um tratamento completamente diferente. O espaço textual que lhe é dedicado é bastante mais alargado e a sua caracterização, dinâmica, apoia-se no relato dos seus actos e nos seus discursos. É neste contexto que devemos entender a inclusão na obra de um episódio extenso que não pertence propriamente à história da Espanha, o da rebelião de Paulo, e que aqui merece um grande destaque. As vitórias do rei Bamba sobre os revoltosos e, depois, a sua capacidade de perdoar, tanto a Paulo como ao bispo de Narbona, revelam o carácter do rei, marcando-o positivamente, enquanto militar e enquanto rei, de uma forma mais expressiva do que através de um

fragmento discursivo enunciado pelo narrador ou por qualquer personagem. O mesmo se diga da generosidade com que se lhe concede a palavra, ao dar conta, em discurso directo, dos seus extensos discursos nos conselhos e nos julgamentos (cf.II:236-237;239).

Quando olhamos para a composição da personagem do rei Rodrigo e quando nos recordamos do aviso feito pelo narrador antes de passar ao relato do seu reinado (cf.:"el rey dom Rodrigo pouco foi melhor que el rei Vetiza e, o que hũu nõ comprio, ho outro o acabou, segundo poderedes veer em a sua estoria." II:295), verificamos um certo desencontro entre a expectativa criada e o retrato do rei que depois nos surge. É que, como a Bamba, tudo lhe é concedido. Num espaço textual consideravelmente alargado ele protagoniza várias sequências narrativas - a da sua eleição, a da abertura da Casa de Toledo, a da violação de Alataba, a da reacção militar à invasão dos mouros -, sendo-lhe também outorgado o privilégio da palavra. A caracterização directa, feita pelo narrador, valoriza-o positivamente em termos superlativos e hiperbólicos (cf.II:301 e 311), ainda que o mesmo não aconteça com algumas personagens que o qualificam de forma muito negativa, nomeadamente os seus próprios conselheiros, o conde Julião e a condessa de Ceuta. Verificamos ainda que o narrador se cala, quando esperávamos que qualificasse actos do rei que parecem reprováveis, como o desprezo pela tradição e o desrespeito pela filha de um seu vassalo. Paradoxalmente sublinha, no início e no final da narrativa, traços do monarca, como se sentisse por ele um estranho fascínio

(v.144-146).

Para além do carácter exemplar e moralista de que a composição do retrato da personagem se reveste, evidente na relação estabelecida entre a violação do interdito e o castigo divino, há, nesta narrativa espaço para a intervenção de outros elementos de caracterização do protagonista e também de outras personagens porventura excessivas no estrito âmbito didáctico. Referimo-nos à paixão, não correspondida, de Rodrigo por Alataba e ao sentimento amoroso que a mesma donzela despertara no cavaleiro da corte de seu pai, que lhe queria "tal ben que morria por ella" (cf.II:318). A donzela de Ceuta é o pólo de uma dimensão diferente nesta narrativa, já que a sua configuração determina o aparecimento de duas personagens fundamentais do registo romanesco, cuja caracterização ressalta sobretudo dos seus próprios discursos: o cavaleiro enamorado e ferido de morte pela sua paixão, e a confidente.

Se passarmos para o período da reconquista do território aos mouros, continuamos a verificar uma nítida intenção de valorizar a realeza cristã que protagonizou esse movimento de Cruzada, embora com alguns desvios e por vezes certas contradições.

De uma forma praticamente sistemática estas personagens são apresentadas e definidas previamente pelo narrador, através de elogios hiperbólicos aos seus atributos de bons e corajosos cavaleiros, determinados na defesa da Espanha e da fé cristã. Depois temos a ilustração de todas estas qualidades com episódios significativos, cuja dimensão e

diversidade variam em função do relevo que o narrador lhes pretende dar. Fora esse também o processo usado para introduzir e apresentar Hércules, nos capítulos iniciais da Crónica e, ainda que de forma mais sucinta, o rei Rotas.

Como conclusão, no final da vida dos soberanos, surge um fragmento discursivo, também de registo elogioso, resumindo a sua vida e pondo em relevo a coerência do seu percurso, como, p. ex., estes que se referem respectivamente a Afonso III, o Magno, rei de Leão, e Fernando III de Castela:

"E, se el muy bõo foy eno começo de seu reinado, melhor foi em sua fym." (II:463)

"Quem poderia verdadeiramente dizer as boas manhas e condições e as grandes nobrezas deste rey e o seu grande esforço e boas aventuras e feito de cavalaria? Ca el sempre trabalhou de tomar a terra aos mouros e poboalla de cristãos. (...)

Este rey deu en seus reynos muytos e bõos foros e franquezas e grandes liberdades. Elle foy muy leal e verdadeiro e justiçaoso e grande catolico e verdadeiro e muy piedoso cristãao." (IV:491)

O reinado de Fernando III merece na Crónica um vasto desenvolvimento, principalmente porque inclui, com bastante detalhe, os relatos das suas conquistas aos mouros. Relativamente ao processo de caracterização do rei, não se distingue de todos os outros, apresentando também o registo

superlativo, recorrente nos elogios feitos pelo narrador (cf. IV:378,487,491), que controla manifestamente o relato. É assim que o vemos intervir para ajuizar e apreciar alguns eventos que concorrem para a glorificação da personagem (cf.IV:407), ou explicando algumas das suas atitudes, como, p. ex., a reacção do rei à morte da mãe, figura que também merecera do narrador um reiterado elogio (cf.IV:391 e 442):

"Estando el rey ally fazendo estas obras, chegaronlhe novas como era morta a raynha dona Biringuella, sua madre. E el ouve dello grande pesar, ca amavaa muyto de coração. Mas, por quanto aos grandes senhores non he dado de mostrar, presente os seus, grandes pesares, specialmente aos reys, porem el se trabalhou o melhor que pôde por encubrir seu nojo (...)." (IV:442)

Integrada na narrativa do reinado de Fernando III surgenos, através de uma prolepse (G.Genette,1972), um episódio relativo ao filho, o futuro rei Afonso X (cf.IV:382-384). Aí podemos verificar a confirmação de profecias pronunciadas sobre a personagem, onde se inclui uma caracterização do aspecto físico do soberano, de certa forma singular, já que é pouco frequente este tipo de apreciação em figuras masculinas:

"(...) era homen muy aposto e de grande fremosura"
(IV:379)

"E disse que o primeiro filho que avyamos d'aver
que avya de seer das fremosas criaturas do mundo."
(IV:380)

Voltemos ao rei Afonso III. A apreciação do seu reinado, mais breve e menos empolgada que a dedicada a Fernando III, espelha uma certa ambiguidade, que ressalta também da narração dos actos e reacções que o rei protagonizou no decurso da sua vida. Há uma nítida contradição entre a caracterização directa do rei Afonso III, em fragmentos discursivos da responsabilidade do sujeito enunciador do discurso relativos ao início do reinado (cf.II:426 e 428), e no fim, fazendo alusão às suas obras piedosas e às suas vitórias contra os mouros, e, por outro lado, o retrato que se pode destacar da personagem a partir do seu comportamento, das suas atitudes e das suas palavras nos episódios centrais desse mesmo relato. É que, quando se introduz na história a personagem de Bernardo do Carpo, é este quem passa a ser alvo de uma caracterização elogiosa por parte do narrador, que intervém até directamente, chamando a atenção dos leitores para a importância de determinados factos, numa clara manifestação da sua posição na contenda que opõe o vassalo rebelde ao rei:

"Mas agora sabede aqui, os que esta estoria
ouvyrdes, que, em todas estas batalhas que el rei
dom Afonso fez cõ os mouros, assi como avemos dito,

que em todas, Bernaldo foy muy boo cavalleiro d'armas e servio a el rey muy bem. E en todas lhe pedira todavya seu padre; e elle sempre lho outorgava de lho dar. Mas desde se vio em paz e assessegado enno reyno, nõ lho quis dar. (II:433)

Indirectamente o rei está a ser acusado de deslealdade e injustiça, traços que se acentuarão ainda mais na cena da troca do pai do cavaleiro pelo castelo do Carpo e que já comentámos (v.264-265). Aí o rei age de forma cruel, traíndo a boa fé de Bernardo, cujo retrato entretanto se engrandecera progressivamente. O narrador dera conta das suas vitórias sobre vassallos do rei e de como ele constituiria uma ameaça constante até que este, traiçoeiramente, conseguiu ganhar-lhe o castelo do Carpo. Ao mostrar-nos a cena, em vez de a resumir, o narrador elabora uma caracterização de Bernardo de forma muito mais expressiva usando um reduzido número de recursos textuais para o descrever directamente e privilegiando uma modalidade mais dinâmica com a apresentação do diálogo entre os intervenientes (cf.II:442).

Equívoca, neste mesmo sentido, é a apresentação da rainha. De origem francesa e de linhagem real (cf.II:428), disse o narrador ser ela "muy cruel molher", para além de nos dar conta das suas intrigas contra o rei, fomentando contínuas inimizades entre este e o filho (cf.II:461). E contudo aqui mostra-a aliada a Bernardo, intercedendo a seu favor junto do rei, ainda que em vão. Nesse episódio o narrador, seguindo o mesmo processo a que anteriormente nos

referimos, evita fazer referências ao comportamento da personagem e prefere dar conta da sua atitude e das suas palavras (cf.II:434).

Se exceptuarmos talvez o rei Fernando III, nenhum monarca recebe um tratamento tão privilegiado como o que se dá aos heróis da gesta castelhana, o conde Fernão Gonçalves e principalmente o Cid. A elaboração da narrativa da vida do conde Fernão Gonçalves marca um primeiro desvio notável na obra, que a partir daqui colocará Castela como o objecto central da narrativa. Todos os outros reinos peninsulares cristãos serão ou rivais ou inimigos, quase tanto como os mouros. Se compararmos a composição do retrato do conde com o do rei leonês e com o do rei de Navarra, verificaremos que, enquanto estes são alvo de uma caracterização directa, surgindo na história em função da sua relação com o conde castelhano, a este é concedido o maior espaço textual, onde se esclarece a sua origem, a sua linhagem e a sua educação e se enumeram atributos físicos e psicológicos que prefiguram a sua vida de grande cavaleiro e de herói épico da Reconquista. Depois, ao longo da narrativa, temos acesso, em forma directa, aos seus longos discursos nas batalhas e nos conselhos e às suas frequentes orações. É particularmente interessante, na narrativa da vida deste herói, o episódio da venda do cavalo e do açor, na medida em que contribui de uma forma eficaz para o engrandecimento do seu retrato (cf.III:64-65) (v.191-194). Para além dos elogios que o narrador lhe dedica, temos acesso às suas palavras, dadas em discurso directo, por oposição às falas do rei leonês, que

estão em discurso indirecto. É este um bom exemplo da capacidade do compilador para transpor, de forma criativa, para a sua Crónica, os textos das fontes . Se compararmos este episódio, tal como ele aparece na Crónica de 1344, no Poema e na Primeira Crónica, verificamos que as intervenções sobre a versão de 1344, ao nível formal, transformam o relato, tornando-o bastante mais encomiástico, para Fernão Gonçalves, que o das versões anteriores. O conde, o cavalo e o açor são elogiados de forma hiperbólica, no tom máximo do superlativo, primeiro numa frase que não tem correspondente no Poema nem na versão afonsina - "Em estas cortes eram muytas e boas jentes; e o conde era ende o melhor e o mais honrado de todos" (III:64) -, depois alterando o processo de encarecimento presente nas suas fontes:

"Leuava don Ferrando vn mudado açor,
non auia en Casti[e]lla otro tal nin mejor,
otros[s]y vn cauallo que fue[ra] d'Almançor,
auia de todo ello el Rey muy grran[d] sabor."

(Poema:101-102)

"Et el conde leuara y estonces un açor mudado muy bueno et un cauallo muy noble ademas que ouuiera ganado en la de Almançor." (P.C.G., II:410)

"E o conde dom Fernam Gonçalvez tragia entõ hũ açor garceyro que nõ podya melhor seer; e outrossy tragya hũ cavallo que o nõ avya melhor em Espanha

nã mais fremoso - e filharao o conde a Almançor em aquella lide em que o vencera." (C.1344, III:65).

O mesmo se verifica no episódio de Carrión, isto é, também aí se elegeu a transcrição, em discurso directo, do diálogo entre as personagens como meio de as valorizar, em especial o vassalo rebelde.

Não há, neste caso, qualquer contradição entre as palavras através das quais o narrador o apresenta no início da narrativa (cf. III:43), os feitos militares que vitoriosamente leva a cabo e a apreciação final do percurso coerente do cavaleiro:

"E com Deus seja a sua alma deste cõde dom Fernam Gonçalvez! E bem teemos que assy he, ca muy bõ cavalleyro foy e bem acabou." (III:111)

O retrato do herói da independência de Castela é, na Crónica de 1344, dominado pela exaltação do seu carácter e estruturado à volta da ideologia cavaleiresca. Mas a sua qualificação de herói não se situa só ao nível das aptidões guerreiras. Na constituição do seu retrato manifesta-se também o seu valor moral e o seu superior conhecimento do mundo, pois é um herói com uma dimensão religiosa e espiritual que o aproxima da soberania e o coloca mesmo acima dos outros reis com quem se defrontou. A extensa narrativa do percurso de Fernão Gonçalves dota-o de uma dimensão mágico-religiosa que o eleva a uma posição privilegiada

relativamente à comunidade castelhana, que reconhece a sua sabedoria e a sua autoridade, guerreira e espiritual.

Ao lado do "conde sobervo" (III:26), como lhe chamou Almançor, está, a partir de certa altura, D. Sancha. No seu primeiro encontro com o conde Fernão Gonçalves o narrador ressalta a profunda impressão que este causou na jovem infanta, que ficou de imediato seduzida quando o viu "tam bem feito e tam aposto como elle era" (III:74). A relação amorosa aqui iniciada levá-la-á a protagonizar alguns episódios da vida de ambos, nomeadamente os das fugas de Castro Velho e de Leão e o episódio do arcipreste, que também já comentámos (v.302). Em todos eles a personagem define-se a partir dos seus actos e das suas palavras, sendo particularmente interessante o modo como reage à segunda prisão do conde. O desmaio e depois a pronta e corajosa intenção de o resgatar dão conta dos sentimentos que a unem a Fernão Gonçalves. A mistificação, o disfarce, as "muy faagueiras palavras", são as armas que D. Sancha usa na perfeição para defender o homem que segundo ela "val mais que nẽ hũu rey" (III:95). O seu retrato fica completo, de uma forma mais directa, nas palavras do rei leonês que a classifica como "dona" muito honrada e cuja "bondade" deveria ser louvada (III:96).

A caracterização das personagens femininas que encontramos ao longo da Crónica não revela grande especificidade relativamente à dos cavaleiros e dos reis em termos de procedimentos formais adoptados para a realizar. Oscila entre uma única caracterização directa (ex: a moura Zaída, IV:33; a judia de Toledo, IV:281), que pode ser

ilustrada em fragmentos discursivos enunciados pela própria personagem (ex: Alquifa,II:306), ou numa sequência de atitudes dessa mesma personagem, e através das quais ela revela esses atributos (ex: a moura, irmã de Almançor, II:148-149), e uma caracterização eminentemente dinâmica, conseguida a partir de outros recursos textuais. Isto acontece, como é óbvio, quando a personagem tem uma maior proeminência no plano narrativo, merecendo um maior destaque. A caracterização directa pelo narrador incide essencialmente numa apreciação muito genérica e abstracta de virtudes pessoais, de comportamento social e da beleza física, através de fórmulas tópicas como "muy fremosa e de muy bõos costumes" (III:234), "muy fremosa, muy mãceba (...) donzella virgê (...) fallava muy bem e muy apostamente." (III:148), "muy boa dona, muy fremosa e da muy grande linhagen" (II:349), "molher de siso e recato" (II:352). O adjectivo "fremosa" é usado de forma recorrente no elogio do aspecto físico, que não vai mais além excepto para Alataba, a única mulher que é alvo de uma descrição mais individualizante dos seus atributos físicos (cf.: "...travadoiro da perna ... tam branco e assi ben feito que nõ pode melhor seer." II:305)

As personagens femininas que maior destaque merecem dentro da macro - narrativa que é a história da Espanha são, para além da mulher de Fernão Gonçalves, D. Lambra e D. Sancha na lenda dos Infantes de Lara, D. Sancha, mulher de Garcia Fernandes, e a rainha D. Sancha, mulher de D. Fernando I. Desta última temos informações que dizem respeito a todas as fases da sua vida, enquanto infanta e enquanto rainha de

Castela e Leão, que permitem delinear um retrato da personagem de forma muito nítida. A caracterização directa é muito breve. Surge no início da história do infante Garcia e dela se diz que era "muy fremosa e de muy bõos custumes" (III:234); o mesmo acontece depois no fim da sua vida, para resumir uma enumeração de obras piedosas que ela e D. Fernando levaram a cabo (cf. III:331 e 348). Pelo meio fica um conjunto de atitudes que definem, de forma muito mais nítida, o seu carácter firme e determinado, nomeadamente a execução cruel da vingança sobre os assassinos do infante Garcia (cf. III:251) e a bem sucedida tomada do poder sobre o reino de Leão depois da morte de D. Vermudo (cf. III:294). Neste episódio é particularmente revelador o discurso que profere perante os leoneses e no qual expôs os argumentos que a autorizavam a sentir-se como legítima herdeira do reino. São ainda sublinhadas as suas últimas atitudes junto do rei D. Fernando, que parecia acomodado face à rebelião de alguns vassallos (cf. III:331). A forma como incentiva o rei a não perder a honra já no fim da vida muito a dignificam e demonstram a sua vitalidade, aspectos que desde o início a tinham marcado.

Sendo claro o envolvimento afectivo do narrador com esta personagem, como com outras, verifica-se, apesar disso, uma certa discrição por parte do sujeito enunciador do discurso em manifestar esse envolvimento. Vejamos a caracterização directa de D. Lambra, a figura feminina de contornos mais negativos que a Crónica de 1344 nos mostra. Conta com um único adjectivo -"aleyvosa" -, no final da história, quando

já nenhum leitor o pode estranhar ou questionar, e que é depois intensificado nas palavras de Garcia Fernandes (cf. "grãde aleyvosa"). Em toda a história a caracterização ressalta dos seus actos e das suas próprias palavras. O mesmo se diga de D. Sancha, mulher de Gonçalo Gustioz, descrita sob a perspectiva do escudeiro de Mudarra quando chega a Salas (cf. III:157) e qualificada nas palavras deste último (cf. "corpo tam leal e bõo" III:157). Do seu carácter, da medida do desgosto, e do desejo de vingança, dizem principalmente os seus actos e os seus discursos dados de forma directa e indirecta. É assim ainda com D. Teresa, que se define também e quase exclusivamente através dos diálogos com D. Afonso Henriques e com o conde D. Fernando. Apenas Egas Moniz traça para o rei Afonso VII as linhas do seu procedimento que justificaram o acto do então ainda príncipe Afonso Henriques (cf. IV:220).

Quanto a D. Sancha, mulher de Garcia Fernandes, o narrador vai mais longe na caracterização directa, uma vez que tem necessidade de explicar uma contradição que, segundo ele, marca a personagem: primeiro "foy muy boa dona e muyto amyga de Deus e de seu marido " e depois "começou de fazer todo em cõtraíro" (III:198). E conta então as intrigas que teceu, a traição a Garcia Fernandes e a tentativa de assassínio do filho, D. Sancho, actos caracterizados pelo narrador como fruto da sua "maldade" (III:198,199,201). Apesar de esta propensão da condessa para afastar violentamente os que a impediam de concretizar os seus desígnios se ter manifestado anteriormente, o narrador omite

a este propósito qualquer juízo. Quando a qualifica de "muy boa dona" parece esquecer que fora ela quem dera oportunidade a Garcia Fernandes para matar o seu próprio pai e a madrasta. A contradição não existe, pois, na personagem, existe apenas em função do ponto de vista adoptado pelo narrador para contar a história: trata-se aqui, essencialmente, da história do conde castelhano Garcia Fernandes. Como fizémos notar anteriormente para Fernão Gonçalves e para os outros heróis da Reconquista, também neste caso temos um considerável elogio da personagem logo que ela nos é apresentada e depois alguns episódios glorificadores da sua vida como, p. ex., o da sua última batalha, na qual a coragem e a determinação em não perder mais território o levaram a enfrentar os mouros num combate desproporcional e votado ao insucesso. Quanto ao assassinato do conde francês e da condessa traidora, com a conivência de D. Sancha, ele constitui um episódio igualmente glorificante para o conde castelhano que, dessa forma, recuperara a honra perdida, como ele diz aos seus vassallos: "Hora são tal pera seer vosso senhor, por que som ja vingado, ca nõ ãmentres que estava desonrrado." (III:122). Neste contexto percebemos as razões pelas quais atitudes semelhantes de D. Sancha, atentando contra a vida de parentes próximos como o pai, o marido, o filho, são vistas pelo narrador de forma diferente, em função das consequências que daí resultam para o protagonista da narrativa.

Se reflectirmos sobre o modo como nos é apresentada a personagem do Cid verificaremos a continuação e a ampliação de todos estes processos de manipulação do discurso.

A dura caminhada de Rodrigo de Vivar, que se submete sucessivamente à dependência vassálica de três soberanos, é narrada na Crónica de 1344 de forma a elevá-lo à condição de herói. O desenvolvimento histórico da personagem e dos seus feitos assume uma importância fundamental na narrativa, não só em termos de economia textual mas também da frequência e da intensidade das intrusões do narrador, que evidenciam juízos específicos sobre essa mesma personagem e os acontecimentos que protagoniza. Nota-se desde cedo uma grande ansiedade, por parte do doador da narrativa, em introduzir o herói no texto. A ele se refere, informando os leitores acerca da sua ascendência e da confusão que rodeou o seu nascimento, acerca do seu casamento e da escolha do cavalo, quando, em termos da progressão linear e cronológica da história da Espanha, estavam a ser referidos acontecimentos relativos ainda ao final do séc.IX (cf.II:479-481). Nesta antecipação da apresentação da personagem ressalta um elemento específico muito importante e que a acompanhará mais tarde, a composição do seu nome bem como a alcunha "Cid" e o aposto "o bem aventurado". De grande relevância e intrinsecamente motivado, o nome próprio da personagem é alvo de comentários repetidos ao longo da narrativa (cf.II:479,480;III:279,315,322), integrando uma das modalidades mais frequentes da caracterização dos heróis: a forma directa, pelo narrador, no registo discursivo do elogio. Outras personagens se lhe referem desta forma, não só caracterizando-o mas ainda prefigurando a sua vida, como D. Ximena (cf.III:300) e S. Lázaro (III:304). É contudo a

partir da relação que Rodrigo de Vívar mantém com os reis a quem jura fidelidade que ele melhor se define, na forma como lhes serve de conselheiro, de vassalo e depois se eleva a uma condição ainda superior a qualquer deles. A frequência com que se referem as suas vitórias militares e os seus actos de bravura contra os mouros, num registo de discurso que não se afasta da apreciação superlativa e mesmo hiperbólica dos mesmos, faz com que eles deixem de constituir surpresa ou de causar admiração pois o seu carácter de vencedor acompanha-lo-á numa total coerência, ao longo da vida. O seu engrandecimento épico consolida-se ao serviço de Fernando I, que terá recebido o título de imperador justamente em função da "boa ventura" do Cid (III:329).

Os episódios que melhor o glorificam ao serviço de D. Sancho inserem-se não em campanhas militares contra os mouros, mas em conflitos que opuseram este rei aos irmãos (cf. III:361 e 381). É particularmente interessante na elaboração do retrato da personagem o facto de o rei, após tê-lo desterrado, a conselho de outros seus vassalos, logo se retratar com medo das consequências desse acto (cf. III:380). O processo de intensificação na caracterização do herói atinge o seu ponto máximo na relação que este estabelece com D. Afonso VI e em especial nos episódios que se sucedem à conquista de Valença. Quando o herói se torna senhor da cidade, transforma-se também em protagonista da narrativa, relegando de forma definitiva a figura de D. Afonso VI para um plano secundário. É dos seus feitos, dos seus discursos e até das segundas intenções que se escondiam por detrás desses

mesmos discursos que o narrador dá conta. Exemplifica tais contradições referindo-se a actos do Cid que contrariavam as promessas que tinha feito aos valencianos depois de ter tomado a cidade (cf.IV:91-93). Quando D. Afonso VI reconhece o senhorio do cavaleiro sobre Valença e o faz sentar a seu lado em Toledo, no julgamento dos Infantes de Carrión (cf.IV:143), está completo o processo de composição do retrato do Cid, que tivera como objectivo elevá-lo a uma condição superior de herói, como se diz na avaliação final da sua vida (v.296,n.1):

"(...) en todas as estorias antigas nõ achamos tã grande façanha de cavaleiro, asi na vida commo na morte. Ca este, vivẽdo, traspasou em bõdade Heytor, ca nõca foy veçudo, ena morte, o grande Hercolles que morreo eno fogo." (IV:185)

Era patente nele um estranho poder sobre os que o rodeavam, a que o narrador chama "virtude" ("... dizem que que o Cide avya tal virtude que nõ avya mouro que o vysse primeiramente que delle ouvesse grande medo." IV:122), provocando também um imenso fascínio em quem o contemplava. Atente-se no valor expressivo do verbo usado pelo narrador para dar conta da forma como o rei olhava o Cid no banquete do noivado das filhas do herói:

"E entom mandou el rei [Afonso VI] poer outra mesa alta pera o Cide e pera o conde Dom Gonçallo

Gonçalvez, padre dos iffâtes. E em estando a comer, nõ se fartava el rei de esguardar o Cide." (IV:113-114).

Os seus feitos heróicos e mágico-religiosos continuaram após a morte, consubstanciados, quer na vitória sobre o rei Búcar, quer nos milagres de Cardena, concluindo, numa total homogeneidade de sentido, a definição desta complexa figura que em vida evidenciara já uma capacidade de comunicar com o divino (ex.: o episódio do leproso e a visão de S. Pedro).

Voltemos ainda aos processos de caracterização das principais figuras da realeza hispânica.

No leito de morte o rei Fernando I decidira partilhar a Espanha entre os seus filhos Sancho, Garcia e Afonso, como, aliás, já vimos, fazendo-os reis de parcelas do território sobre o qual o primeiro se julgava com direito exclusivo. O narrador dá conta do conflito, iminente, de uma forma ambígua, principalmente na definição das personagens que o protagonizam. Verifica-se, no momento da morte do rei, uma nítida preferência por D. Afonso, evidenciada não só na referência ao comportamento do príncipe relativamente à herança das irmãs (cf. III:341), mas ainda nos elogios contidos no discurso do rei (cf. *idem*, *ibidem*) e nas palavras do próprio narrador (III:342). Este registo discursivo relativo a D. Afonso só será retomado mais tarde quando ele assume a realeza. Enquanto decorre o seu exílio em Toledo, os protagonistas do conflito são D. Sancho e D. Garcia. A discordância do primeiro face à tripartição do território dá

oportunidade ao narrador para antecipar sumariamente, num processo que é habitual, os acontecimentos que a seguir terão lugar (III:334 e 342). Explicam-se as motivações de D. Sancho (III:349), num segmento discursivo que não deixa de contribuir para favorecer o retrato do destemido jovem:

"E nõ embargãdo que el rei era muyto mancebo, ca entõ lhe naciã as barvas, era muy bravo e de grande coração e temyãno muyto as gentes." (III:374)

Não fazendo nenhuma apreciação das atitudes de D. Sancho face aos irmãos, D. Garcia e D. Urraca, limitando-se a apresentar os factos, o narrador só volta a intervir, de forma directa, para julgar as circunstâncias da morte do rei em Samora. Ostentando a sua qualidade de narrador omnisciente prepara-nos para o acontecimento, condicionando a nossa interpretação do acto de Velido, a quem chama, reiteradamente, "treedor" (III:385 e 386).

É interessante compararmos este episódio, assim qualificado pelo narrador, com um outro, de contornos semelhantes mas que o mesmo sujeito da enunciação se esforça por distinguir, talvez adivinhando a inevitabilidade dessa mesma comparação. Referimo-nos ao relato da prisão de D. Garcia por D. Afonso VI, após este ter assumido o trono de Leão e Castela (cap.DXI). Trata-se, de facto, também, de um acto de traição, pois D. Garcia tinha sido induzido em erro ao ser convocado para um encontro pacífico de negociações. Dirigindo-se ao local, desarmado, caiu na armadilha. Mas o

narrador tem uma visão diferente e de imediato a clarifica, desresponsabilizando D. Afonso e fazendo crer que não se tratara de traição mas fora a consequência inevitável de um acto impensado de D. Garcia, "homẽ de maaos recado e conselhado de maaos homẽes e viis" (III:408).

Para esbater alguma dúvida que persistisse sobre o carácter do rei, o narrador insiste de forma directa no elogio do reinado de Afonso VI, prefigurando resumidamente os seus actos (III:409) e finalmente apresenta episódios que realçam a sua lealdade para com o rei de Toledo (III:411-414). Depois da morte dispensa-lhe novo elogio que inclui, como para outros reis, um breve resumo das suas virtudes e dos feitos principais que levou a cabo durante o seu reinado (cf.IV:199).

A história dos reis de Portugal é introduzida no reinado de Afonso VI (cf.III:411 e IV:3,4), também em antecipação ao seu desenvolvimento, que tem lugar no reinado seguinte (cf.cap.DCCV). Neste contexto importa verificar o contraste entre o retrato de Afonso VII, que lhe é muito desfavorável, e o do herói da independência de Portugal, nomeadamente nos episódios da batalha de Valdevez (IV:218) e do cerco de Guimarães (IV:219 e 220). Dos reis portugueses nenhum é alvo de uma caracterização tão complexa e interessante quanto D. Afonso Henriques. Em termos de economia textual, o relato do reinado de D. Dinis merece um desenvolvimento ainda mais alargado, mas o registo discursivo é seco e linear, limitando-se o narrador a dar conta, detalhadamente, dos acontecimentos, apenas elogiando a figura do rei e o seu

comportamento nos vários conflitos com que se defrontou ao longo dos anos.

Maior fascínio parece inspirar a figura de D. Afonso Henriques que, num percurso pontuado pelas diferentes designações que vai tomando - "dō Afonso Anriquez", "príncipe", "el rey dō Affonso de Portugal" - procura afirmar o seu poder e a sua soberania face a inimigos externos e internos, políticos e religiosos. Os mais graves conflitos, aqueles que o levarão à perdição, são os travados no seio da própria família, os que iniciam e põem termo às suas conquistas. Afonso Henriques triunfará, por outro lado, sobre todos os inimigos externos: o "imperador" Afonso VII, os mouros, e também a Igreja, aqui representada pelo bispo de Coimbra e pelo cardeal que, por ordem papal, pretendem excomungar o reino. Em todos os casos Afonso Henriques luta, quer pela defesa, quer pelo alargamento do território, quer ainda pelo reconhecimento e consolidação da sua soberania sobre ele. E esse espaço que lhe foi legado pelo pai, tem que o disputar primeiro à mãe e ao padrasto, Fernando de Trava.

Fugindo um pouco aos cânones da composição do herói épico que, ao contrário do santo, nos surge normalmente firme e arrojado desde a infância até à maturidade, numa total homogeneidade de sentido, Afonso Henriques vai nitidamente crescendo e evoluindo em termos heróicos. As palavras pronunciadas pelo conde D. Henrique no leito de morte (v.386), que resumem e apontam certamente as linhas mestras que teriam norteado a educação do jovem cavaleiro, não frutificaram de imediato, no sentido de o elevarem a uma inquestionável

posição dominante. De facto não se prefigura, nas suas atitudes hesitantes e derrotistas do início da narrativa, o irreverente e audacioso cavaleiro que a protagoniza, sobretudo após a batalha de Ourique.

Contrariando a ordem expressa do pai para não acompanhar o cortejo fúnebre a Braga, mas apenas até à saída de Astorga e assim correr riscos de a perder, hesitou, pediu opinião "aos seus" e acabou por se ausentar, perdendo "toda a terra de Leão que o conde tiinha por sua" (IV:216). E em seguida perdeu mesmo toda a terra para a mãe e para o padrasto, duas personagens cuja vivacidade contrasta nitidamente com o apagamento do "príncipe" que, para reclamar os seus direitos sobre o território herdado do pai, o faz invocando uma remota justiça divina. No diálogo travado entre os três sobressai claramente a figura do conde D. Fernando, que era "aaquella sazom o melhor hommẽ d'Españha que rey non fosse" (IV:216), pela decisão e firmeza que se desprendem das suas afirmações, qualidades que motivaram por certo a paixão que a rainha por ele sente. Veja-se em particular a vontade manifestada por D.Teresa em acompanhar o conde à batalha para o ver lidar pelo seu "amor" (cf.IV:217) (v.262). Num breve resumo o texto dá-nos conta da derrota sofrida por D.Afonso: "E foy feita a batalha e o principe foy arrancado do campo." (IV:217). A situação só foi invertida pela pronta intervenção do aio do príncipe, Egas Moniz, que reorganizou o exército "[e] entom tornarõ aa batalha e vencerõna e prenderõ o conde e sua madre" (IV:217). É então que D.Teresa lança a maldição sobre o filho e que se cumprirá, mais tarde, em Badajoz:

"- Meu filho dom Affonso, prendestesme em ferros e desherdastesme da honrra que me leixou meu padre e quitastesme de meu marido. E eu rogo a Deus que vós sejaaes preso como eu som e, por que metestes ferros em minhas pernas, ferros quebrantẽ as vossas." (IV:218)

Este acto de D.Afonso estará na origem, quer dos conflitos com D.Afonso VII, quer com a Igreja. A batalha de Valdevez, travada entre os portugueses e um poderoso e desproporcional exército reunido pelo imperador, constituído por aragoneses, castelhanos, leoneses e galegos, tem um desfecho favorável e constitui a primeira grande vitória do herdeiro do Condado Portucalense:

" (...) foy vencido o emperador e fugyu da batalha ã cima d'hũu cavallo brãco cõ duas lançadas na perna deestra. O principe matoulhe muyta gente e prendeolhe VII condes e muytos cavalleiros. E, despois que venceo a batalha, foise d'alli e conquistou todas as fortellezas de Portugal que eram contra elle (...)." (IV:218)

Na contenda seguinte, o cerco de Guimarães, este brilho como que se apaga face à figura do aio Egas Moniz, que recebe aqui uma elogiosa caracterização - "bem fallante e grande sabedor de guerra" (IV:219) -, resolvendo a questão que

poderia ter sido fatal a D.Afonso Henriques.

Os argumentos usados por Egas Moniz para convencer Afonso VII a levantar o cerco e ainda os que ele apresenta para se justificar perante o amo logo a seguir, fazem jus sobretudo à sua fama de "bem fallante" já que através deles consegue cumprir os seus objectivos, livrar a cidade do cerco e livrar D. Afonso do jugo que o prendia ao imperador. As suas qualidades acabam por ser reconhecidas na corte de Toledo, de onde regressa coberto de "mercees":

"(...) os nobres barões (...) disserom ao emperador que lhe nõ fezesse nẽ hũu desaguisado (...) ca elle fezera todo seu dever como muy boõ e nobre e leal cavaleiro que elle era." (IV:223)

É depois deste episódio glorificador de Egas Moniz que nos reencontramos com o príncipe, agora combatendo os mouros: "correolhes a terra toda des Coimbra ataa Santarem e desy passou o Tejo e correo toda a terra ataa o campo d'Ourique (...)." (IV:224) Aqui ele vai entrar numa batalha que o oporá a cinco reis mouros, e o resultado será uma estrondosa vitória militar. A aclamação régia de Afonso Henriques em pleno campo de batalha e proclamada pelos seus guerreiros é o sinal claro da ligação entre a realeza, a apropriação do espaço e o exercício do poder sobre ele, na personagem do fundador da nacionalidade portuguesa.

Mas ele terá agora que afirmar-se perante um novo adversário, a Igreja. É a notícia da prisão de D. Teresa que,

ao chegar aos ouvidos do Papa, desencadeia de imediato o protesto deste e a ameaça de excomunhão sobre D. Afonso se a não soltasse. O comportamento rebelde do rei neste episódio é determinante para o seu engrandecimento e para a manifestação do seu carácter heróico, impulsivo e temerário. Porque estes incidentes já foram largamente comentados noutros trabalhos (1), não iremos voltar ao assunto em detalhe. Não queríamos no entanto deixar de salientar o carácter irónico das falas que são atribuídas ao rei no diálogo com o cardeal enviado pelo Papa para cumprir a ordem de excomunhão, que merece também o tratamento de cortesia "dom cardeal". A ironia transforma-se, de forma quase patética, em amargura, na poética cena em que D. Afonso se despe perante o clérigo para lhe mostrar o corpo mutilado. Aí o processo da enumeração serve para dar conta da eloquente quantidade de marcas dos seus combates:

"E entom lhe mostrou todas as feridas que ouvera em seu corpo, dizendo e assignando quantas e quaaes feridas ouvera nas batalhas e quaaes nos combatos e quaaes nas entradas das villas que tomara aos mouros. (IV:229)

A narrativa relativa ao reinado deste nosso rei continua com o relatos de conquistas, notícias das suas obras piedosas e da fundação de mosteiros. Aproximando-se do final, mas antes de dar conta do último episódio, o narrador faz um balanço da sua vida:

"Este rey dom Affonso, ã sua mancebia, foy muy bravo e esquivo. Mas despois foy muy manso e mesurado e boo cristãao e fez muyto serviço a Deus. E este era o mais esforçado cavalleiro assi/em armas como en força que avya em Espanha nã de que os mouros mayor medo avyam." (IV:234)

Para além do elogio tópico, superlativo e hiperbólico que exalta as suas qualidades épicas e cavaleirescas, não podemos deixar de notar a distinção feita aqui entre duas fases da vida deste herói: uma juventude marcada pela rebeldia, contrastando com a maturidade, mais serena e até piedosa. Afasta-se assim dos cânones, já por nós referidos, da construção da imagem do herói épico, sempre orientado por uma rígida coerência desde a infância até à morte. Que este modelo não se aplica à personagem que o narrador compõe, ao longo dos dez capítulos que lhe são dedicados, já o tínhamos salientado. Se atentarmos no conjunto de referências elogiosas que lhe são feitas, no espaço textual concedido às suas falas, em discurso directo, ou seja, naquilo que, em termos narratológicos, se designa como caracterização indirecta, se atentarmos também na caracterização directa, vemos que tanto uma como outra surgem francamente depois da batalha de Ourique. Apesar de ter vencido, em Valdevez, um exército numeroso e ter posto em fuga o seu adversário, o elogio que lhe é feito é-o apenas implicitamente, através da referência ao próprio facto. Também Egas Moniz faz dele um

retrato muito favorável - "(...) he muy bõo fidalgo, cõ muytas cõpanhas e muy bem guisadas pera guerra" (IV:219) - mas ironicamente inserido num conjunto de afirmações todas falsas, tentando construir uma imagem de grande poderio e abundância para a cidade de Guimarães, perante o imperador que tentava tomá-la pelo cerco. O carácter da personagem vai surgindo desta semi-obscuridade e do silêncio raras vezes interrompido, à medida, também, que a sua soberania sobre o espaço e sobre os seus mais directos adversários se afirma. Depois de Ourique e depois de ter sido já reconhecido como rei "tornouse pera sua terra muy honrradamente e com grande vitoria" (IV:225). O elogio não é apenas, como vemos, o implícito no facto de ter vencido os cinco reis. Nos episódios seguintes, sobretudo o da eleição do bispo negro e o do conflito com o cardeal enviado pelo Papa, as suas palavras surgem vigorosas, enérgicas ou sarcásticas, em contraste com as dos seus interlocutores, precisamente o oposto do que acontecera anteriormente, quando ele se defrontara verbalmente com a mãe e o padrasto, não conseguindo então pronunciar mais do que balbuciantes argumentos. A referência do narrador, que acima transcrevemos, acerca da evolução do carácter de Afonso Henriques complementa assim a perspectiva segundo a qual ele nos é apresentado ao longo do texto. É a última fase da vida de Afonso Henriques que suscita ao narrador uma maior adesão. Di-lo ele, directamente, e indirectamente percebemo-lo pelo diferente tratamento dado à personagem, em termos de economia textual, em momentos diversos da narrativa.

Mas passemos ao último episódio, o do desastre de Badajoz. Mais uma vez o narrador se mostra muito favorável a D. Afonso, não só pelo modo como o caracteriza -"aquelle que era o mais vallente e esforçado cavalleiro que se podia saber" (IV:235) - , ainda portanto de forma hiperbólica, mas também como nos apresenta todo o infortúnio. D. Afonso não é vencido, em nenhuma circunstância, pelo genro. A queda é o cumprimento de uma maldição que, como tal, era inevitável. O ferimento no ferrolho da porta da cidade acontece na sequência de uma atitude extremamente dignificante de um guerreiro que quer acudir aos seus homens prontamente. A cena dá-nos conta, também, da síntese completa e perfeita entre cavalo e cavaleiro. Esta quase consubstanciação é visível até em termos discursivos, ao transformar-se o cavalo de objecto em sujeito da acção, como se a vontade de D. Afonso fosse também a do seu cavalo, que cai apenas quando chegam junto dos guerreiros que entretanto já lutavam contra os leoneses. Observemos o texto:

"E, quando esto ouvyo, ferio o cavallo das esporas tam rijamente por sayr da villa e chegar aos seus que era maravilha. (...) E el rey levava o cavallo afficado das esporas como aquelle que era o mais vallente e esforçado cavalleiro que se podia saber. Quãdo chegou aa porta, nõ se guardando daquelle ferrolho, topou o cavallo en elle de tam grande força que se britou a perna a el rey. E o cavallo steve para cayr em terra, pero foy fora e chegou

aos seus. Mas, des que começarõ a lidar, nõ o pode soffrer o cavallo, ca era chegado aa morte do grande golpe que dera no ferrolho e leyxousse cayr com elle." (IV:235-236)

Como diz Zumthor, a propósito da interessante relação entre o cavaleiro e o seu cavalo de combate na Idade Média, "entre l'homme et le cheval qui le porte, une frontière incertaine s'estompe; rien ne distingue plus ces deux parts du centaure (...)" (P.Zumthor,1993:179).

Dentro da tradição épica é este um magnífico exemplo da unidade cavaleiro-montada, tão celebrada na Idade Média e aqui ilustrada, de forma subtil mas muito significativa, nesta que seria a última cavalgada do rei. D. Fernando limita-se a prender o seu adversário, vencido não por ele mas por um destino implacável. Mesmo estropiado D. Afonso ilude o rei leonês com uma promessa que se revela uma artimanha para o libertar da prisão. E morre D. Afonso na sua terra, que conquistara duramente, no cumprimento da vontade do pai.

Afonso Henriques é um herói épico da gesta hispânica medieval, como Fernão Gonçalves, como Bernardo do Carpo, como o Cid. Tal como para eles, também para o herói da nossa nacionalidade, a luta por um espaço próprio na Espanha constitui o fulcro do seu percurso.

A conclusão mais importante a retirar do estudo dos processos de caracterização das personagens na Crónica de 1344 é a relativa à ênfase dada à elaboração do retrato destes cavaleiros que, quer em termos da sua função na macro-

narrativa, quer em termos do investimento semântico que os marca, adquirem uma notória posição de centralidade na diegese que os eleva à categoria de Heróis. Apesar de problemáticas, estas personagens participam do espaço moral e religioso privilegiado na obra e o seu carácter tende sempre para a exemplaridade. Não podemos, portanto, entender estes heróis enquanto personagens individualizadas. Eles são, como o conjunto de monarcas cristãos hispânicos cujo retrato a Crónica também destaca largamente, personagens referenciais: "remetem para um sentido pleno e fixo, imobilizado pela cultura, e a sua legibilidade depende directamente do grau de participação do leitor nesta cultura (...)." (P. Hamon) (2).

NOTAS

(1) Para lá dos comentários inflamados de Alexandre Herculano em nota à lenda que compôs, inspirada na narrativa destes acontecimentos e intitulada precisamente O bispo negro (A.Herculano, 1970, Lendas e Narrativas, tomo II), recordamos os estudos de António José Saraiva sobre a gesta de Afonso Henriques. O primeiro, publicado em 1979 (A Épica Medieval Portuguesa) apresenta uma análise do conjunto dos textos medievais que chegam até nós conservando versões da vida do primeiro rei de Portugal, procurando provar a existência de uma fonte poética original, muito semelhante aos poemas épicos castelhanos desta época, a qual estaria na base dos posteriores desenvolvimentos que o tema sofreu.

No capítulo 4 do Livro II de A Cultura em Portugal (1983) - "A estória jogralesca de Afonso Henriques" - voltamos a encontrar o mesmo assunto, procurando aí o autor distinguir as tradições várias que estariam na origem do cantar épico que se formou á volta da figura do filho do conde D.Henrique no início do séc.XIII.

(2) Veja-se adiante a especificidade de Rodrigo e de Mudarra Gonçalves (v.III-2).

III

A «DISPOSITIO» E A «ELOCUTIO»

"Por todas estas nobrezas que dizemos que ha em ella, foron algũus que disseron que Espanha era tal como o paraiso de Deus."

(II:40)

A «DISPOSITIO» E A «ELOCUTIO»

A terceira parte deste estudo destina-se a fundamentar as nossas premissas iniciais, apresentando de forma sistemática os argumentos que permitem confirmar o valor da Crónica de 1344 em termos estético-literários.

Referir-nos-emos em primeiro lugar à organização macro-estrutural da obra, aspecto que será abordado em função do género a que ela pertence e dos objectivos que se propõe atingir. Sendo a preocupação com a eficácia persuasiva do discurso explícita, torna-se imperioso um estudo também das estratégias de expressividade verbal, ao nível, portanto, da «elocutio» retórica.

Daí passaremos para o nível da organização e composição das narrativas integradas na Crónica de 1344. Resultando da agregação de fontes com origens diversas, nisto se singulariza esta obra dentro da tradição a que pertence (v.I-2.), tanto mais que o seu compilador não se limitou a copiar ou a refundir uma crónica anterior mas fez opções criteriosas na escolha de fontes novas, na realização de cortes e interpolações, na prosificação de poemas, revestindo-se estas operações de grande importância na valorização literária da Crónica.

Finalmente abordaremos a questão da transformação da espacialidade referencial numa espacialidade simbólica. A Crónica de 1344 é uma crónica da Espanha. A construção da imagem deste Jardim ou Paraíso matricial apresenta marcas que ultrapassam a herança da tradição greco-latina do «locus amoenus», enquadrando a luta de uma elite, exclusivamente aristocrática, pela sua glorificação.

1. A CRÓNICA GERAL DE ESPANHA DE 1344 E A
VERTENTE RETÓRICO-ÉTICA DA HISTORIOGRAFIA MEDIEVAL

1. A CRÓNICA DE 1344 E A VERTENTE RETÓRICO-ÉTICA DA HISTORIOGRAFIA MEDIEVAL

Apresentámos já, no capítulo introdutório deste estudo (v.I-1.), o modelo geral de funcionamento comunicativo na textualidade medieval, eminentemente colectiva e exemplar. Não demos aí, no entanto, o devido destaque a uma outra noção que muito nos auxilia na compreensão de obras específicas: o género. Ele é, como Jauss (1970) nos ensinou, o mecanismo que regula a nossa entrada num texto e que modela o nosso "horizonte de expectativa".

O título e o prólogo são normalmente os lugares por excelência da definição do género numa obra. No caso da Crónica de 1344 detectamos algumas ambiguidades a este respeito. O título foi-lhe conferido, ao que parece, pelo seu editor. Lindley Cintra, no vol. I da edição crítica, descreve os manuscritos conservados e nunca menciona a presença desse título. Nada é possível encontrar nos testemunhos da primeira redacção (M e E). Quanto aos correspondentes à segunda redacção, temos apenas a seguinte indicação, relativa ao ms L (séc.XV): "(...) no recto da segunda [folha] lê-se com letra que pode ser de fins do séc. XVI ou do séc. XVII: CHRONICA DE HESPANHA." (Cintra, 1951:CDXCIV). É, portanto, um título

conferido tardiamente.

No Prólogo a obra aparece classificada simplesmente como "livro" (II:7; cf. também IV:5 e 488), sendo as suas fontes "estórias" (II:6 e 7) e uma "cronica" (II:6).

Relativamente aos títulos dos capítulos, a ambiguidade não se desfaz, já que se usam com frequência as designações "estorya" e "conto" (1) mas muito raramente elas dizem respeito à obra na sua totalidade, como podemos verificar através destes exemplos:

"Mas agora leixa aquy a estorya a fallar desto e torna a contar como os Godos entraron ã Espanha (...)." (II:129)

"Do reinado e a estoria dos feitos del rei dom Ordonho (...)" (II:424)

Por vezes a palavra "estoria" é usada para designar narrativas relativas a determinadas personagens e não se refere à obra, não tendo, portanto, valor como explicitação global do género.

Ao longo do texto propriamente dito verificamos a mesma coexistência de sentidos diferentes na palavra "estoria", apontando ora para a Crónica, quer no seu todo, quer para algumas narrativas em particular, ora para as suas fontes, como penso que se torna claro se compararmos estes exemplos:

"E, por que esta estoria dos que conquistaron as

Spanhas ataa os Godos, fala de muytos que en ella veheron a conquistar, he forçado, por a hordenança da storya hir derecha, que, daquelles principes que en ella veheron e fezeron grandes feitos, que nos os metamos na estoria algũas vezes, tomando hũas cousas pequenas que fazem hordenança na scriptura, ainda que non tangam muyto aos feitos d'Esanha, e leixando algũs outros grandes feitos que elles fezeron que non perteeçe a esta estoria." (II:76)

"Em este anno, prenderom a Johãne papa cavalleiros do duc das Marchas; (...). E, logo a poucos dyas, escabeçarõno. Mas a estoria nõ diz por qual razom nõ nos outrossi nõ o sabemos." (III:21-22)

"(...) e salvando el rey dom Afonso d'Aragõ, que foi tan be senhor de Castella pella raynha dona Orraca, sua molher, que enton era senhor, que nõ vay em esta estoria, foron reis de Castella e Leom trinta e sete. (...) foron per toda conta oytẽeta e hũu [reis] ataa a era de myl e trezentos e oyteenta e dous annos que este livro foy feito, (...)." (II:379-380)

Não parece haver, da parte do compilador, qualquer preocupação em distinguir o género da obra que está a compôr, usando indiscriminada e repetidamente o nome "estoria" e também a designação mais vaga de "livro" para se lhe referir.

O termo "crónica" não aparece, salvo em alguma outra ocorrência que nos tenha passado despercebida, senão para designar algumas fontes: a obra de Rodrigo de Toledo (cf.II:6), incluída no mesmo rol de "estórias" mais adiante (cf.: "Conta o arcebispo don Rodrigo, que screveo as estoryas d'España (...)." IV:417), a obra de Lucas de Tuy (cf.: "Conta dõ Lucas de Tuy, que foy homẽ que screveo grande parte da cronica d'España (...)" IV:11), entre outras (cf.II:97 e 229).

Recordemos que a confusão entre os dois géneros era visível, p. ex., nos diferentes títulos dados ao primeiro e ao segundo tomos da Primera Cronica General de Afonso X:

Tomo I: "Aqui se comiença la Estoria de Espanna (...)"

Tomo II: "Esta es la Coronica de Espanna (...)"

Não nos deve surpreender a ausência de classificação ou integração clara da Crónica de 1344 num género, notando-se apenas uma insistência marcada na afirmação do seu carácter narrativo. Bernard Guenée, em Histoire et Culture Historique dans l'Occident Médiéval (1991), traça-nos, a propósito da questão dos dois géneros historiográficos, crónica e história, um quadro breve em que explicita as linhas mestras desta problemática (cf.op.cit.:200-211; cf.também Guenée,1984)). Colocavam-se aos historiadores medievais

algumas dúvidas relativamente à escolha do género das suas obras. A referência mais importante que possuíam, nomeadamente no que respeita áquela distinção, eram as obras do historiador cristão da Alta Idade Média Eusébio de Cesareia, uma Historia (Historia Eclesiástica) e uma Crónica. A primeira privilegiava a narrativa dos factos, a outra a cronologia. Apesar da distinção que este modelo apresentava, as diferenças entre as duas modalidades do discurso historiográfico não eram claras para todos os seus autores, a não ser em círculos de especialistas. Começa-se assim a assistir à criação de uma forma mista, que tanto é fruto da confusão que reinava relativamente áquela distinção, como resulta, talvez, também de uma tendência dos historiadores para assimilarem a precisão da crónica à elaboração narrativa da história:

"L'ignorance des uns, la réflexion des autres, aboutissaient, dans les derniers siècles du Moyen Age, au même résultat. Les deux moules eusébiens de l'histoire et de la chronique n'étaient pas tombés dans l'oubli. Mais les historiens n'y coulaient plus que rarement leur oeuvre. Tout leur effort tendait à dépasser les limites qu'ils leur imposaient, à créer une seule forme historique, mixte en quelque sorte, qui combinât l'exactitude de la chronique, en précisant les dates, et la beauté de l'histoire, en soignant le récit. En somme, la rhétorique antique avait créé l'histoire,

qui était surtout discours." (op.cit.:207)

O alargamento narrativo das crónicas deve, de facto, ser encarado conjuntamente com os próprios objectivos dos textos elaborados com base na Retórica. Este pendor ilustrativo que encontramos na literatura da Idade Média, especialmente a partir do séc. XIII, caracteriza tanto a historiografia como a prosa religiosa, moralística e didáctica, tendo como referência primeira os objectivos da Retórica, os de persuadir e ensinar, quer sejam comportamentos de classe, quer regras de conduta moral e religiosa. Tudo isto tem como pano de fundo ainda um fenómeno mais radical que marca toda a produção discursiva da cristandade latina a partir do final do séc. XII, a chamada retorização da Poética de Aristóteles, em consequência da divulgação desta obra através da interpretação que dela fez o seu maior comentador, Averroes (1126-1198).

A Poética de Aristóteles foi conhecida e estudada no Ocidente durante quase quatro séculos a partir da versão averroísta e divulgada através da tradução latina feita pelo monge de Toledo Herman, o Alemão em 1256 (cf.A.J.Minnis et alii, 1988:277-313). Os eruditos e pensadores medievais parecem de facto preferir o texto compreendido e comentado por Averroes à tradução que existia também já na altura, feita directamente sobre o texto grego, em mais uma manifestação da tendência dos intelectuais da Idade Média de lerem os autores mais antigos através dos mais recentes. Uma das interpolações averroístas ao texto de Aristóteles que

mais se carrega de consequências é a substituição do conceito de «mimesis» pelo de «imaginatio», ou seja, a ênfase na natureza afectiva da representação poética. A imitação da realidade transforma-se em imitação imaginativa, no sentido da criação de imagens, de realidades, com vista a retirar delas um efeito emotivo na audiência:

"(...) it [imaginatio] designates both image-making (as in representing reality) and the emotive effect which such images have on an audience. (A.J.Minnis et alii, 1988:282)

No contexto desta visão afectiva da natureza da representação poética se deve entender a transformação operada sobre as afirmações aristotélicas acerca da tragédia e da comédia. Quando Aristóteles dizia simplesmente que a comédia representa os homens piores do que aquilo que eles são na verdade, Averroes vai defini-la reduzindo-a à sátira ou à arte do vitupério (cf. op. cit.: 283-284), dizendo que nela os homens maus devem ser censurados, por oposição aos bons que são sempre louvados, sendo este, portanto, o objectivo da tragédia. Interessado em enfatizar também a relação entre a representação e a realidade, Averroes parece seguir Aristóteles no seu conceito de verosimilhança como tendo maior poder de persuasão que o inverosimil, mas também aqui não é o interesse estético que está em causa e sim o condicionamento da resposta dos destinatários face à representação das acções. A Poética carrega-se assim de uma

vertente retórico-ética que lhe era completamente estranha, mas que é tipicamente medieval.

Voltemos, uma vez mais, às crónicas. A transformação da estrutura interna do género, passando a caracterizar-se basicamente pela narração, revela, entre outros aspectos, um interesse acrescido pelo aspecto ético, uma preocupação moral a que era alheia anteriormente. A crónica evidenciara até aí uma preocupação mais objectiva com a sequência cronológica de acontecimentos e factos. Carrega-se agora de histórias que sejam suficientemente exemplificativas, transformando-se, através de uma nítida abertura aos processos retóricos canónicos, não só na memória oficial da comunidade que a produz, mas também em manual de educação dessa mesma comunidade a quem se dirige. Se atentarmos no Prólogo da Crónica de 1344 verificaremos como esta dimensão pedagógica aparece devidamente exaltada. Aqui o seu «autor» (2) elabora um discurso que assinala fundamentalmente o valor do conhecimento do passado, pressupondo que o homem pode aprender a conduzir-se através da leitura deste tipo de obras, já que tudo se repete no tempo. A finalidade ética da Crónica assim assinalada parece ser a questão mais importante que se propõe ao seu «autor», sobrepondo-se talvez à preocupação com a verdade objectiva. Ao cronista parece interessar sobretudo elaborar, não um mero registo de factos mas um repositório de histórias ilustrativas (cf. "estórias dos príncipes" e "estórias antigas", II:5 e 6) que mostravam ao leitor que acções se devem praticar ou evitar. Não é portanto a objectividade mas um deliberado intento moral que

aqui vemos valorizado, o que não deixa, por seu lado, de ter repercussões estéticas fundamentais. Daqui derivam as opções tomadas ao nível da «inventio» e da «dispositio», para além de uma séria reflexão sobre a própria escrita.

Ao longo da abordagem ao texto da Crónica de 1344, contida na Parte II deste estudo, fomos assinalando o facto de que o discurso nos surge sempre governado por uma constante intenção pragmática. O compilador privilegia a apresentação de narrativas às quais subjazem, quase sempre, intenções moralistas ou de propaganda classista e em que os protagonistas são os grandes heróis de lutas, desproporcionais, pelo Bem, pela Honra, pela Glória. Há uma coerência nítida entre a elaboração do discurso narrativo e o teórico-argumentativo, emanando ambos os aspectos, aparentemente, de uma preocupação com o seu poder de persuasão e de exemplificação. Parece-nos assim que se persegue um ideal de estilo, denunciado pela preferência de determinadas figuras da «elocutio» retórica e por formas discursivas de estrutura fixa, para além das convenções herdadas da historiografia afonsina e relacionadas com o género, que definem a obra no âmbito desta problemática didáctica e moralista.

Começamos pelos processos e convenções herdados da escola afonsina (cf. J. Donald Fogelquist, 1982: cap. V). São tópicos do género historiográfico, destinam-se a estabelecer nexos internos e externos, a manter a coesão e a unidade da obra, sempre governada por uma preocupação nítida em tornar clara a sequência cronológica dos factos e evitando desvios

desnecessários.

Para fazer a transição de narrativas para narrativas o compilador usa com frequência fórmulas como "Aqui deixa a estorya de fallar destas razões e torna a el rey dom Sancho." (III:22) ou "Mas leixaremos agora de fallar de Lataba e do seu scudeiro que avia mandado a seu padre e tornaremos a el rei dom Rodrigo, em como abrio a casa (...)" (II:309). O contacto com o destinatário deste discurso é, muitas vezes estabelecido explicitamente através de expressões formulares que, aparentemente, denunciam a presença muito marcada da transmissão oral:

"Ja avedes ouvydo de suso em esta estoria como (...)." (II:309)

"(...)e ouve en ella hũu filho que ouve nome Fernam Gõçalvez, que foy despois conde como seu padre, assy como diremos adyãte en esta/estorya." (II:482)

A recorrência destas fórmulas na Crónica faz-nos pensar na sua cristalização como lugar comum da própria escrita (cf. A. Deyermond, 1968:170-174).

Temos ainda ocorrências diversas de referências às fontes, que se procuram sempre prestigiar, redundando obviamente este processo num elogio da própria obra, que pretende transmitir o maior número possível de informação mas com verdade e seriedade. Este último aspecto implicava,

segundo as afirmações do próprio compilador, uma clara preferência pelas fontes escritas e mais antigas, como podemos ver através de alguns rápidos exemplos:

"Abyb, filho de Alveyde, que era homen que em tal cousa/nõ mentirya, disse que, quando Muça sayo de Cordova (...)." (II:347)

"Mais os escriptos son muytos e contarnos de muytas guisas. E, por que a verdade das estorias he aas vezes duvydosa, porem o que leer pare mentes e como das melhores escripturas tome y o que devo provar e leer." (II:388)

"Mas, por que nos livros autenticos, esto he nos livros outorgados, he achado assy e por que os Franceses e outrossi os Espanhooes o contam assy, dizemos que foy aquella batalha de Roçavalles eno tempo de Carllos, o Grande, assi como avemos ja contado suso ã esta estorya. E, se algũu souber esto departyr melhor e o diser mais cõ verdade, develhe de seer recebido, ca nos dizemos o que achamos pellos latñis ennos livros antigos." (II:444)

Sem querer multiplicar fastidiosamente o número de transcrições, não podemos, no entanto, deixar de salientar um outro processo de auto-avaliação da Crónica, no que respeita

concretamente à sua composição, em ordem cronológica, e a uma preocupação constante de se não afastar da «corrente» com digressões inúteis:

"Mas agora leixaremos aquy de fallar dos reis d'Aragon e de Navarra e tornaremos a nossa estorya derecha, em qual maneira forõ jũtos os reynos de Castella e de Leon." (III:291)

"(...) tornaremos a contar dos reys de Portugal por levar a sua estoria adeante ordenadamente antre os outros reys de Espanha." (IV:214)

"E, por que saibades quaaes foram aquellas pallavras (...) querevolvillo aquy dizer por que convẽ en este logar." (IV:382)

Todo este conjunto de processos, que exemplificámos através dos exemplos menos típicos e previsíveis, portanto menos formulares, escolhendo antes os que se revestem de uma maior elaboração, está ao serviço da estruturação da obra, que assim estabelece uma ligação mais estreita com o seu destinatário, ao qual pretende transmitir toda uma sùmula de valores doutrinários. O que está também subjacente a este tipo de fórmulas é, fundamentalmente, uma justificação do compilador relativamente à «dispositio» macro-textual.

Através dos extractos que acima transcrevemos e de outros que poderíamos apontar (cf. II:76; III:291; IV:214),

verificamos que a grande preocupação, explícita, do compilador, em termos de estrutura geral da obra, é a ordem cronológica na apresentação dos acontecimentos. Tentando não enfadar o leitor (cf. "Por que perlongaremos mais a estoria enfadadiça del rey Vetiza...?" II:292), o compilador procura proporcionar-lhe uma visão clara da sequência dos acontecimentos, sem se alongar excessivamente (cf. IV:170 e 364), justificando-se também quando tem necessidade de fazer repetições:

"Contado avemos ja ẽ os primeiros cadernos deste livro (...) como e por que razõ foy chamado Portugal. Mas, por que os que leessem e este logar e nõ em aquelle outro ficariam dovidosos, porẽ queremos aqui dizer algũa cousa como foy achado este nome." (IV:5).

Fica assim patente uma preocupação com a economia textual, evidente ainda noutras passagens (cf. IV:170 e 364). Uma forma de evitar repetições é o recurso à remissão, como podemos ver quase no final da Crónica, quando o compilador não faz a descrição de Sevilha mas remete o leitor para os capítulos anteriores onde já procedeu a essa descrição (cf. IV:488).

Alguns procedimentos narrativos perturbam contudo o ordenamento linear na Crónica de 1344. É o caso da antecipação, em resumos, do que irá acontecer mais tarde (cf. II:479-481) ou o alongamento do discurso em matérias que

não concernem directamente ao fio condutor que estava a ser seguido, como p. ex. a narrativa do milagre do judeu e do crucifixo. Depois de o ter contado, justifica-se o compilador desta forma:

"Mas nos nom posemos aquy a estorya senõ por que tange ã devaçõ aos cristãos e en grande confuson aos perfiosos judeus (...)." (II:190)

Assim, também as preocupações doutrinárias condicionam a composição da obra que tem uma "causa principal", a história de Castela e Leão:

"Mas por que andamos muyto tempo fora da estorya em contar dos reis de Navarra e d'Aragon, queremos outra vez contar a causa principal." (III:292)

Para além de dar conta de uma nova característica da estrutura geral da obra, que é a hierarquização dos assuntos que aborda, esta pequena afirmação coloca à vista um outro aspecto fundamental: o da relação entre o tempo da história e o tempo do discurso, e, em consequência, a distinção entre dois níveis, o da "estorya" e o do "conto". Se em outras ocorrências dos dois termos os seus contextos não permitem tirar ilações acerca da distinção que, através deles, se pretendia fazer, basta-nos o exemplo que a seguir trancrevemos para confirmar que, de facto, se referem a dois planos diferentes:

" Mas de como esto foy a estorya devysara em seu logar, ca a nos cõvem de leixar aqui este conto que falla dos que pobraron Espanha e compre de tornarmos a fallar per honde parten as Espanhas e dos termos das terras (...)" . (II:38)

A consciência da interpenetração desses dois níveis está patente ainda noutros passos da obra, já relativos às narrativas encaixadas no macro-texto, como p. ex.:

"Mas agora leixaremos a fallar de dõ Munho Salido, que se vay seu caminho, e dyremos dos sete iffantes." (III:132)

A oração relativa, que aparentemente pretende apenas fazer a passagem para uma outra sequência narrativa, introduz na frase um termo que se reveste de uma notável ambivalência: "caminho". Aqui se concentram, sem se excluírem, diferentes conotações relativas ao tempo e ao espaço, do discurso e da história. É por isso, também, um afloramento da limitação da escrita ao nível técnico-narrativo, quando tenta dar conta da simultaneidade dos acontecimentos no discurso, que é forçosamente linear (cf. também II:156 e 165; III:53 e 56).

Atentemos agora num nível textual mais específico, o da elaboração estilística.

Como dissemos anteriormente, para atingir os objectivos

que se propõe, os de instruir e educar o leitor, o cronista tem necessariamente que prestar atenção ao seu discurso. Com propósitos éticos e moralistas explícitos, a historiografia acentua os seus métodos retóricos e preocupa-se com o estilo. O «autor» da Crónica de 1344 chega a reflectir, explicitamente sobre o problema da adequação dos conteúdos e do estilo aos objectivos que o seu texto pretende alcançar:

"(...) enos livros das cronicas melhor era de se screpver as nobres cavallaryas e as boas façanhas que fezeron os reis e os castigos e exemplos que de sy deron a seus poboos (...)." (II:214)

"Maneira he de todollos estoriadores que fazẽ livros d'estorias en que som estorialmente contados os grandes feitos, de os fazerem de boas e nobres razõoes. E os que acham feitos, se en algũa cousa son minguados, devenos correger com boas e fremosas pallavras, non desfalecendo na verdade da estoria mas comprindo as razõoes minguadas e tirando as sobejas, en tal guisa que os que leerem pellos livros aprendam a ben falar e venham en conhecimento e sabedoria das cousas antigas. (IV:418)

Revestem-se de grande importância estas afirmações, a última das quais nos surge quase no final da obra, no cap.DCCCVI. Acrescentam às afirmações do Prólogo, que nos

falara do conteúdo dos "livros d'estorias", uma nítida preocupação com o estilo e com os problemas da composição. Reparemos, a este propósito, no paralelismo que se estabelece entre "boas e nobres razões" e "boas e fremosas pallavras". O aspecto ético que marca a primeira expressão, relacionado com a intenção de ensinar, atenua-se na segunda através da substituição do adjectivo "nobres" por "fremosas", recordando-nos este último que a elaboração estilística tem em vista também o deleite de quem lê, facilitando a transmissão dos conhecimentos. Mas esta dimensão é apenas a florada, enquanto os objectivos mais pragmáticos estão explanados no final do excerto: "(...) que os que leerem pellos livros aprendam a ben fallar e venham em conhecimento e sabedoria das cousas antigas." Relativamente ao primeiro excerto, assinalaremos a reiteração de dois aspectos que já nos apareciam no Prólogo: a marca ideológica da superioridade real face aos súbditos (cf.: "seus poboos"), a quem transmitem um modelo exemplar de conduta, devendo ser esse o tema de eleição das crónicas (cf.: "os grandes feitos", "as nobres cavallaryas", "as boas façanhas"). A transmissão da verdade, que pertence ao passado áureo, é apenas um dos aspectos a considerar pelos que "compõem e escrevem estorias", tão importante, ao que parece, quanto a elaboração estilística do texto, tendo em vista os objectivos precisos que este pretende atingir.

A característica mais evidente, deste ponto de vista, é a tendência para a produção de efeitos geométricos na elaboração discursiva. Verifica-se uma tendência constante

para o uso de figuras de simetria (a repetição paralelística, a anáfora, o polissíndeto conjugado com a enumeração e a acumulação, a sînonímia, a antítese, o quiasmo simples), retirando daí efeitos estilísticos notórios, que passaremos a exemplificar evidenciando-os nos registos de discurso onde esses artifícios melhor se destacam: descrições, discursos exortativos e prantos.

A enumeração, conjugada com a acumulação, foi o processo retórico escolhido para descrever a Espanha nos capítulos iniciais da Crónica, de forma quase obsessiva e que comentámos anteriormente (v.II-1.). Enumeração e antítese articulam-se no impressionante quadro que dá conta das características do reinado de Vitiza. Primeiro, num ritmo emotivo em que as associações paradoxais se sucedem rapidamente, mostra-se o presente, depois o abrandamento desse mesmo ritmo discursivo dá lugar à descrição do passado áureo dos Godos, numa perfeita articulação entre o furor da apreciação do presente e a nostalgia pelo passado:

"(...) em os grãdes e poderosos, semē/tou soberva;
e, ennos religiosos, ēvestio preguiça e negligencia
pera bē obrar, e, aquelles que aviam de preegar e
anuciar paz ao poboo, fezeos sementadores de mal e
discordia; e, enna clerizia, luxuria e sobegidõe de
pecados; e, ennos sabedores, pos embotamento de
ignorância (...)." (II:293)

Nos parágrafos seguintes deste mesmo capítulo os efeitos

sobre a Espanha e sobre os Godos, provocados pelo mau reinado de Vitiza, sobressaem, ainda pelo contraste entre dois tempos, mas de forma diferente, como dissemos. Em vez destas associações paradoxais, o texto abranda o ritmo e alarga as frases, através sobretudo de relativas adjectivas, para a descrição, primeiro da amplitude do domínio do reino dos Godos - "o qual era tam grande que o seu senhorio abrangia do mar Occiano ao mar Terreno e des a cidade de Tanger, que he en terra de Affrica, ataa o rio Roldon, que he em terra de Proença." (II:293) - , depois das suas qualidades, através da enumeração:

"Este reyno d'Espanha era aaquella sazón grande e largo e temudo e honrrado polla grãde nobreza da cavallaria dos Godos e mui preçado por o grãde avondamento de riquezas e de mãtiimentos que em elle ha. E era muy devoto por a honestidade da muyta religion que em elle era; e outrossy muy claro e muy limpo per o ensinamento dos muitos concelhos e ajuntamētos dos bispos e religiosos, confortado per nome de paz e preegaçon dos sanctos (...), e outrossy pello nobre e honrrado estudo da alta philosophia que entom era ã Cordova." (II:293-294)

A enumeração surge também no discurso do arcebispo Epa,

irmão de Vitiza, quando tenta convencer Pelágio a render-se aos mouros, aí magnificamente combinada com a antítese entre duas séries de epítetos com registos emotivos opostos, uma em gradação ascendente, para caracterizar o passado, a outra, mais contida e em progressiva disforia, para dar conta da situação actual (cf.: "grande sabedoria", " muyta nobreza" e "muy grande poder" em contraste com "perdido", "destroido", "tornado todo em nada":

"(...) Pois dime: em que te esforças, pois te ençarraste aqui em esta cova com esses poucos de homẽes? Perventuira cuidas revellar e defenderte aos Allarves, quando el rei Rodrigo con toda sua cavallaria e a gente dos Godos, que foy sempre avondada de grande sabedoria e de muyta nobreza e de muy grande poder que sempre ouve en elle, e agora en cabo he todo perdido e destroido e tornado todo em nada? (...)". (II:381)

Os discursos exortativos, a que mais adiante voltaremos, dão lugar, com frequência, a outros artifícios que jogam com a simetria e o paralelismo, como p.ex. neste extracto do discurso de Fernão Gonçalves ao seu exército:

"E, pero que Almançor ha grande poder, eu ey tãta fiança en Deus que ele sera vecido e desõrrado e nos hõrrados e vencedores, ca mais pode hũu leon que mil ovelhas e ben assi mais podera hũu de nos

que mil deles, ca elles seram as ovelhas e nos os leões." (III:29)

O discurso que melhor evidencia o uso destas estratégias é, no entanto, o do Conde D. Henrique, dirigindo-se ao filho, pouco antes de morrer:

"- Filho, toda a terra que eu leixo, que he des Estorga ataa Leõ e ataa Coimbra, non percas della nẽ hũa cousa, ca eu a tomey cõ muyto trabalho. Filho, toma esforço do meu coração e sey semelavel a my. E sey companheiro aos fidalgos e dalhes todos seus dereitos. E aos cõcelhos fazelhes hõrra. E faze de guisa que todos hajam dereyto, assy os grandes como os pequenos, e por rogo nẽ por cobiiça nõ leixes de fazer justiça. E porem, meu filho, sempre em teu coração ama justiça ca o dia que a leixares de fazer hũu palmo, logo o outro dia ella se afastara de ty hũa braça. E porem, meu filho, am a justiça e averas a beençõ de Deus e a graça e bemquerença das gentes.(...) E, logo que eu morrer, vay comigo fora da villa e logo te torna e nõ a perderás, ca daqui poderás conquistar todo o al.(...)" (IV:215-216)

O discurso começa com a apóstrofe "Filho", que depois se alarga a "meu filho", num acréscimo nítido de affectividade, e se repete paralelísticamente introduzindo o apelo à prática

da justiça. Do ponto de vista do conteúdo, o discurso do conde assenta em dois vectores fundamentais: o aviso relativo ao risco de perder todo o território que ele havia conquistado e um incitamento à prática da justiça para garantir a afirmação soberana sobre os seus súbditos. Enquanto o primeiro se encontra no início e depois no fim do discurso, o segundo desenvolve-se na parte central, através de expressões que se correspondem sinonímica e paralelísticamente, desde "dereitos", "dereyto" a "justiça". Este último termo repete-se, como vemos, três vezes, a primeira precedida do verbo fazer, a segunda e a terceira de amar. Também o artigo definido transforma a repetição em gradação ascendente, culminando numa reiterada ênfase dada à palavra "justiça" através da colocação desse artigo e também na introdução de uma nova ideia, a de que assim o jovem se elevaria não só aos olhos dos homens mas também aos olhos de Deus. No período anterior, que lhe corresponde paralelísticamente não só pela presença da apóstrofe "meu filho", do imperativo "ama justiça" e da explicativa "E porem" temos a presença de uma curiosa "sentença que tem a perfeição de um advérbio" (António José Saraiva, 1979:76).

Se recordarmos o pranto de Gonçalo Gustioz aos seus sete filhos e a Munho Salido reencontramo-nos com esses efeitos de simetria e de paralelismo na construção dos oito segmentos, combinados com outros artifícios estilístico-retóricos que dão conta da emotividade da cena, principalmente as apóstrofes exclamativas e o registo hiperbólico. Introduzindo cada um dos segmentos discursivos

que constituem os prantos dirigidos aos infantes encontramos, em paralelismo semântico, frases que dão conta dos movimentos do velho entre cada um e da sua emotividade em acréscimo:

"E elle tomou [ou "filhou"] logo a cabeça de [nome] antre seus braços e começou de dizer assy (...)"

Nos prantos a Diego, Gustioz e Gonçalo Gonçalves, respectivamente o mais velho e os dois mais novos, o segmento narrativo que introduz o pranto amplifica-se com referências à atitude desgostosa e desesperada do velho:

DIEGO

"(...) nom quedava de demessar seus cabellos e suas barvas e dando grãdes palmadas em seu rostro e chorando muitas lagrimas." (III:145)

GUSTIOZ

"(...) e alimpoulhe o rostro do sangue e começou de o beyjar pellos olhos, fazendo muy grande doo e chorando muy de coração e dizendo (...)" (III:147)

GONÇALO

"(...) depenãdo suas barbas e fazendo muy grande doo;" (III:147)

Depois de terminar cada um dos prantos, Gonçalo Gustioz volta a colocar as cabeças nos lugares. Também as frases que dão conta desse gesto nos aparecem em paralelismo semântico, com alterações sensíveis na referência à expressão do desgosto que se vai intensificando, até à expressão máxima da disforia que nos dá conta, através de uma longa comparação, do completo esmorecimento do velho no pranto final ao filho mais novo. Assim, temos:

DIEGO

"E entom beyjou a cabeça de (...) chorando e possea em seu logar."

MARTIM

"(...) chorando muy feramente."

SOEIRO

"(...) cõ muytas lagrimas (...)."

FERNÃO

"(...) chorando (...)."

RODRIGO

"(...) chorando muyto dos seus olhos (...)."

GUSTIOZ

"(...) cõ muytas lagrimas de seus olhos (...)."

GONÇALO

"(...) esmoreceu e cayou em terra, como aquelle que nõ sabia de sy parte, e cayolhe a cabeça dos braços."

(III:145-148)

Quanto ao conteúdo, também os prantos se constroem paralelísticamente em torno do elogio aos mortos e através de recursos estilísticos recorrentes em todos eles. Iniciam-se com apóstrofes exclamativas que incluem quase sempre também um elogio:

"Oo filho Marti Gonçalvez, pessoa muy honrada!"

"Filho Sueiro Gonçalvez, de prestar!"

"Filho, corpo honrado, nome de bõo senhor (...)"

"Filho Roy Gonçalvez, corpo muy ãtendido!"

Este uso excepcional de «fórmulas», isto é, de grupos invariáveis de palavras para expressar determinadas ideias (cf. Carlos Alvar, 1991:55) parece ser um sinal da relação muito directa que este episódio estabelece com o antecedente

em verso e também com uma forma de transmissão oral. O texto escrito e em prosa é, normalmente, mais discreto neste particular, mantendo muitas vezes o paralelismo e as construções simétricas através de «expressões formulares», isto é, fazendo variar as «fórmulas».

No pranto a Gonçalo Gonçalves, o mais longo, a apóstrofe repete-se seis vezes. Similarmente, no pranto dedicado ao filho mais velho repete-se quatro vezes, passando de "Filho Diego Gonçalvez" a "filho" e depois a "meu filho", em gradação ascendente de intensidade emotiva. Há um nítido paralelismo entre estes dois prantos, um ao filho mais novo e o outro ao filho mais velho, para lá da especificidade que cada um adquire no conjunto. O filho mais velho era o preferido do pai - "(...) a vos amava eu mais que a nã hũ dos outros" -, enquanto Gonçalo Gonçalves era o preferido da mãe - " Vós amava vossa madre mais que nem hũ de vossos irmãos". Se em todos encontramos o elogio das qualidades dos infantes, em enumeração polissindética e em registo hiperbólico, dando conta das qualidades guerreiras, da honra e da habilidade para jogos e caçadas, esse elogio ganha contornos específicos nos prantos a Diego e a Gonçalo Gonçalves (3). O primeiro é quase exclusivamente narrativo, através da recordação de um episódio glorificador da memória do infante, mais concretamente a sua heróica participação na batalha do Vau de Cascajares. No elogio a Gonçalo Gonçalves o tópico da inefabilidade anuncia uma acumulação de qualidades que reúne quase todas as apontadas para os seus irmãos, para lá da que aqui é introduzida, a cortesia (4):

"E vos, filho, com donas e donzellas sabyades muy bem fallar; e davadeslhes vossas doas, quando vyades que era mester, muy de voontade, por que erades amado e mais preçado dellas que outro cavalleiro nẽ hũu." (III:148)

Note-se como o elogio chega até ao registo hiperbólico do superlativo.

De alguma particularidade se reveste também o pranto a Munho Salido. Está dividido em duas partes e em ambas a apóstrofe se combina com uma fórmula de saudação, numa construção em quiasmo:

"Deus vos salve, Munho Salido, meu cõpadre e meu amigo!"

"Compadre, de Deus sejades!"

(III:145)

Na primeira intervenção Gonçalo Gustioz, como o texto nos diz, razoando com ele "como se o elle vivo fosse", pede-lhe contas dos seus filhos num tom algo recriminatório, sem excluir o elogio (cf.: "vos erades em Castella e e Leon muy temydo e receado"). Na segunda intervenção tenta adivinhar e

explicar o que acontecera pela temeridade dos infantes que, sem atenderem aos seus conselhos teriam insistido em libertar o pai. Imaginando com maior clarividência o que se teria passado, pede desculpas pelo tom primeiramente usado, justificando-se invocando o grande desgosto de que sofria.

Mas voltemos aos prantos dirigidos aos sete infantes. Do seu conteúdo devemos ainda salientar dois motivos tópicos: o da exaltação hiperbólica do acontecimento e um elemento patético que é a referência à morte que o enlutado deseja para si próprio. Este último tem uma primeira ocorrência no pranto a Martim Gonçalves - "(...) eu por mynha vida nõ darya nada" -, e culmina no pranto a Gonçalo Gonçalves - "Filho mais me vallerá a morte que esto aver de passar!". Quanto à exaltação do triste evento, Gonçalo Gustioz acredita, segundo diz nos prantos a Soeiro e a Fernão Gonçalves, que a traição de Rui Vasques não se apagará da memória dos vindouros:

"E os nados e por nacer sempre lhe porem dirõ treedor" (III:146)

"E os que por nacer som lhe averã por esto de chamar treedor" (III:147)

Estes prantos incluem um conjunto de estratégias a partir das quais a subjectividade se torna notória, na expressão de reacções eufóricas de espanto ou dando conta da

dor, do sofrimento, em excertos de cunho poético. O pranto de Gonçalo Gustioz, o pranto de Rodrigo e os capítulos dedicados à tragédia de Valença, são os trechos mais expressivos neste campo. Sem contar com muitos mais artifícios de retórica do que aqueles que acabamos de enunciar, consegue-se transmitir o sofrimento dos valencianos sitiados a partir de figuras que jogam com correspondências paralelísticas, por vezes postas ao serviço da antítese, da gradação, da enumeração polissindética. Esta última reveste-se de particular beleza na acumulação dos traços que caracterizam o cerco que o Cid impôs à cidade de Valença e que já comentámos (v.233-242).

Relativamente ao pranto do rei Rodrigo, aí podemos ver todo o conjunto de artifícios que temos vindo a apontar reunidos num segmento em discurso directo, em que o sujeito da enunciação se dirige primeiro a si próprio em tom de desesperada lamentação e depois ao defunto sobrinho, que ele define metaforicamente como "spelho da cavallaria d'España" e em sinédoque como "bandeira" e "forte escudo de aço" (II:329). O elogio a D. Sancho ilustra com precisão o gosto pela elaboração geométrica das frases, a que aludimos já, primeiro através da enumeração linear dos quatro adjectivos que definem o cavaleiro, depois num período bimembre em que se confrontam dois segmentos antitéticos. E o pranto termina a caracterização num máximo de emotividade com uma interrogação retórica de conteúdo superlativo e hiperbólico:

" - Oo Jhesu Cristo, filho de Sancta Maria! Eu bê

vejo conhedidamente que a tua sanha veeo sobre m̃y, quando tu sofriste que eu visse a morte do spelho da cavallaria d'Esanha. Di ora, rey cativo e mal aventurado, que faras, pois ño vires ante ty ena batalha aquella bandeira que te dava esforço e que era teu forte escudo de aço? Ja, en quanto eu viver ã Esanha, nunca de vos, meu sobrinho, perderei soidade. Vos erades vallente, esforçado, piadoso e graado. E erades mortal ãmiigo aos que vos desamavã e muy leal amigo aos que vos ben queriam. E que direy de vos, se nom que erades meu forte braço/ e a vossa espada era temida sobre todallas do mundo?" (II:329-330) (5)

Quanto à expressão do deslumbramento, encontramos-la na construção de outros quadros, os especialmente relacionados com a temática belicista, como p.ex. a descrição do exército de Bamba entrando em Nimes (v.121-122), a do Cid entrando em Valença (v.242), a da disposição das tropas africanas antes da batalha das Navas de Tolosa (v.203) e a de Rodrigo a caminho de Guadalete (v.145-146). De todos estes excertos sobressai uma constante notação de Ordem, a que se contrapõe o caos das cenas de batalha. Recorrente é também a afirmação do carácter maravilhoso e inefável desses acontecimentos, tópico este quase sempre incluído em interrogações ou exclamações retóricas. A adjectivação aparece frequentemente elevada ao grau máximo e no registo da hipérbole. No caso

específico da descrição da disposição das tropas mouras preparadas para a batalha das Navas de Tolosa, o "grande espanto", explicitado pelo sujeito enunciador do discurso é motivado pelo exotismo que se desprende de algo que lhe parece estranho: a organização rígida de um exército com um número incontável de elementos (cf.: "cem mil mouros", "trinta mil cavalleiros", "tantos beesteiros e arqueiros que non avyam conta", "e destes e doutros eram tantos que nom ha homen que podesse osmar nem dar conta", "mas a gente era tanta que non podia seer contada"), à volta de um ponto central ocupado pelo Miraamolim vestido de negro (cf.IV:330).

Tal como aqui, também na referência ao modo como o rei Rodrigo se encaminhou para a sua última batalha, verificamos a valorização do ponto central, orientando-se a descrição progressivamente de exterior para o interior e para o centro, acompanhando o percurso do olhar, como fizémos notar também a propósito da Casa de Toledo (v.136-140).

Há ainda um outro aspecto da escrita na Crónica, de certo modo decorrente dos anteriores, que nos parece importante sublinhar: as estratégias e os recursos dos discursos pronunciados em conselhos ou dirigidos aos exércitos antes de entrarem em combates. Aí vemos acumularem-se vários processos retóricos em função de uma eficácia persuasiva determinada. Os mais notáveis são os discursos pronunciados no conselho de Ceuta, embora outros sejam também de considerar: o dos vassalos de Hércules (v.112), os de Epa e Pelágio em Covadonga (v.157-158), os de Fernão Gonçalves ou o de Diego Perez incitando os seus pares a romperem o cerco

imposto ao castelo de Martos (v.226). Sentimos que há, por parte do compilador, um grande comprazimento na apresentação deste tipo de discursos. Em termos de economia narrativa, alguns deles são excessivos e inconsequentes no desenrolar dos acontecimentos. É o caso, p.ex., do discurso dos conselheiros de Hércules, de extensão bastante razoável, no qual se acumulam, introduzidos pela explicativa "ca", seis fortes argumentos para justificar o conselho inicial dirigido ao herói e no sentido de ele não aceitar o desafio de Gedeon para um combate individual. Sem rebater estas razões, Hércules agradeceu mas não as aceitou. A inclusão do discurso tem, no entanto, um sentido próprio: o da explicitação clara dos valores da cavalaria e da ligação vassálica (cf.:II:24).

O mesmo se verifica no caso do conselho que o conde Julião reuniu em Ceuta, episódio considerado contraditoriamente por Ramón Menendez Pidal (Floresta (...), 1958:LXXII) "[um episódio] largo y bien concebido" e por Lindley Cintra (1964:18) exagerado e desproporcionado relativamente às outras sequências da narrativa. Trata-se aqui ainda de uma áspera contenda centrada precisamente na problemática das obrigações da cavalaria.

Vingança e traição são os vectores mais importantes dos discursos emotivos que a condessa de Ceuta profere no conselho, bem marcados pelo ódio que dedica a Rodrigo. O segundo é particularmente inflamado, sendo o tom afectivo dado pelas apóstrofes, as exclamações e interrogações retóricas, as antíteses e o próprio paralelismo da construção

que podemos encontrar neste pequeno extracto, em que a vemos dirigir-se a um dos participantes do conselho e cuja posição era contrária à sua:

"Oo homen bõo! E nõ avedes vergonça do que dissestes, que guardasse lealdade contra el rei dom Rodrigo, que tanta deslealdade lhe fez, seendo-lhe elle sempre tam leal e tanto seu amigo? Oo varon! E nom sabedes vos quanto affã e trabalho avedes tomado e quantas espadadas e seetadas avedes levadas por nõca el rei Rodrigo aver dampno per esta parte?(...)" (II:320)

Que se lhe compare, neste aspecto, só encontramos o discurso, menor, do cavaleiro Ricaldo, motivado pela paixão que nutria pela bela Alataba e que vai igualmente apelar à defesa da honra familiar e à vingança (cf.II:318). Contrastam estes vivamente com a frieza e o racionalismo presentes nos discursos dos outros dois conselheiros, Simão e Anrique, este último determinante para a decisão tomada. D. Simão, "hũ homen bõo muy sisudo e muy bõo cavalleiro em armas", - atente-se no valor desta apresentação, que redundna na acentuação da seriedade do conselho que irá proferir - , contraria os clamores da condessa e de Ricaldo, discordando da primazia por eles dada à ofensa feita a Alataba e desvalorizando assim os valores da ligação vassálica:

" E por esto te digo, senhor, que me nõ semelha ben que vaas contra el rei dom Rodrigo nem te trabalhes de lhe fazeres guerra. (...) nõ te digo nem te conselho, se nõ por que el rei Rodrigo he teu senhor e aslhe feita menagen (...). E sabe, senhor, que se tu con el rei dom Rodrigo entras ã campo e o vences, todollos que o souberen te prezaran menos porẽ. E, se fores vençudo, nõ avera homẽ no mundo a que dello pese; ante diram que foy justiça de Deus, por que fazias contra derecho." (II:319)

Se o discurso é menos emotivo não deixa contudo de estar construído com base em processos retóricos próprios da argumentação e postos ao serviço da intenção de persuadir o destinatário. E são eles principalmente a repetição da apóstrofe "senhor" ao longo de toda a exposição, introduzindo os argumentos mais válidos concentrados na parte final, o paralelismo na construção das frases que contêm esses mesmos argumentos, através dos quais o conselheiro explica os motivos que o levam a dar tão dissonante opinião, a figura da «amplificatio» que resulta da enumeração dos argumentos a partir de locuções explicativas. Esta enumeração segue um crescendo de intensidade já que jogando com os conceitos de "dereito", de "justiça" e de "prez", para lá do motivo menos importante da disparidade de forças entre os dois, se conclui que ir contra o "senhor" é uma infracção ao "dereito", o que lhe faria perder "prez" aos olhos dos homens e também ser

alvo da justiça divina. Por isso o conselho final de D. Simão apela para essa dimensão superior:

"E, senhor, todo meu consselho he que nõ façás hi nada e que leixes esto em Deus, que te dara ende melhor derecho ca tu saberas filhar." (II:319)

O cavaleiro Anrique, "homen bõo (...) sisudo e de bõo recado", após uma noite de reflexão, não só sobre os clamores da condessa, sua prima, mas principalmente sobre os de D. Simão, vai pronunciar o discurso que será definitivo. Retoma o conceito que fora central anteriormente, o de direito, para o colocar ao serviço da vingança, devida a quem foi traído: a vítima de traição não afronta Deus nem os homens ao procurar a vingança. Também o argumento da lealdade do vassalo é destruído, já que parece não ser essa a situação do senhor de Ceuta perante o rei. Avulta então no discurso do cavaleiro a imagem do poder do conde Julião, que lhe pode proporcionar a vitória numa guerra contra o rei Rodrigo e que tem, também ela, uma forte conotação de traição já que se iniciará "emcubertamẽte". Observemos também um extracto deste discurso, que é o último a ser pronunciado no conselho de Ceuta:

" (...) vejo que tu nõ podes fazer cousa que te mal estê a Deus nem ao mundo, ca elle [Rodrigo] nõ he teu senhor nem tões delle terra. E ponhamos que o

fosses: dereito avyas de lhe fazer mal se podesses, ca tregoa e firmidom avya antre vos ambos e, pois te elle esta deshorrta fez, assi te britou a tregoa. (...) tões tu aqui arredor de ti taes dous mil cavalleiros que a todo o mundo fariam lide. E, demais, elle non se cata de ti; e tu tões os mais dos portos daalen e todollos daaquem; e teens postada tua fazenda em tal guisa que podes meter em Spanha peça de jente tã encubertamete que o non sabera nem hũu. (...)" (II:322)

Para além de bastante expressivo do ponto de vista ideológico, o episódio do conselho de Ceuta é significativo também pelo uso, nestes discursos, de uma série de estratégias vocacionadas para a persuasão.

Relativamente ainda à lenda do rei Rodrigo, não queríamos deixar de notar a cuidadosa elaboração das duas intervenções em discurso directo da confidente de Alataba, Alquifa (cf.II:306-307). Também elas se constroem através de processos da amplificação retórica. Na primeira a acumulação de argumentos, através do recurso às orações explicativas, leva a doce Alataba a desvendar o seu segredo. Na segunda Alquifa expõe, em registo condicional, hipotético, a situação que resultaria do silêncio e do consentimento de Alataba e remata peremptoriamente: "(...) nõ vejo tam bõ siso nem outro melhor conselho como que o mandes dizer a teu padre ante que o outra nẽ hũa pessoa possa saber." (II:307).



Quanto aos discursos de Fernão Gonçalves, distinguimos os que são dirigidos ao seu exército, ora incitando os soldados ao combate (cf. III:27-28,39-40 e 49-50), ora decifrando os sinais mágicos que lhes pareciam deixar antever maus auspícios relativamente às batalhas iminentes (III:34 e 53-54). Destes, o mais interessante do ponto de vista argumentativo é o que se segue ao mistério do cavaleiro que a terra engolira, no qual o conde usa a interrogação retórica, a antítese, a exclamação, e termina desafiando os seus homens para a luta com um apelo às obrigações da ligação vassálica (cf.: "Porem cheguemonos aly onde esta Almançor e veerey como os Castelãos sabem aguardar a seu senhor!" III:34).

Os outros, os pronunciados antes da batalha de Lara e os que precedem a de Hacinas, têm em comum, nos argumentos enunciados para a exortação aos exércitos, o tópico da herança espiritual e religiosa de que os castelhanos são depositários, recebida de todos os seus antepassados que se sacrificaram pela religião e pela posse da Espanha:

"(...) Desy paremos mentes nos maaos conselhos que derom a el rey Rodrigo, que era senhor de toda a Espanha, per que perdeo toda terra e cobraronna os mouros (...).

E con muy poucas companhas daquellas que ficaram vyvas e per bõos que foron, ouverom senhores a vñir cobrando de aquello que perderom ataa aqui e nunca do seu perderom nem hũa cousa. E poren naçemos nos

en maa dya, se nos avemos de mynguar daquello que elles fezeron e guaanharõ, ca mais val morte com onrra que vida desonrrada (...)." (III:27-28)

No discurso exortativo do conde às suas tropas antes da batalha de Hacinas reencontramos o mesmo motivo ideológico acima referido, aliado ainda à concepção providencialista e cíclica do devir histórico que já fizémos notar nas palavras de Pelágio:

"(...) se per ventuira per nossa mingua nos leixassemos vecer, acaecernos hya que perderíamos os corpos e as almas e os filhos/e as molheres e as terras onde somos naturaas e as herdades que nos leixarom nossos antecessores, que gaanharã muy ben, come muy bõos que eram, e nos perdelo yamos come muy maaos e perderyamos a boa fama que avyamos gaanhada per elles." (III:50-51) (...) "Mas queiras tu, Senhor, (...) que esta roda, que está ãtornada sobre nos, que se correga e que se ãtorne sobre os ãmiigos da tua santa fe." (III:51)

Não resistimos a citar, deste último discurso, a expressiva comparação através da qual se dá conta da situação espinhosa em que se encontravam estes mesmos castelhanos, à beira do sangrento combate:

"E nos jazemos assy como os pexes enas redes que nõ podem sayr, ca, se son os d'Aragõ, querenos mal e, se son os de Navarra, nõ nos querem muy grande bẽ e os Peitavynhos, outro tal." (III:50)

Antes de passar para o capítulo seguinte diremos, em síntese, que a Crónica de 1344 é um espaço textual marcado por explícitas intenções moralistas e com uma dimensão exemplar nítida. Estas características são determinantes na elaboração, não só da forte estruturação interna da obra, da sua auto-avaliação e simultaneamente auto-promoção, como também implicam a realização de opções ao nível da escrita, de adequação e valorização do estilo. Virtualizado está constantemente no texto o seu destinatário, que se pretende instruir através da sedução das palavras e, principalmente, das histórias. É delas que falaremos em seguida.

NOTAS

(1) cf.: "estorya" ou "estoria"

II - 129,424,481

III - 3,89,106,111,172,253,403,404

IV - 9,61,63,195,417,418

"conto"

III - 45,71,77,95,102,122,152,156,171,198,253

São estas as ocorrências das palavras nos títulos dos capítulos. Referem-se apenas à obra integral as páginas sublinhadas.

(2) Na sua última parte, o Prólogo da Crónica de 1344 refere-se à figura do «autor» como aquele que compôs o livro. Este verbo dá-nos conta da noção que devemos ter do conceito de «autor», confirmando que, na maior parte dos casos, não é a personagem que escreve pela sua própria mão os livros, mas quem orienta a compilação das fontes e a redacção do texto, estando esta a cargo de um ou mais redactores. Na primeira parte da General Estoria encontramos uma explicação muito

clara deste processo:

" El rey faze un libro, non por quel escriua con sus manos, mas porque compone las razones del, e las emienda. et yegua e enderesça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escriue las qui el manda, pero dezimos por esta razon que el rey faze el libro." (G.E.I)

(cit.em B.Brancaforte,1990:17)

(3) De Martim Gonçalves também o pai diz: "E filho, vos fallavades em praça muy mesuradamente e a prazer de todollos que vos ouvyã." Aqui o elogio refere-se à virtude muito estimada num cavaleiro, "falar (...) mesuradamente", sendo o advérbio particularmente carregado de sentido já que a "mesura" era uma qualidade que o nobre cortesão não devia menosprezar. Lembremo-nos em particular da sua importância na teoria do amor cortês e da sua presença constante no léxico dos cantares de amor.

(4) Veja-se o comentário desenvolvido de Ramón Menéndez Pidal a esta enumeração de virtudes que "nos da a conocer el ideal popular de la perfección caballeresca mucho mejor que las Partidas (...) y las obras de Don Juan Manuel, demasiado eruditas para reflejarlo exactamente." (R.M.Pidal,1934,La Leyenda...:26,n.2 e também p.57)

(5) É notável a semelhança, que em alguns casos chega a

ser mesmo uma coincidência verbal, entre algumas fórmulas usadas quer neste pranto de Gonçalo Gustioz, quer no de D. Rodrigo à morte do sobrinho, com o pranto que está conservado no Cantar de gesta castelhano do séc.XIII, Roncesvalles. Trata-se do pranto de Carlos Magno à morte dos seus vassallos, Turpín, Oliveros e Roldán, e também o do duque Aimón à morte do filho, Rinalte de Montalbán (cf.C.Alvar,1991:163-170). Examinemos primeiro um extracto do Cantar comparando-o com um excerto do pranto do rei Rodrigo:

II

"(...)

jo era pora morir e vós pora escapare (36)

(...)

Mas atal viejo mezquino, agora qué faré? (43)

Oy é perdido esfuerço con que solía ganare.

(...)

Mio sobriño, ante que finásedes, era jo pora morir
[más.

Atal viejo meçquino, qui lo conseyarade?" (53)

(op.cit.:167-168)

"- Di ora, rey cativo e mal aventurado, que faras, pois nõ vires ante ty ena batalha (...).

Senhor Deus, se a ti prouguera, melhor fora que eu, velho mizquinho, morrera e ficara aquelle que tanto vallia." (II:329-330)

Vejamos agora uma comparação entre o Cantar e um extracto do pranto de Gonçalo Gustioz, dirigido a Munho Salido:

II

"El buen enperador mandó la cabeza alçare, (15)
que l'alinpiasen la cara del polvo e de la sangre.
Como si fuese bivo començólo de preguntare:
«Digádesme, don Oliveros, cavayllero naturale,
dó deyxastes a Roldán? Digádesme la verdade.
Quando voz fiz conpaineros diéstesme tal omenaje
por que nunca en vuestra vida non fuédes
[partidos."]

(op.cit.:166-167)

"(...) Gonçallo Gustiuz (...) tornouse onde
leixara as cabeças e alimpouhas do poo e do sangue
e poseas em aaz como cada hũu naceu. (...).

E elle tomou logo a cabeça de dõ Munho Salido e
começou de se razoar cõ ella, como se o elle vivo
visse, dizendo assi:

_ Deus vos salve, Munho Salido, meu cõpadre e meu
amigo! E que forom dos meus filhos que vos leixey ã
encomenda, per que vos erades em Castella e ã Leon
muy temydo e receado?" (III:145)

E ainda:

"Tanto buen amigo vós me solíades ganare, (37)
por vuestra amor ariba muychos me solían amare.
Pues vós sodes muerto, sobrino, buscar me an todo
mal.]

(...)

El rey quando esto dixo cayó esmoreçido." (82)
(op.cit.:167 e 169)

"Filho, os que me ante temyã, por vós e por vossos
irmãaos, ora me seeram ãmiigos. E, ainda que me vaa
pera mynha terra, nõ me preçaron ne me temerõ nada
(...).

E, em dizendo esto, esmoreceu e cayo em terra, como
aquelle que nõ sabia de sy parte, e cayolhe a
cabeça dos braços." (III:148)

Manifestam estas semelhanças, de forma inequívoca, a
presença de fórmulas recorrentes e que estariam por certo
presentes em muitos textos desta época, não só em crónicas
mas também em cantares e relatos hagiográficos, como nos diz
Carlos Alvar: "(...) se trata de un cruce con cantares de
gesta de la misma época y, a su vez, con relatos
hagiográficos: el recuerdo de textos latinos y en lengua
romance, cronísticos y épicos, pone de relieve la mezcla de

fuentes y el acopio de materiales de la más diversa índole: ello no quiere decir necesariamente que el autor fuera un hombre versado en la historiografía de su época; bastaría con que fuera un juglar conocedor de los textos más habituales." (op.cit.:165).

2. A COMPOSIÇÃO DO UNIVERSO FICCIONAL

2.A COMPOSIÇÃO DO UNIVERSO FICCIONAL

Passemos a um outro aspecto da valorização estético-literária da Crónica, o da composição do universo ficcional, que decorre principalmente dos critérios de selecção e de organização das histórias que aqui nos comovem ou nos seduzem.

Entremos então no universo das narrativas da Crónica Geral de Espanha de 1344, reflectindo, antes de mais, sobre a questão anunciada no nosso título: a ficcionalidade. Por definição, ao falarmos de ficção estamos a falar da construção de "mundos possíveis", através de leis internas próprias, estamos a falar da criação de imagens modelizadas do mundo real, em suma, estamos a falar da elaboração poética da narrativa. Sem pretendermos afirmar que no séc. XIV existia uma consciência plena, por parte dos cronistas ou de quem lidava com estas matérias - crónicas, poemas, cantares, etc. -, dos processos de composição literária, nomeadamente da narrativa, não podemos deixar de referir que, ao nível das artes do «Trivium», a Lógica e a Retórica eram espaços privilegiados de abordagem destas questões. A Teoria dos Tópicos, disciplina que servia aquelas duas áreas, apesar da ambiguidade que a marca, era muito mais do que uma reserva de

lugares-comuns, de estereótipos ou temas obrigatórios e destacáveis, "elementos de uma combinatória sintagmática" (Barthes, 1970). Tecendo alguns comentários à famosa obra de E. Curtius, La Littérature Européenne et le Moyen-Age Latin (1ª ed.: 1965), Eugene Vance (1987, From Topic to Tale) afirma não ter o medievista alemão entendido todas as implicações e a verdadeira extensão da Teoria dos Tópicos ao limitar-se a fazer um recenseamento desses tópicos e do seu tratamento fixo na Idade Média em função da herança legada pela cultura latina. Vance aponta, nesta sua obra dedicada precisamente à textualidade medieval e à sua relação com a Retórica e a Poética, novos trabalhos então em vias de ser elaborados neste âmbito. Centram-se fundamentalmente no estudo das três fontes mais importantes nesta área: Aristóteles, Cícero e Boécio. De entre eles, o mais lido no séc. XII era Boécio, que fazia no seu De Topicis Differentiis uma síntese da tradição aristotélica e ciceronina, característica que o transformava no objecto preferido das leituras. Nesta sua obra, "a standard introductory textbook for study not only of dialectics in the later ages (...) but also of rhetoric" (Vance, 1987:43), Boécio pretende, para lá da síntese, estabelecer uma distinção que lhe parece não estar clara nas obras anteriores, entre tópicos retóricos e tópicos dialécticos:

"The rhetorical topic, he [Boécio] says, is rooted in arguments concerning circumstances and facts, while the dialectical topic pertains to truths

whose laws are universal. However, Boethius emphasizes that even the truth of rhetorical arguments derives from laws of truth proper to dialectics (...)." (op.cit.:44)

A chamada de atenção para esta distinção está repleta de consequências para o entendimento do discurso, seja ele argumentativo ou narrativo:

"(...) a reader of Book 4 of Boethius's De Topicis Differentiis (...) will suddenly become aware that the internal truth or coherence of narrative (fictive or not) lies outside that narrative and that its basis may be apprehended as a set of laws of narrating (or arguing) properly that are divorced from any specific story or argument." (op.cit.:45)

Mais adiante encontramos a noção de tópico:

"Topics, in short, are those latent rules of composition which guarantee the possibility of fiction as being formally or logically true without making claims for its being ontologically true (...)." (op.cit.:47-48)

A revelação da existência de uma coerência interna na narrativa (poética), conseguida através de regras próprias e

independentemente da sua referência ao real, constitui o motivo central da discussão acerca da passagem ou da integração da textualidade no universo da Poética, extravazando os limites da Retórica. Veremos então como se consegue esta passagem e esta integração na Crónica Geral de Espanha de 1344 e em que medida essas operações individualizam a obra na corrente e na tradição a que pertence.

Como dissemos já por diversas vezes, quase todas as narrativas que encontramos na Crónica de 1344 resultam de uma composição que agregou versões já anteriormente prosificadas de poemas antigos, presentes na fonte estrutural mais importante que o compilador está a seguir, a crónica afonsina, a poemas mais recentes que entretanto tinham sido compostos. A integração é, por vezes, notória, mantendo-se até vestígios do ritmo e da própria versificação desses poemas. A escola ou tendência neotradicionalista sobre as origens da epopeia medieval regozija-se fortemente com estas constatações, já que elas provam a sua mais cara asserção: a do carácter tradicional e anónimo da épica, continuamente renovada em inúmeras refundições. O apogeu da épica nas Crónicas Gerais é, segundo Menéndez Pidal, um ilustre representante daquela tendência, um sinal inequívoco da sua tradicionalidade e da sua popularidade:

"Y no sólo por mayor variedad de temas es el siglo XIV aquel en que se da más amplio crédito historiográfico a la épica tradicional. Las

Crónicas Generales de España no sólo acogen con más diligencia, sino también con mucha más extensión, los relatos de los cantares de gesta sobre los acontecimientos remotos de la historia nacional."
(1951:LXIII)

E sobre a refundição da épica na de D. Pedro de Barcelos diz-nos ainda M. Pidal:

"La Crónica de 1344 hace una nueva catalogación o codificación de las fuentes épicas. (...) prosifica con alguna originalidad el conjunto cíclico de los poemas cidianos, a saber: el cantar de Fernando el Magno con las Mocedades del Cid, su epílogo, o sea la Partición de los reinos, la desastrosa consecuencia de esa partición, contada en el cantar del Rey Sancho, y por final la última refundición del Mio Cid; a éstos y a los poemas menores incluídos en la Primera General, añade dos novedades principales en la leyenda de Fernán González y en la de los Infantes de Lara."
(op.cit.:LXVIII)

Em seguida o autor demonstra e exemplifica a presença destas refundições na Crónica de 1344 estando contudo a sua argumentação sempre ao serviço da defesa da tese neotradicionalista e não propriamente inclinada para a valorização da obra em causa. Ao contrário, essa tem sido a

nossa preocupação desde o início.

Referimo-nos, no capítulo em que fizémos a apresentação da Crónica, às suas fontes e muito especialmente às que lhe são específicas: a Crónica do Mouro Rasis e um vasto conjunto de cantares de origem jogralesca de que não há vestígios em crónicas anteriores, quer porque só entretanto tinham sido produzidos, quer porque não foram objecto de escolha dos compiladores (v.I-2). Na parte II do nosso estudo atentámos no modo como e onde cada uma delas se integrava na Crónica de 1344, tendo procurado também salientar o seu valor e a importância da sua inclusão no texto. Verificaremos agora em que medida o privilégio que o compilador lhes concede conduz à constituição da poeticidade da obra, nomeadamente à valorização da narrativa épico-cavaleiresca e à introdução de traços romanescos.

As teses tradicionalistas sobre a origem popular da épica castelhana são hoje cada vez mais difíceis de aceitar no seu monolitismo, recusando admitir a participação de elementos de origem culta e eclesiástica na formação daqueles poemas. São contudo pertinentes as afirmações de Menéndez Pidal sobre o momento de apogeu a que chegou o processo de prosificação da épica dos séculos anteriores. Permitindo ainda o reconhecimento dos traços, que em alguns casos são os dominantes, da épica mais antiga, a Crónica de 1344 evidencia já o modo como essa matéria se vai matizando de inovações tão importantes que quase a transfiguram. Estamos no limiar da elaboração da narrativa cavaleiresca e da consolidação da presença de elementos romanescos que amolecem a rigidez e o

carácter impessoal e pretensamente objectivo das primeiras gestas. O leitor fica assim menos distante das personagens que conhece através da leitura destas prosificações, sobretudo quando emerge uma outra figura importante de todo este processo, o narrador. Para além dos seus comentários, ele tem meios diversos de orientar a nossa leitura e as nossas preferências, gerando expectativas ou compondo retratos de personagens que invadem até os seus pensamentos. Demos conta já da excepcionalidade do uso destes processos na narrativa do cerco de Valença pelo Cid e salientámos as estratégias usadas para provocar o nosso envolvimento afectivo e emocional relativamente ao sofrimento dos valencianos. Demos também o devido destaque à reprodução textual do drama interior que Munho Salido vive no Pinhal da Canicosa, dividido entre a lealdade aos Infantes de Lara e o seu bom-senso e clarividência perante a tragédia que os aguardava. A reflexão final da parte II deste estudo, sobre os processos de caracterização de personagens, de forma mais sistemática, permitiu-nos entender o conflito de duas tendências patentes na obra: por um lado, a preocupação do cronista em dar uma versão ordenada e objectiva dos acontecimentos, segundo uma imagem já estabelecida nas fontes que pretende seguir fielmente; por outro lado, a tentação do narrador demiúrgico deixando-se seduzir por uma elaboração textual mais autónoma e criativa. Verificámos também, ao tratarmos da «dispositio» macro-textual, como se traduz no discurso a coexistência destes dois níveis, o da narrativa de ficção e o da crónica. O estudo das personagens e do universo

diegético que elas povoam leva-nos não só ao reconhecimento da presença na obra da função histórico-narrativa e da função literária, mas sobretudo à verificação da predominância desta sobre aquela. Temos um exemplo muito claro disto mesmo na relevância que aqui assume a história dos Infantes de Lara. Tem uma funcionalidade praticamente nula na história factual do condado de Castela sob o governo de Garcia Fernandes. No entanto, merece um grande desenvolvimento, implicando desvios na ordem cronológica da narrativa histórica e no seu próprio fio condutor, desvios que só se justificam pela atracção do enunciador do discurso pelo ficcional e pelo romanesco. Em vez de se manter distante em relação aos eventos e às personagens que apresenta, ele manifesta-se no texto como um enunciador explícito, falando na primeira pessoa, formulando juízos e comentários sobre essas personagens, os acontecimentos, a própria obra, a sua escrita. Relativamente à matéria diegética, é um narrador onisciente e heterodiegético (G.Genette,1972), adoptando uma grande variedade de modalidades de caracterização das personagens e de apresentação dos eventos que estas protagonizam, como já salientámos (v.II-6.) (1).

De facto, a relevância e o interesse literário da Crónica de 1344 surgem de forma clara na própria elaboração das narrativas, na reconstrução de um mundo que é mais do que a transposição do mundo real, é um universo governado por leis próprias. Podemos aqui distinguir dois tipos - as narrativas de carácter lendário ou romanesco e as de pendor épico mais marcado, sendo que, tanto umas como as outras se

podem classificar como «romances», no sentido que o termo parece ter na Idade Média (cf. C. Alvar, 1991a :154-156): uma narrativa de ficção, em prosa, e estruturada com base numa imagem modelada do mundo. Não pretendemos iludir as dificuldades terminológicas que rodeiam a palavra «romance» nesta época. Na Crónica de 1344 registamos dela duas ocorrências, a primeira referida a fontes conhecidas relativas à história de Bernardo do Carpo e a segunda a uma determinada versão da morte do Infante Garcia:

"E alguus dizen ã seus cantares e rimaños que el rey (...)." (II:442)

"A estorya de ruymãço castellãao diz em outra maneira (...)." (III:237)

Se no primeiro caso é difícil dizer se os dois tipos de textos - "cantares" e "rimaños" -, se opõem (verso/prosa), ou se, pelo contrário, a copulativa os une pela sua semelhança, no segundo caso a dependência sintáctica instituída pela preposição leva a crer tratar-se de um texto em prosa já que essa é, sem dúvida, uma das marcas da "estorya". Precisaríamos, no entanto, de muitas outras ocorrências, ou de uma obra que, concretamente assim intitulada, se tivesse conservado para que conseguíssemos apurar o sentido que a palavra tinha para cronistas e poetas no período medieval. Apesar das incertezas, parece-nos que o termo é o correcto para dar conta dos traços que unem, para

lá de todas as divergências, as narrativas que neste capítulo destacamos e nas quais os conteúdos poético-literários se submetem à estrutura da Crónica, revestindo-se assim da verosimilhança que a inserção numa obra de historiografia lhes proporciona.

Consideremos primeiro a história do rei Rodrigo e a dos Infantes de Lara, semelhantes na valorização das personagens centrais, não em termos épicos mas enquanto seres envolvidos numa aura de mistério ou de encantamento maravilhoso. Ainda que se faça sentir fortemente a presença da ideologia guerreira tanto numa como noutra destas narrativas, a tendência épica é nelas ultrapassada pela representação do percurso dos protagonistas enquanto indivíduos excepcionais e problemáticos.

Lindley Cintra chamou à narrativa do reinado do rei Rodrigo presente na Crónica de 1344 "o primeiro romance histórico da literatura portuguesa" (Cintra, 1951:CCCL) e Ramón Menéndez Pidal uma "novelita histórica" (Menéndez Pidal, 1958:LXX), tendo este último também inventariado e analisado todo o processo de amplificação que a lenda sofreu na tradução da versão árabe (2). Sem pretendermos voltar a este assunto, já debatido pelos dois ilustres medievistas, interessa-nos aqui sublinhar a importância que confere à Crónica de 1344 a opção do seu compilador pela narrativa de origem árabe do reinado do último rei dos Godos, tendência reiterada aliás no relato da história valenciana do Cid. Interrompendo bruscamente a transcrição da fonte que estava a seguir, o «autor» da Crónica elege o relato de Gil Peres,

elaborado a partir da Crónica do Mouro Rasis, para contar como terminou a supremacia dos Godos na Península. Incorpora assim na obra uma narrativa de características específicas relativamente ao conjunto das restantes, em particular pela desproporção entre o investimento nos campos semânticos da paixão e da aventura fantástica, relativamente ao da aventura épico-cavaleiresca. O rei Rodrigo, a personagem central, é substancialmente diferente de toda a galeria de heróis épicos que a Crónica nos apresenta, tanto como cavaleiro como enquanto rei. Em vez de garante da Ordem, Rodrigo é um rei transgressor e é a partir desta oposição entre Ordem e Transgressão que a narrativa do seu percurso se organiza. Não é apenas o somatório das suas aventuras o que aqui se apresenta mas uma estrutura repetitiva na qual os três episódios fulcrais - a usurpação do trono aos seus legítimos herdeiros, o estupro de Alataba e a violação da Casa de Hércules -, são isomorfos e constituem uma cadeia paradigmática que confere sentido à tragédia final, a queda da monarquia visigótica na Espanha. Ao contrário dos outros heróis que vemos na Crónica, nomeadamente Bernardo do Carpo, o Cid, Fernão Gonçalves ou Afonso Henriques, a figura de Rodrigo não se engrandece progressivamente aos nossos olhos. Em vez disso, este caminha de forma irreversível para a queda, para o silêncio. Não conquistou nem fecundou Alataba, não alcançou os tesouros que imaginava estarem escondidos na Casa de Toledo, perdeu o trono e nem sequer morreu gloriosamente na sua última batalha (3).

Vemos surgirem, a par de Rodrigo, vigorosas figuras

femininas, revestindo-se esse complexo de uma força que será decisiva para condenar Rodrigo: Alataba, Alquifa e a condessa de Ceuta. Esta união ou aliança tácita entre três mulheres não tem paralelo em mais nenhum episódio da Crónica. Alquifa, a confidente de Alataba, tem um papel fundamental ao transformar a resignação e a tristeza da sua jovem amiga, conseguindo convencê-la a mudar o rumo da situação. Se a compararmos com outras personagens com o mesmo papel de confidente - a de D. Sancha, mulher de Fernão Gonçalves e a da segunda mulher de Garcia Fernandes -, veremos que, ao contrário, estas são figurantes menores e apenas mediadoras. Alquifa tem, por seu lado, um discurso bastante forte e suficientemente convincente para suscitar em Alataba a vontade de agir. As palavras e a poderosa carga afectiva que as acompanha são também as armas da condessa de Ceuta, que irrompe inusitadamente no conselho e em grande pranto.

Ao estabelecermos estas equivalências estamos a compreender de que forma se constitui a coerência da narrativa e a sua condição de verdade. Toda a trama do texto se encadeia através da proliferação de isomorfismos, jogos de associações que o leitor é levado a estabelecer para chegar a entender essa coerência interna. O texto está carregado deste tipo de associações, como p. ex. também a que se estabelece entre o olhar de Rodrigo sobre Alataba e a sua violação, estando reiterados em ambos os actos a violência e o poder do rei sobre a donzela. Há ainda uma nítida expansão do mesmo conceito nos passos que sucessivamente Rodrigo vai dando ao penetrar na Casa de Toledo: o ignorar da mensagem dos velhos,

das tradições, do passado e da mensagem escrita, sendo esta uma nítida cadeia sinonímica para o significado comum de autoridade.

No episódio final convergem todos os fios do tecido textual. O desastre de Guadalete fora já anunciado pela mensagem da Casa de Hércules. Os árabes entraram a conselho e ajudados pelo pai de Alataba, no cumprimento da sua vingança. Finalmente, é decisiva para o desfecho do conflito a traição dos filhos de «Costa» que Rodrigo afastara indevidamente do trono da Espanha. A narrativa fecha-se, assim como um círculo, quando o tema da usurpação do trono, com que se tinha iniciado é agora retomado, com a referência à participação na batalha dos deserdados. Rodrigo fica no limbo, a meio-caminho, suspenso. Voltará para superar os erros cometidos?

Quanto à história dos Infantes de Lara, todo o seu processo de refundição é um exemplo mais a acrescentar para fundamentar a nossa demonstração das reais aptidões do compilador da Crónica de 1344 para a elaboração de um tipo de narrativa que se estava a afastar do paradigma da narrativa épica.

Confrontado com duas fontes diferentes da lenda, a da Primeira Crónica Geral e a do Cantar mais tardio, o refundidor vai seguindo o texto cronístico enquanto ele coincide com o poema. Quando este apresenta amplificações ou mesmo novos episódios, abandona definitivamente aquela fonte, como já referimos. Como muito bem observou R. Menéndez Pidal, sem ter levado até às últimas consequências essa constatação,

trata-se aqui de uma questão de "lógica poética" (1934, La Leyenda:19) ou de estruturação da narrativa.

Até agora nunca encontramos para esta história outra classificação que não fosse a de «épica», salientando-se com frequência a sua específica relação com a epopeia germânica, pela violência das paixões e pela crueldade das vinganças. Está até explicado o modo como se pode ter processado essa eventual influência de textos germânicos, que podem ter chegado a Castela por ocasião do casamento, em 1257, de Cristina da Noruega com um dos irmãos de Afonso X, ou também por intermédio dos exércitos nórdicos que passaram, em espírito de cruzada, pela Península Ibérica, participando na Reconquista (cf. C. Alvar, 1991:177). Outros estudos têm sido levados a cabo, sempre a partir de uma metodologia comparatista, para salientar a importância desta história e da versão de 1344, do ponto de vista simbólico (Carolyn Bluestine, 1982), do ponto de vista do enquadramento histórico-jurídico (Anne-Marie Capdeboscq, 1984) e ainda do ponto de vista filológico-literário (J.C. Cummins, 1976). Neste último estudo o autor chega a conclusões muito pertinentes a partir da comparação das versões da lenda na Primera Crónica General, na Crónica de 1344 e na Interpolación da Terceira Crónica Geral (c.1400), uma das quais gostaríamos de destacar aqui, pois respeita ao fulcro da nossa argumentação:

"It is clear from the parallel summaries above that ITCG' content follows closely that of PCG, and

ignores the numerous novelesque additions seen in 1344." (op.cit.:110)

É precisamente este pendor "novelesco", já salientado aliás por Menéndez Pidal, como vimos, que pretendemos realçar, recuperando algumas das nossas anteriores conclusões (v.II-4.4.). Para isso propomos que abandonemos agora as abordagens comparatistas e os estudos das variantes da lenda, para nos concentrarmos nesta específica narrativa que a Crónica de 1344 nos apresenta. Assim, poderemos reconhecer que estamos perante uma história com um protagonista diferenciado mas complexo, que restaura a Ordem depois de um percurso ritmado em crescendo por uma peculiar recorrência de contrastes e analogias. A sucessão de episódios tem um final feliz, mas as façanhas que permitem tal desfecho não trazem vantagens notórias para a comunidade. Quem beneficia é o herói, que atinge o auge da sua evolução ao encontrar a sua identidade e o seu lugar no mundo. Só neste sentido podemos falar em estabelecimento da ordem ou do equilíbrio e por isso nos parece evidente que há nesta narrativa uma clara "tentação do romance" (Joel Thomas) (cf.Helder Godinho,ed.,1989:101), a par de evidentes, mas menos interessantes, marcas épicas.

Depois de amplificada, a história dos Infantes de Lara reveste-se de uma notável estrutura bipartida e simétrica, tanto ao nível dos episódios como das próprias personagens. É como se tivéssemos uma folha de papel e a dobrássemos a meio, sobrepondo as duas metades. Pelo vinco que as une passa a

personagem que transita da primeira para a segunda, garantindo a sequência da narrativa: Gonçalo Gustioz, o pai de todos os infantes. É esta figura que, alternando entre duas mulheres e entre dois mundos, confere a unidade e a coerência a todo o relato.

Gonçalo Gustioz alterna entre dois mundos através das duas mulheres que possui e fecunda, D. Sancha e a moura, uma branca a outra negra e também através de duas personagens masculinas que com ele se relacionam, Almançor e Rui Vasques, um branco e o outro negro. Ambos são tios de seus filhos, embora tenham em relação a eles atitudes opostas: um, indirectamente, mata-lhe sete desses filhos, o outro educa um como sendo seu próprio.

Os desdobramentos atingem também as figuras femininas, D. Sancha, D. Lambra e a moura, irmã de Almançor. Todas em diversas ocasiões se dizem ou se encontram em situação de viuvez. D. Lambra diz-se "viúva" após o episódio de Barvadilho, estando o marido ausente na caça. Acaba por ficar realmente viúva, vindo a cair nas mãos de Mudarra. D. Sancha também fica «viúva» quando Gonçalo Gustioz faz uma incursão no mundo dos negros. Depois volta a recuperá-lo. Só a moura vive uma situação de alternância fictícia, na história que inventa para confortar Gonçalo Gustioz. Insinua-se junto dele apresentando-se como uma mulher que perdera, mas que pretende recuperar, a sua fase fértil, através de um novo marido. É, como mais tarde ela virá a revelar, uma falsa situação já que o nobre castelhano fora o único homem na sua vida.

Entre a moura e D. Sancha estabelece-se um paralelismo

mais estreito, evidente quando D. Sancha aceita o filho da moura como seu próprio filho, ao mesmo tempo que aceita sem reservas o relacionamento íntimo que o marido tivera com ela.

Uma primeira consequência que resulta deste quadro de paralelismos e sobreposições recai sobre a figura de Mudarra, marcando-o como indivíduo de excepção. A sua dupla paternidade - filho de facto de Gonçalo Gustioz, filho por adopção de Almançor -, vem juntar-se uma duplicação da figura maternal quando também D. Sancha o reconhece como filho, ao mesmo tempo que reconhece as parecenças com Gonçalo Gonçalves.

A simetria ou sobreposição mais significativa é de facto a que une Gonçalo Gonçalves a Mudarra. Aquele, o único do grupo dos sete a ter atitudes espontâneas e a tomar iniciativas inesperadas (4), é a sùmula dos seus irmãos mais velhos, reunindo em si todas as qualidades destes, como se pode verificar no pranto que o pai lhe dedica. Mudarra, por seu lado, surgirá com todas aquelas virtudes, mas mais aperfeiçoadas, como o narrador nos diz:

"E, quando chegou a idade de cinque annos, semelhava tã grande como outro de sete e semelhava muyto Gonçallo Gonçalvez, seu irmãoo; e bem foy depois tamanho de corpo e mayor e muyto mais esforçado e de mayor coração." (III:153)

Tanto nos elogios aos dois infantes quanto nas cenas protagonizadas por eles, a presença do jogo é constante. O

perigo e a violência que andam sempre ligados a esta actividade mostram-nos que o jogo é a prova que cada um destes heróis tem que ultrapassar no decurso do seu processo de formação. Recordemos a cena de abertura da lenda, o casamento de D. Lambra e Rui Vasques, e a importância que tem aí o jogo de tavalado. Gonçalo Gonçalves responde ao desafio proposto pela dama, enquanto o marido andava distraído com outros "trebelhos", vence o jogo e envolve-se violentamente com o seu rival. Mais tarde, em Barvadilho, D. Lambra volta a desafiar o jovem, ofendendo-o quando lhe manda despejar sangue por cima, sendo tudo isto entendido explicitamente como um "jogo" (III:124). O desfecho é igualmente sangrento e conduzirá à chacina de Almenar.

Quanto a Mudarra, também nos surge no texto pela primeira vez envolvido num jogo de tavalado que ele vence. Ainda aqui o episódio termina no auge da violência. No elenco das virtudes e qualidades de Mudarra, dado antes desta cena, o narrador tinha sublinhado que o jovem, para além de saber jogar o tavalado, era também jogador de xadrez. Poderá ter algum significado esta menção? Do ponto de vista da verosimilhança histórica e social é perfeitamente aceitável, já que é um jogo de origem oriental e fazia certamente parte dos que os nobres, nas cortes muçulmanas, praticavam. Mas, não o esqueçamos, trata-se de um jogo de alternância entre o branco e o negro e Mudarra é um produto de síntese entre esses dois pólos, logo, esta associação não deverá ser encarada de forma indiferente.

Gonçalo Gonçalves sabe lançar o tavalado, mas não se

mostra exímio para entender outros jogos, como p. ex. o que Munho Salido lhe propõe à entrada do pinhal da Canicosa, teimando em participar na cavalgada que o tio lhe propusera e caminhando assim para a armadilha que lhe seria fatal. O percurso de Mudarra, que sabia jogar todos os jogos, é, ao contrário, fulgurante. Gonçalo Gonçalves não se desliga nunca da autoridade parental, nem dos irmãos. Vive no espaço do tio, submete-se à sua autoridade e tem uma relação ambígua com a mulher deste. O seu destino de glória não chega a cumprir-se, já que o jovem não consegue integrar a sua força, dispersa pelos que o rodeiam e impedem de se individualizar e agir directamente. Mudarra, ao contrário, realiza o movimento ascensional próprio do herói destinado a ocupar, no limite da sua aventura, uma posição dominante. Rompeu a barreira que o aprisionava na corte do tio e procurou a sua identidade, o que o levou à reintegração no corpo social.

Como podemos ver, é notável a reformulação que a lenda sofreu na Crónica de 1344 relativamente às anteriores versões. A amplificação da parte respeitante a Mudarra valorizou-a dotando-a de um sentido. Ficámos assim com uma narrativa que nos mostra o percurso de um herói compósito - Gonçalo Gonçalves/Mudarra - na demanda da purificação da sua identidade e do seu espaço. Este percurso, marcado pela alternância, tem duas fases distintas. A primeira é nitidamente obscura e invernal, a segunda, solar, é a da regeneração da terra gasta e da glorificação heróica. Inevitavelmente nos recordamos de Pierre Gallais e da sua definição do sentido do romance (medieval): "(...) un royaume

cherche un roi et un héros cherche la souveraineté." (Gallais, 1982:82).

A formosa e trágica narrativa dos sete Infantes de Lara relega normalmente para um lugar secundário uma outra de interesse muito semelhante que com ela se entrelaça e também marcada por sangrentas vinganças executadas sobre inomináveis traições. Referimo-nos à triste história do conde Garcia Fernandes e das suas duas mulheres, Argentina e Sancha, a que já aludimos anteriormente (v.69-70 e 344-345) e relativamente à qual propomos igualmente uma revisão da forma como tem sido interpretada, nomeadamente enquanto narrativa épica.

O tema, conhecido sob o nome de "condessa traidora", tem uma tradição atestada em textos cronísticos castelhanos desde o séc.XII. Na sua forma primitiva inclui apenas a traição de D. Sancha sobre o conde Garcia Fernandes ao alimentar-lhe mal o cavalo, facilitando assim o desaire do cavaleiro no campo de batalha, e ainda a morte da mesma condessa às mãos do filho que ela própria tentava envenenar. É na Crónica de Afonso X que a história é alvo de um considerável alargamento, pela duplicação das personagens femininas com quem o conde castelhano vem a casar e também pela amplificação do motivo da traição. A Crónica Geral de Espanha de 1344 acolhe esta versão da narrativa, de forma menos passiva do que deixam entender as breves referências feitas, p. ex., por Carlos Alvar ("Es posible que la Primera Crónica General (y, más tarde, la Crónica de 1344) se haga eco de un cantar de gesta...". 1990:58) ou por Alan Deyermond que, ao fazer o inventário dos motivos populares ("folk-motifs")

presentes em ambas as crónicas detecta apenas a omissão de um e o acrescentamento de outro na de 1344, concluindo assim que existe uma grande semelhança entre as versões castelhana e portuguesa (cf. A. Deyermond, 1972:48-52). Discute em seguida este autor o estatuto da narrativa em termos da sua inclusão no ciclo épico dos condes castelhanos. Esta dúvida tem surgido em várias ocasiões e as teses são contraditórias. S. G. Armistead afirmava, no seu artigo "From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal" (1987), ser consensual a opinião de que este tema não deriva de um poema épico (cf. op.cit.:339,n.2), enquanto C. Alvar, na obra a que acabamos de nos referir, advoga a ideia da existência de um cantar de gesta no séc.XIII, que terá dado origem à versão prosificada na crónica afonsina.

Mas voltemos à Crónica Geral de 1344. Dentro do conjunto de narrativas que pertencem ao chamado «ciclo dos condes de Castela», que inclui também a história de Fernão Gonçalves, dos Infantes de Lara e do Infante Garcia, esta narrativa tem de facto uma certa especificidade, não só pelo predomínio dos motivos de origem popular ou folclórica que A. Deyermond aponta no seu trabalho, mas sobretudo pela ausência de um herói diferenciado que faça triunfar valores reconhecidos pela comunidade. Todo o enredo é protagonizado por mulheres, não se vislumbrando uma personagem masculina que se lhes possa comparar em importância. Nem Garcia Fernandes nem o filho, D. Sancho, são modelos de heroísmo suficientemente fortes para ombrearem principalmente com D. Sancha. Garcia Fernandes é enganado por Argentina, usado por Sancha como

meio de se livrar da sua má situação na casa paterna e volta muito provavelmente a ser atraído por ela antes do trágico golpe final (cf.III:198). A sua elogiosa caracterização no início da narrativa e a referência à beleza extraordinária das suas mãos não têm funcionalidade relevante nem uma sequência adequada. D. Sancho, igualmente caracterizado de forma muito positiva pelo narrador, como já vimos, é também usado por D. Sancha para enfraquecer a situação do conde Garcia Fernandes ao fomentar a relação hostil entre pai e filho. Escapa à morte pelo aviso oportuno do seu servo e termina na trágica situação de, ele próprio, levar a mãe a um suicídio forçado.

Por outro lado, a narrativa, principalmente a que a Crónica de 1344 nos apresenta, contém aspectos supérfluos do ponto de vista épico mas que são bastante sintomáticos de uma certa atracção pelo desenvolvimento da intriga de tipo romanesco. Ao contrário do que acontece na Primera Crónica General, que separa claramente as duas lendas, a dos Infantes de Lara e a da Condessa traidora, no seu início, na Crónica de 1344 elas nascem textualmente imbrincadas. Assim, nesta, depois de no cap.CCCLXVI se ter apresentado o conde Garcia Fernandes e se anunciar, em antecipação, a realização do milagre do Vau de Cascajares como uma das suas mais importantes "fazendas cõ os mouros", abre-se um novo e complexo capítulo (cap.CCCLXVII) que abarca o casamento de Rui Vasques com uma prima do conde, D. Lambra, e todos os incidentes que aí surgiram, o seu próprio casamento com Argentina, a narrativa da batalha de Cascajares e o milagre.

Este último assunto, integrado na crónica afonsina na apresentação preliminar do conde, surge agora intercalado neste capítulo certamente pela presença na lide das personagens principais da lenda dos Infantes de Lara, que aqui se introduzia simultaneamente e cuja primeira cena é a do casamento de D. Lambra com Rui Vasques. O capítulo CCCLXIX inclui a fuga de Argentina, a expedição vingativa de Garcia Fernandes e o seu segundo casamento.

Atente-se na recorrência do pretexto das deslocações à Península Ibérica das personagens Argentina e o conde francês que a seduz: o motivo da romaria. Este volta depois a ser usado por Garcia Fernandes para se deslocar a França (cf.: "fezesse como que hya ã romarya a Sancta Maria de Rocamador." III:119). Tal como a condessa fugira disfarçada "em panos d'homen", também o conde castelhano se disfarça de mendigo à porta da casa onde estava a sua mulher, recordando-nos inequivocamente a lenda do Rei Ramiro presente no Livro de Linhagens do Conde D. Pedro. Também ele penetrara incógnito no reino do inimigo, disfarçado de mendigo, para reparar a desonra inflingida pelo rei mouro que raptara a rainha do seu próprio castelo. Note-se que o disfarce de Argentina é uma inovação do cronista de 1344 (cf. Alan Deyermond, 1972:51). Na preparação e execução da vingança há ainda outros aspectos próprios da intriga romanesca. Assim, repare-se na cumplicidade que D. Sancha estabelece com a sua confidente e na própria relação com o conde Garcia Fernandes, que começa por ser um pacto firmado entre os dois, para se livrarem de inimigos comuns, e acaba na consumação de uma

relação amorosa.

Após o interregno do conjunto de capítulos que se referem ao desenvolvimento e conclusão da lenda dos Infantes de Lara, temos igualmente o desfecho, em dois capítulos, desta história. Passa da primeira parte para esta segunda um tipo de personagem de grande importância, embora a sua presença seja discreta: a da serva que, de confidente e mediadora, passou a revestir ela própria o papel de traidora. Tal como na primeira parte da lenda D. Sancha tinha em sua companhia uma "manceba" que levava até si Garcia Fernandes, também agora tem por perto uma "covilheira", quando prepara a poção envenenada que destinava ao filho. Traíndo a confiança da condessa, aquela transmite a notícia ao amante, um escudeiro de D. Sancho, que avisa este do perigo que corria. Como recompensa o conde legitima pelo casamento a união entre os dois servos, sendo esta também uma amplificação específica da Crónica de 1344. É a única relação amorosa que tem um desfecho feliz nesta trama de trágicas uniões que conduzem invariavelmente à morte. A traição envenena não só os pares amorosos Garcia Fernandes/Argentina, Argentina/conde francês, Garcia Fernandes/D. Sancha, como também as personagens unidas pelos laços familiares mais estreitos, os da paternidade: D. Sancha/pai e D. Sancha/filho.

O bom acolhimento que a Crónica de 1344 dispensou a esta narrativa e a introdução de algumas amplificações revelam, também aqui, a propensão do seu compilador para alargar ou pelo menos cruzar a trama das narrativas épicas com elementos de uma outra natureza, abrindo as portas ao ficcional e ao

romanesco.

Passemos ao segundo grupo, o das aventuras épicas. Vigorosamente centradas nos seus protagonistas, são as que melhor reflectem as características dominantes desta obra, nomeadamente a sua tendência para a exemplaridade. Fernão Gonçalves, Rodrigo de Vívar, Fernando I, Afonso Henriques são personagens imbuídas de marcas típicas do registo épico pelo seu carácter aguerrido e violento, pela defesa das normas da cavalaria e da ideologia da realeza, pelo envolvimento em lutas pela conquista e manutenção do espaço da comunidade cristã. Para além destas personagens se erguerem como exemplos a seguir por todos, o próprio sujeito da enunciação se serve delas e dessas mesmas narrativas para exercer um magistério doutrinal explícito sobre os seus leitores. Como nos ocupámos já da caracterização das personagens, referir-nos-emos agora, de forma sistemática, ao trabalho de selecção de fontes que conduziu fundamentalmente à valorização destas narrativas na Crónica de 1344.

A gesta de Fernão Gonçalves caracteriza-se particularmente por interpolações ao texto básico, o da Pimeira Crónica General, retiradas, quer do Poema de Arlanza, quer do poema jogralesco perdido. Deste último se retirou uma versão diferente da infância do conde castelhano e também o episódio onde se relata o encontro entre Fernão Gonçalvez e o rei D. Sancho. Salientámos já a importância que têm estas opções, que estão ao serviço sobretudo da valorização épica da figura do herói (v.179-181 e 340). Mas também a

transposição do texto da crónica afonsina não é servil, sendo de sublinhar a intenção de intervir para conferir maior expressividade e vivacidade ao texto. São amplificados na Crónica portuguesa os episódios da caçada do conde castelhano durante o caminho para Lara, da venda do cavalo e do açor e é acrescentada a famosa cena do encontro entre Fernão Gonçalves e o rei de Leão, precisamente as que, de forma mais clara transformam a personagem num herói: o primeiro concorre para acentuar de forma simbólica o seu percurso ascensional e a sua dimensão religiosa; os outros dois constituem os momentos determinantes no processo de independência de Castela.

Muito interessante é também a forma como o compilador da Crónica de 1344 manipula e selecciona diversas fontes relativas ao Cid para dar conta da história deste herói: não recorre directamente a nenhum poema mas segue, como fonte estrutural básica, a Crónica de Castela, elaborada certamente para incluir o novo estado a que havia chegado o ciclo épico cidiano (cf. Cintra, 1951:cap.V).

O que é interessante, e Cintra nota-o (op.cit.:CCXLVII), é que, manifestando-se uma vez mais pouco servil relativamente à sua fonte básica, também pouco depois de iniciar a introdução da Crónica de Castela (através da Versão Galego-Portuguesa) na sua compilação (cap.CDXLIV), o cronista da de 1344 abandona essa fonte logo no segundo parágrafo, interpolando um relato da entrada de D. Sancha e de D. Fernando na cidade de Leão e algumas referências à criação do Cid na corte, chegando a antecipar notícias sobre a sua investidura na cavalaria (cf.:cap.CDXLIV-cap.CDXLVI). No

final do relato do reinado de Fernando, o Magno, verificamos de novo o mesmo processo, ou seja, uma interpolação para dar conta dos últimos momentos da vida deste rei (cf.:cap.CDLXIX-cap.CDLXXII). Qual ou quais foram as fontes para estas interpolações? A segunda tem um eco na Crónica de Vinte Reis, mas as semelhanças não são literais. Quanto à primeira, não se conhece uma fonte que possamos afirmar que estaria na sua origem. Fica assim a dúvida: "Teria o autor da Crónica de 1344 conhecido directamente e utilizado o Cantar de D. Fernando, além da prosificação do trecho referente à morte do rei que a Crónica de Vinte Reis continha?" (Cintra,1951:CCXCVII e cf.C.Alvar,1990:64).

Estando o cantar perdido, a resposta é difícil de encontrar e só se poderia basear em conjecturas. No entanto as interpolações em si são muito significativas, em termos da valorização literária da nossa Crónica. O significado destas opções tomadas pelo compilador prende-se com uma clara intenção de glorificar o primeiro grande rei de Leão e Castela e de o relacionar com o maior herói épico castelhano. Está provado que não é historicamente verdadeira a ligação entre o Cid e Fernando, o Magno, tal como nos aparece na Crónica de 1344, em especial nestas interpolações de que falámos, que têm, tanto uma como a outra, um notável carácter épico(5).

A primeira refere-se, como já dissemos, à entrada de D. Sancha e de D. Fernando na cidade de Leão (cf.III:294-295). Se atentarmos nos processos formais da transformação textual verificamos a presença de alguns artifícios que conferem

coesão e coerência à narrativa, resultantes da articulação de matérias colhidas em fontes diferentes. Comparemos o início do capítulo em que se introduz o relato da tomada de poder sobre a cidade de Leão na Crónica de Castela e na Crónica de 1344:

"Quando finou el rey dō Bermudo, ficou o reyno de Leō sē rey. Entō el rey dō Fernādo sacou sua oste e foyse pera ala, ca'lli pertēçia, por razō de sua moller, a reyna dona Sancha, por que don Vermudo nō leixara outro herdeyro, e cercou a cidade de Leō; e pero que 'se elles quiserō defender, nō poderō, por que a çidade nō fora lavrada despoys que os Mouros destruyrō os muros da villa. E entrou ena çidade cō grã poder, e foy reçebudo por rey e por senhor."
(C.C.:1)

"Despois que foy morto el rey dom Vermudo, segundo avedes ouvydo, el rey dom Fernando, assy como estava apoderado com toda sua hoste, foisse pera Leom e levou conssigo sua molher, dona Sancha. E cercou logo toda a cidade em redor. E, aaquella sazón que elle esto fez, erã em Leon ajuntados todollos que foram ao enterramento del rey dō Vermudo."
(III:294).

A mudança mais significativa é a da última parte: enquanto na Crónica de Castela se explica a tomada da cidade

pela debilidade das suas defesas, na de 1344 substitui-se esse argumento por uma frase que prepara o leitor para uma versão diferente do acontecimento, no qual a protagonista será a rainha D. Sancha. D. Fernando não conquistou a cidade mas foi aceite como rei através das negociações que D. Sancha levou a cabo com os leoneses que estavam reunidos na cidade naquela ocasião.

Repete-se depois uma cena recorrente noutras passagens da Crónica (6), que é a entrada triunfal dos soberanos na cidade recém-rendida ao seu poder. É um momento alto na glorificação épica dos cavaleiros ou reis e dá sempre lugar a descrições, mais ou menos detalhadas, da festa e da pompa que rodeiam o acontecimento, cuja importância Zumthor justamente sublinha:

"Anciennement simple usage du «droit de gîte», l'Entrée du Maître devient alors acte hautement symbolique. (...) L'Entrée prend la forme de fêtes publiques magnifiant le Prince et sa Puissance légitime, et régénérant la Cité, identifiée à l'Ordre politique visualisé." (P.Zumthor, 1993:140-141)

Em seguida passa o texto ao elogio de D. Fernando, incluindo de imediato uma referência à criação do Cid que merece já aqui um elogio paralelo, mais parecendo que as

palavras dedicadas ao rei são sobretudo um pretexto para introduzir esta outra personagem. Aí encontramos as notas respeitantes às circunstâncias de ele ter sido criado em sua casa a partir dos dez anos, demonstrar uma particular afeição pela infanta D. Urraca e também a sua recusa em ser armado cavaleiro antes de cometer alguma proeza que o justificasse (cf. cap. CDXLV-cap. CDXLVI). Enquanto na Crónica de Castela a personagem do Cid é introduzida através da frase "En este tẽpo se levantou Rodrigo de Bivar." (Crónica de Castela:3), sem estabelecer nenhuma relação com D. Fernando até aquele se notabilizar em feitos bélicos e os ecos do seu heroísmo chegarem junto do rei, na Crónica de 1344, procede-se de forma diferente, através da introdução do motivo da sua criação na corte, junto dos príncipes:

"E, quando algũu dos grandes ricos homens morria, tomavalhe elle os filhos e cryavaos. E, depois que eram tamanhos, davalhes as terras que forom dos padres e mãtiinhaos em ellas. Antre os quaaes foy hũu destes Ruy Diaz, o Cide." (III:297)

Após se ter retomado, a partir daqui, a narrativa do reinado do monarca segundo a Crónica de Castela, interrompe-se de novo a transcrição da fonte para interpolar um relato específico das circunstâncias da sua morte (cap. CDLXIX-cap. CDLXXII). Quando anteriormente comentámos este episódio (v. 321-322) referimo-nos à impressionante algazarra, ao exagerado número de pessoas e de ruídos e a todo o ambiente

de confusão que rodeava o leito do rei nestes momentos. Este excesso, sobretudo de herdeiros, é revelador de uma situação de caos que o rei precisa organizar, antes de morrer. Entre ele e todo o grupo que disputa a herança estão o Cardeal e principalmente o Cid como mediadores. O episódio desenvolve um tema épico de raízes ancestrais, a partilha do território, isomorfo do tema épico indo-europeu da partilha do mundo (cf. Grisward, 1981:60-61) (7). Fernando, o Magno, surge-nos revestido das características de um primeiro rei, do fundador e senhor do mundo que tem, no momento da sua morte, a preocupação de organizar a distribuição da sua herança junto de um grupo de jovens que a disputam violentamente. Trata-se acima de tudo de um ritual e esta interpolação épica presente na Crónica de 1344 pretende acentuar essa característica ao enfatizar o choro colectivo das mulheres, as lamentações rituais e os prantos, os juramentos dos infantes, o discurso do rei, as orações, os últimos sacramentos.

Fica assim claro, pensamos, que a intenção do compilador da Crónica de 1344, ao fazer estas interpolações, é sobretudo a de glorificar a figura do rei D. Fernando enquanto tipo mítico do primeiro soberano. Simultaneamente, e por acréscimo, valoriza-se também a personagem do Cid, criado por este «senhor do mundo», por ele investido na cavalaria e servindo-o como interlocutor privilegiado neste último conflito entre o velho rei e os jovens herdeiros (8).

Passemos, por fim, ao relato da vida de Afonso Henriques. Ao editar o texto espanhol da Crónica Geral de Espanha de 1344 Diego Catalán (1971) incluiu um estudo sobre

esta obra no qual faz referência nomeadamente à sua singularidade entre as Crónicas Gerais. Um dos aspectos que contribuem para isolar esta Crónica é a sua "tendência a aporuguesar la historia de Espãna" (op.cit.:XXVIII), manifestando-se claramente essa intenção em diversas interpolações ou intervenções exercidas sobre os textos anteriores. Uma das mais notáveis neste âmbito diz respeito à narrativa do reinado de Afonso Henriques, cujo retrato o cronista se esforçou por pintar com as cores mais favoráveis, sendo notória a busca incessante das fontes que melhor o pudessem ajudar nesse sentido.

Estando a seguir na sua compilação a Versão Galego-Portuguesa da Crónica Geral de Espanha, ao chegar ao reinado de Afonso Henriques o refundidor abandonou esta fonte, dilatando visivelmente a narrativa para incorporar outros textos. Manteve a unidade e a coesão que o relato ganhara a partir da Crónica de Espanha e Portugal (perdida), já aproveitado também na Crónica de Vinte Reis, mas preocupou-se em acrescentar-lhe dados provenientes de textos entretanto elaborados e que lhe forneceram traços que contribuíram para valorizar o relato do reinado do monarca. É o caso da narrativa relativa a Egas Moniz e ao cerco de Guimarães, provavelmente a fonte mais tardia e que, segundo António José Saraiva (1983:166), não terá conhecido já a forma versificada. Aí encontramos a única referência, na Crónica de 1344, à criação de Afonso Henriques por Egas Moniz, quando este justifica os seus actos perante o imperador, na corte de Toledo. Este motivo da criação do príncipe estará presente,

de forma mais desenvolvida, na Crónica de 1419.

Também o relato da tomada de Santarém aparece na Crónica de 1344 nitidamente invadido pela ideologia guerreira e cavaleiresca, em detrimento da aura religiosa que marca o acontecimento na narrativa latina de Stã. Cruz e na IV Crónica Breve.

Ao lermos e comparamos os relatos dos feitos de Afonso Henriques nos diversos testemunhos conservados, desde a Crónica de Castela, a Crónica de Vinte Reis, a IV Crónica Breve de Stã. Cruz e a Crónica Geral de 1344, confirmamos que, muito provavelmente, foi a versão mais antiga do desastre de Badajoz o motor que desencadeou todo o processo de reelaboração da gesta de Afonso Henriques. Verificamos primeiro que ele se mantém em todas as versões, sendo-lhe concedido um grande destaque. Na Versão Galego-Portuguesa da Crónica Geral o capítulo que lhe é dedicado -"capítulo que fala del rey dõ Afonso de Portugal" (Cintra, 1951:CDLXXIV) -, reserva um número de linhas semelhante para dar conta, resumidamente, dos feitos do seu reinado e depois contar como ele foi preso pelo rei leonês em Badajoz e quais as consequências desse facto. O assunto merece, mais adiante, as honras de ser desenvolvido num capítulo inteiro: "Commo el rey de Leom venceu el rey de Portugal" (op.cit.:CDLXXV). O retrato do rei português é-lhe muito desfavorável já que ele é preso quando fogia, em pânico, do seu adversário e acaba por confessar-se culpado e arrependido de ter feito incursões em território do soberano leonês. A Crónica de Vinte Reis alarga consideravelmente o espaço dedicado a este rei por

influência, já o sabemos, da Crónica de Espanha e Portugal entretanto desaparecida. Dedicá-lhe dez capítulos (cf.op.cit.:CDLXXVI-CDLXXXIII), sendo um deles exclusivamente sobre "(...) como tomo el rey don Fernando al rey don Alfonso de Portugal" (cap.XIIII^o). Aqui mudou completamente o tom em que o acontecimento é narrado já que o rei, em vez de fugir, vai ao encontro do seu inimigo, ferindo-se então na porta. Está aqui o evento relacionado com a maldição de D. Teresa.

Como Diego Catalán (1962) provou, na sua longa exposição do problema, as alterações de perspectiva nos relatos da vida de Afonso Henriques na Crónica de Vinte Reis e na Crónica de Espanha e Portugal devem-se à inclusão, nessas duas obras, daquilo a que ele chama a "leyenda de la libertad de Portugal" (op.cit.:285), de origem comprovadamente portuguesa (v.62):

"Toda la leyenda de Alfonso Enriquez está, a mi modo de ver, impregnada de un claro aliento de nacionalismo portugués; es más, el hilo en que se engarzan todos los episodios relatados es el tema de la libertad de Portugal, sucessivamente amenazada por el Emperador, por el legado del Papa y por la propia justicia divina, pero conseguida al fin gracias al valor, al ingenio y al sacrificio del primer rey de Portugal, héroe de la leyenda épica." (op.cit.:274-275)

Uma outra referência notável na Crónica de Vinte Reis é a da batalha de Ourique, breve mas ainda assim mais desenvolvida que a presente na IV Crónica Breve (cf. Cintra, 1957). A batalha de Ourique merecerá da parte do cronista de 1344 um interesse ainda maior, pois ao episódio dedicará dois capítulos (DXL e DXLI), com matéria colhida por certo noutras fontes. Trata-se de informações mais precisas sobre o itinerário seguido pelo exército, a localização da batalha e principalmente um maior desenvolvimento da cena de aclamação do rei no campo de batalha pelos seus vassallos. Cintra afirma que tudo leva a crer tratar-se de uma fonte tradicional transmitida oralmente, que fora já usada em crónicas anteriores, desde o princípio do séc. XIV e que terá tido aqui o seu melhor acolhimento (cf. op. cit.: 199) (9).

Ao contrário do que acontece com as narrativas a que anteriormente nos referimos, não nos parece que a gesta de Afonso Henriques tenha na Crónica de 1344 chegado ao seu momento de apogeu. Esse será conseguido apenas na crónica que em seguida a refundirá de forma brilhante e sobre a qual nos debruçaremos em estudo a realizar proximoamente: a Crónica de 1419.

Não podemos, contudo, ignorar o mérito do compilador da Crónica de 1344 ao seleccionar criteriosamente um número tão diverso de fontes, cronísticas e de tipo tradicional, para elaborar o seu relato. O seu critério foi sempre o de tentar encontrar o maior número possível de elementos glorificadores da imagem do fundador da nacionalidade portuguesa. E um bom

exemplo disso mesmo é a forma como, não se contentando com a versão já bastante favorável da imagem do rei que a Crónica de Vinte Reis transmitia, procurou ainda valorizar a personagem em termos guerreiros com um relato mais alargado da tomada de Santarém. Associou ainda a sua elevação à dignidade real a um feito épico, num ritual despido do misticismo que acompanhava normalmente a consagração na ordem da soberania real.

Não há na Crónica, como é evidente, uma clara oposição entre textos narrativos de registo épico e de outros de carácter romanesco. A questão coloca-se em termos da predominância dessas características nas diversas narrativas. Se valorizámos a abertura da lenda dos Infantes de Lara para o universo do romanesco, pela marcada importância das figuras femininas, pela própria composição do herói, não significa que possamos negar o seu carácter épico. As suas marcas são evidentes na narração da batalha de Almenar e também no próprio pranto de Gonçalo Gustioz, que por sua vez é, através da expressão do desespero e do desgosto do velho pai, um enunciado de inegável registo lírico.

Também relativamente ao relato da vida de Fernão Gonçalves se manifesta, para lá da predominância dos efeitos épicos na construção da personagem, nas narrações das batalhas, na própria elaboração retórico-estilística (cf. tópico da inefabilidade, valorização hiperbólica, recorrência da metáfora aquática do sangue), a presença de um tema privilegiado do universo romanesco, o da caça, ao qual demos

a devida relevância.

Creemos, contudo, que a questão verdadeiramente pertinente é a da construção de um universo ficcional numa obra, aparentemente, criada com intenção de respeitar a verdade histórica. A Crónica mostra personagens e relata acontecimentos da História. Impõe contudo à verdade instituída uma outra verdade: a "verdade" da lógica interna das narrativas, criada pelas regras que lhes conferem simultaneamente coerência e autonomia relativamente aos seus referentes.

NOTAS

(1) Esporadicamente aparecem narradores de histórias secundárias, isto é, de narrativas encaixadas na narrativa principal. O exemplo mais interessante deste tipo de narrador encontra-se na lenda do rei Rodrigo, quando o conde Julião relata para este monarca uma batalha da qual tinha saído heroicamente vencedor (cf. III:313-314). Aí, trata-se nitidamente de um narrador autodiegético (G.Genette, 1972) protagonista da narrativa que enuncia e cujas funções foram já definidas.

(2) Recordamos apenas que as inovações introduzidas por Gil Peres, fruto do seu contacto com poemas épicos, cantares, crónicas, romances de cavalaria, são:

1. a personagem Alquifa, confidente de Alataba
2. a carta de Alataba ao pai
3. a cena do conselho de Ceuta
4. o pranto de Rodrigo

Foi possível perceber que estas eram amplificações ao texto de Rasis, não pelo confronto com a crónica árabe original, que desapareceu, mas com outros textos árabes que contêm a lenda baseada no texto do historiador de Córdova (cf., para além da bibliografia citada, também Cintra, 1964:13-19).

(3) Esta lenda é também o exemplo escolhido por Helder Godinho para mostrar o funcionamento simbólico do espaço textual na Idade Média, precisamente através do diálogo entre vários elementos no texto, "para a criação de um sentido segundo por um jogo de equivalências simbólicas -isomorfismos - sem que o texto ou alguém nele os explicita e os feche na significação dessa explicitação (...)." (Helder Godinho, 1986:18).

(4) Recordamos que ele é o protagonista da cena violenta que tem lugar no casamento de D. Lambra e Rui Vasques (cf.III:114-115). É ele que interpreta o gesto de D. Lambra, em Barvadilho, como uma provocação ainda que a decisão de se vingarem seja de Diego Gonçalves (cf.III:124). No episódio dos agoiros é também Gonçalo Gonçalves quem responde a Munho Salido, teimando em passar a fronteira que este tinha estabelecido (cf.III:132). Na discussão entre Munho Salido e Rui Vasques, à chegada a Almenar, é o mais novo dos infantes que intervém em defesa do amo (III:134). Na batalha destaca-se pela sua coragem e é o último a ser morto (cf.III: 141-142; cf.Cummins,1976:109).

(5) Segundo a Historia Roderici Campidocti o Cid foi criado e armado cavaleiro pelo rei D. Sancho II (cf.Cintra, 1951:CCLXX).

(6) Neste nosso estudo referimo-nos em especial à entrada de Bamba em Nimes (v.121-122), à do Cid em Valença

(v.242). Veja-se também a cena da entrada de Fernando III em Sevilha (IV:486-487).

(7) O tema está ainda presente, de forma mais explícita, numa intervenção de Santiago, dirigindo-se ao rei Ramiro I, em que afirma: "Saibhas que Nosso Senhor Jhesu Cristo partio a todos os apostollos meus irmãaos todallas provencias da terra; e a m̃y soo deu Espanha (...)" (II:403). Também nos primeiros capítulos da Crónica se faz referência à repartição do mundo pelos descendentes de Noé (cf.II:8-15).

(8) Sobre a presença de um outro cantar do conjunto cidiano na Crónica de 1344, o relativo ao rei D. Sancho, v.253, n.6.

(9) No seu estudo Lindley Cintra aborda ainda o desenvolvimento que a lenda de Ourique sofreu na Crónica de 1419, onde aparecem episódios completamente novos: a aparição dos eremitas e depois a de Jesus Cristo ao próprio Afonso Henriques. Este enriquecimento da lenda teria vindo, segundo o autor, de uma influência muito marcada dos relatos da vida de Fernão Gonçalves (cf.nosso comentário ao assunto na comunicação apresentada no V Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, a publicar nas respectivas Actas).

3. ESPANHA: ESPACIALIDADE REFERENCIAL E

ESPACIALIDADE SIMBÓLICA

3. ESPANHA: ESPACIALIDADE REFERENCIAL E
 ESPACIALIDADE SIMBÓLICA

"De la Chanson de Roland au Cantar de Mio Cid et (dans la mesure où ils relèvent du même genre) aux Nibelungen, l'espace est un donnée essentielle de l'ancienne épopée (...)"

P. Zumthor, La Mesure du Monde

Zumthor distingue, na obra que acabamos de citar em epígrafe, os dois níveis fundamentais de representação desse espaço nas obras poéticas medievais: o da descrição propriamente dita e elaborada através de modelos ou de motivos tópicos que lhe estão ligados e o que lhe subjaz, "un réseau sous-jacent de lignes axiales qui en tracent les coordonnés. (...) elles [ces lignes] suggèrent en effet que dans son apparente fluidité, durcissent et s'entrechoquent des contraires manifestant la poussée d'images archétypiques relatives à la spatialité humaine." (op.cit.387).

Mais do que esta última referência à analogia entre as

representações do espaço e o microcosmos corporal, importa sublinhar a relação, aqui estabelecida, entre aqueles dois planos. É na rigorosa harmonia em que se relacionam os dois níveis que reside o carácter poético das notações de espaço que a macro-narrativa vai progressivamente engendrando, com imagens sempre sobredeterminadas, sempre portadoras de um sentido.

Ao longo do percurso que realizámos através da Crónica de 1344 sublinhámos, reiteradamente, o carácter intrinsecamente motivado, nunca arbitrário, das imagens através das quais se mostra a Espanha, pois esse nos parece ser um aspecto fundamental da valorização estética da obra. Importa agora reunir e sistematizar os traços já identificados, em função da sua integração no complexo domínio do universo do imaginário.

O "fundo" ou "suporte" antropológico-imaginário deste texto, como de qualquer texto artístico, emerge no discurso transfigurado através de complexas constelações simbólicas que são variações ou desenvolvimentos de um mesmo arquétipo (cf. Durand, 1984:41). Na antropologia do imaginário distinguem-se dois grandes eixos à volta dos quais se organizam todos os arquétipos: aquele para o qual convergem as imagens "diurnas" da verticalidade e da agressividade, e o outro que agrega imagens que evidenciam uma inversão de atitudes perante o tempo e a morte, eufemizando e valorizando as imagens "nocturnas" (cf. op.cit.:40-59). A imagem da Espanha que se destaca no discurso poético da Crónica Geral de 1344 é a de um espaço de heróicas lutas de glorificação

épica, um espaço cobiçado pelo prazer e pela riqueza que proporciona a quem detiver o poder sobre ele. Tenhamos presente a enorme preponderância, no texto, de relatos de batalhas, tanto em campo aberto como junto às muralhas dos castelos, a que demos o devido realce, bem como toda a ideologia maniqueísta de valorização da luta heróica como condição de imortalização, quer em termos cavaleirescos, através da fama, quer em termos religiosos, em virtude da salvação da alma. Há, contudo, nesta obra, uma representação simbólica do espaço que não se confina apenas a imagens do regime heróico e diurno. Estudando determinadas equivalências que se estabelecem a nível funcional e atentando sobretudo nas equivalências estruturais (cf. Durand, op. cit.: 40-41) entre as já referidas constelações de imagens através das quais a Espanha nos é mostrada na Crónica, conseguimos vislumbrar a presença de uma outra dimensão.

A pequena sequência narrativa que dá conta da passagem de Rotas pela Espanha pode ser tomada como paradigma ou meio de acesso a este novo aspecto. A Espanha é o lugar a que Rotas é conduzido na sua errância pelo mundo, em busca do Conhecimento. Quando anteriormente nos referimos ao excerto narrativo protagonizado por esta personagem, valorizámo-lo em termos da composição macro-textual da Crónica, na medida em que conferia prestígio à Espanha, que fora a terra eleita como ponto de passagem também por Hércules (v. II-2). Importa agora destacar que, dentro da própria sequência narrativa, o espaço tem um eminente valor simbólico, enquanto matriz de renovação espiritual. Rotas não empreende nenhuma luta

heróica contra quaisquer inimigos, mas faz sucessivas descidas ao mundo tenebroso do seu interior, que constituem outras tantas etapas no seu percurso ascensional.

A história de Rotas constitui ainda um raro exemplo de aproximação ao tema literário da cavalaria errante, recorrente nos romances europeus entre o séc.XII e o séc.XIV. Exceptua-se aqui a produção hispânica, que só no séc.XV se familiarizou com a imagem do cavaleiro errante através da importação da literatura francesa e com a divulgação do Amadís de Gaula (cf. Zumthor, 1991 e 1993:201-206). Não é por isso de estranhar que durante o nosso estudo da Crónica Geral de 1344 não tenhamos nunca falado da cavalaria errante. Esse tema e esse tipo de herói não aparecem na nossa obra, que se ocupou de uma figura de cavaleiro concebida em função de um enquadramento muito distinto, marcado pelas guerras de Conquista e Reconquista do território. Aqui as aventuras dos cavaleiros têm um espaço e um tempo determinados, são motivadas e raramente levadas a cabo por heróis solitários ou desenraizados. Por isso a narrativa protagonizada pelo rei Rotas nos parece tão singular neste conjunto. É o desafio do desconhecido que o leva a sair do reino. O seu percurso não é, contudo, pontuado por aventuras cavaleirescas típicas, norteadas pela defesa do bem comum ou dos mais fracos. Ele, que pela sua condição de rei se elevava acima dos homens comuns e evidenciara até uma ligação com algo que ultrapassa a condição humana, procura na sua viagem pelo mundo chegar ao nível mais completo do Conhecimento. Cruza-se assim, nesta história, o tema da cavalaria errante com o tema ascético do

«Homo viator», ou o da apologia da vida como caminho permanente na demanda da purificação do espírito (cf. Zumthor, 1993:206), tal como já antes o víamos associado ao tema do desterro (v.258). Esta interpenetração do tema religioso com o da demanda da perfeição espiritual e humana mais laicizada, teve grande fortuna na Idade Média, como se comprova pela proliferação do ciclo de aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda e da Demanda do Santo Graal. Para tentarmos ultrapassar a generalidade desta afirmação podemos mesmo verificar como, explicitamente, aparece esta relação entre a necessidade de caminhar, de fazer um percurso e atingir a perfeição que dá acesso a algo de sobrenatural, numa passagem da Demanda do Santo Graal (trad. port.). Os três cavaleiros - Galaaz, Palomades e Persival -, prestes a entrarem no castelo de Corberic, onde se encontrava o Santo Graal, reconhecem que essa é uma graça que lhes é devida no termo da sua peregrinação:

"E tanto andarom en tal guisa duas terras em outras que chegarom a Corberic. E onde Galaaz viu o castelo, conoceu-o e disse: «Ai Corberic, quanto vos andei buscando e quanto me trabalhei por vos achar e quanto andei noites e dias por veer as maravilhas que em vos a! Beeito seja Deus, que vos prougue de vos veermos polas grandes maravilhas e polas grandes aventuras onde aa sa mercee me livrou são e ledó e a onra de cavalaria.»

(...)

Quando os outros entenderem que aquel era Corberic u sabiam verdadeiramente que era o Santo Graal por que todo o afan prenderam, erguerom as mãos contra nosso Senhor e bezerom-no, ca lhis semelhou que aviam a demanda acabada." (Piel,1988:403-404)

Voltemos à Crónica de 1344 e à simbolização do espaço.

A descrição da Espanha que nos surge nos capítulos iniciais da Crónica aponta, muito claramente, para a sua valorização enquanto Paraíso matricial, ultrapassando-se largamente, nesse discurso, o tópico retórico do «locus amoenus» legado pela tradição erudita da poesia médio-latina (cf. Curtius, 1986, vol. I: 301-326). Realçámos já o processo de antropomorfização da Espanha numa figura feminina, quando o elogio que se lhe dedica passa pelo uso dos processos convencionais da poesia de amor cortês (v. 93-94). A sugestão de fecundidade está presente, não só nesta associação, mas também nas repetidas referências à profusão de águas e de recursos naturais na sua intimidade telúrica. Impõe-se que façamos, a este propósito, uma referência intercalar às figuras femininas, cuja importância é evidente se pensarmos principalmente na relação de homologia que elas estabelecem com o espaço. Alataba, D. Urraca, a condessa de Martos, a moura de Sevilha (1), equivalem simbolicamente ao território que os heróis, a todo o custo, pretendem conquistar ou conservar. As figuras femininas revestem-se, na sua maior

parte, de uma forte dimensão de fatalidade relativamente às personagens masculinas -cavaleiros, reis, infantes -, a quem trazem o mal, o pecado, e até a morte. Recordemos, como significativos exemplos, o perfil de D. Lambra na lenda dos Infantes de Lara, e o da judia de Toledo, enredando o rei Afonso VIII nos seus braços (cf.IV:281-282). Nem sempre, contudo, a mulher é uma ameaça. D. Sancha, a esposa de Fernão Gonçalves, livra-o ciclicamente da prisão, devolvendo-o à liberdade. Significa isto que, no que às figuras femininas diz respeito, está patente uma dualidade constituída pela imagem negativa e fatídica da mulher, e uma eufemização dessa mesma imagem quando ela, de ameaça passa a consolo e salvação.

Dizíamos atrás que a Espanha é caracterizada, ao longo de toda a Crónica, e principalmente no elogio que está presente nos seus primeiros capítulos, através de uma complexa rede de imagens que sugerem fecundidade, abundância e prazer, numa valorização que é também uma reabilitação da feminidade. A presença constante e hiperbólica da água muito concorre para este efeito, sendo ainda um factor determinante para revestir este espaço do seu carácter paradisíaco e, por essa via, sagrado. Mas a Espanha define-se como lugar santo, antes de mais, por ser o refúgio ou o receptáculo do corpo do Apóstolo Santiago. Também anteriormente nos interrogámos acerca da complexidade da imagem de Santiago, que enquanto patrono dos cristãos na guerra da Reconquista, parece aglutinar valores e emblemas associados, na tradição hagiográfica, tanto a S. Jorge como a S. Miguel (v.162-164).

Esta sobreposição mais não é que uma "banalização", por detrás da qual se esconde um significado mais profundo, como nos diz P. Zumthor:

" Le corps de l'apôtre saint Jacques est censé être venu de Jérusalem, porté par une barque mystérieuse: schème légendaire aux résonances archétypiques, sans doute lié à la perception panique de l'universalité de la mort. (...) Le coquillage qu'arbore le pèlerin évoque, certes la mer mais, plus profondément, dit une origine, une naissance, une mutation et, paradoxalement, retour et refuge. Saint Jacques a vaincu le Dragon. Dans l'imagination espagnole, il terrasse les Maures. Quand, au XIII^e siècle, est assuré le succès de la «Reconquista», on fait de lui le patron des pèlerins: sous cette banalisation subsiste un souvenir des anciennes valeurs."

(P.Zumthor, 1993:191-192)

A Espanha, enquanto sepulcro, foi para Santiago, essencialmente, um espaço de transformação.

Neste jardim funerário estão as cavernas e os túmulos, mas também as montanhas sagradas e os vales. Estes últimos surgem, com frequência, enquanto lugares nefastos de morte, mas também, através da presença da água, enquanto espaços de fertilidade e de vida. A própria metáfora aquática do sangue se reveste desta mesma ambiguidade.

Retomemos ainda a sobredeterminação feminina da Espanha, na sua face positiva. Ela permite entender alguns passos que parecem paradoxais a quem, lendo a Crónica, descure esta dimensão simbólica do espaço. Referimo-nos ao, já citado, episódio do cavaleiro que a terra engoliu (cf.III:34) e também ao da contemplação dos jardins de Córdova (cf.II:448). Aí verificamos como só os dotados de um Conhecimento superior interpretam favoravelmente os sinais da Natureza, que aterrorizam os não-iniciados, os que não percebem que a descida ao abismo é uma fase do percurso cíclico, e que este trajecto é uma promessa constante de retorno à Luz.

A abordagem histórica realizada na Crónica tem subjacente uma sintaxe de repetição cíclica que conduzirá a Espanha ao encontro da "Ordem", no sentido que Helder Godinho lhe atribui, enquanto permanência ou atemporalidade (cf.H. Godinho:1982). Esta esperança está bem patente nas palavras de Pelágio quando, encerrado em Covadonga com os seus homens, afirma a sua fé na mudança de rumo da História evocando o ciclo vegetal através de uma expressiva analogia:

"E creemos que, aquestes poucos que aquy somos, cobraremos toda a gente dos Godos que he perdida, assi como dos poucos grãaos se criiam muytas messes." (II:382)

A totalidade do ciclo temporal está ainda presente na sugestiva metáfora incluída na oração que o Conde Fernão Gonçalves pronuncia antes da batalha de Lara:

"Mas queiras tu, Senhor, pola tua santa piedade, que esta roda, que está ãtornada sobre nos, que se correga e que se ãtorne sobre os ãmiigos da tua santa fe." (III:51)

Mas a repetição cíclica, só por si, não é condição suficiente para uma vitória definitiva sobre o tempo. A demanda só termina com a descoberta de algo que permaneça para além da fluidez temporal. Os símbolos são, neste âmbito, determinados por arquétipos ascensionais, como o da árvore, que evoca um processo cíclico orientado em sentido progressista, de evolução para a transcendência, ou o da coluna, que também evoca a verticalidade (cf. Durand, 1984:391-399). Assim se carrega de sentido a pequena nota sobre a coroação do soberano castelhano mais elogiado na Crónica pela sua determinação em libertar a Espanha dos Mouros: Fernando III. Não encontramos antes uma explicação, em termos racionais, para o facto de ele ser elevado à condição de rei "so hũu olmo" (IV:352) (v.308). Compreendemos agora o significado do episódio, ao interpretarmos o simbolismo que rodeia a árvore e a transposição desse simbolismo para a figura do próprio Rei, coroado sob a sua sombra tutelar. Aquela simples menção faz dele um Soberano, ou um Messias, cuja vitória maior será a do domínio completo sobre o tempo, ao reconciliar, de forma irreversível, as fases temporais do ciclo.

Está assim determinado, segundo creio, o valor estético-literário da Crónica Geral de Espanha de 1344, que ao longo do seu espaço textual evidencia uma abertura para níveis de significação que vão muito além do referencial. Ao assinalarmos a presença do dualismo básico das construções imaginárias espaço-temporais no universo simbólico da obra, estamos a reivindicar para ela o estatuto de poeticidade inerente a qualquer obra de arte literária, segundo a lição de García Berrío, que, para além da "felicidade expressiva" das formas verbais e da "fidelidade artística" em todo o processo de "intensionalização", coloca ainda duas condições para que se comprove o valor poético desse universo simbólico:

"En primer lugar, la condición relativa de totalidad del universo de representación simbólica. (...) La segunda condición de la poeticidad de los símbolos puede situarse en la medularidad de su construcción imaginaria, es decir la transparencia de su encarnadura semántica folklórica o literaria hacia el sustento más esencial de su consistencia imaginaria como universal antropológico."
(G.Berrío, 1989:373)

Tentámos dar conta, fundamentalmente, da importância da elaboração da imagem da Espanha no universo imaginário da

Crónica Geral de 1344. É um texto que coloca o espaço como protagonista, à volta do qual todos os outros domínios se organizam. Não se trata de um espaço que se ofereça à contemplação do olhar, enquanto paisagem, mas sim de um "território" para o qual se transfere um notável conjunto de valores e ao qual se atribui uma importante funcionalidade (cf. Zumthor, 1993:43). Apesar de o tempo ser a categoria principal na organização discursiva da Crónica, como aliás se comprova, p.ex., pela reiterada preocupação do compilador em seguir uma rígida ordem cronológica, esse protagonismo é apenas aparente, uma vez que tudo na obra gira à volta da valorização da conquista do espaço como forma de afirmação de identidade, o espaço vital da demanda da eternidade pela anulação do tempo e da morte.

NOTAS

(1) Trata-se do episódio que nos conta como D. Afonso VI acaba por dominar Sevilha, através do casamento com a filha do rei mouro que dominava esta cidade (cf.IV:33-34) (v.274).

Tanto este quanto o episódio relativo à paixão de D. Afonso VIII pela judia de Toledo (cf.IV:281-282) apresentam alguns dos mais importantes motivos poéticos da teoria do amor cortês: a perda da memória e do siso por causa da paixão e do desgosto amoroso, o carácter inelutável do amor nascido num primeiro e arrebatador encontro e o enamoramento «de ouvido».

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Definimos, no início desta dissertação, o objectivo que nos propúnhamos: determinar e fundamentar o valor estético-literário na Crónica Geral de Espanha de 1344, recuperando para o domínio dos estudos literários esta obra fundamental da historiografia portuguesa da Idade Média. Bastaria talvez a abordagem ao texto que realizámos na Parte II para evidenciar a pertinência da nossa convicção relativamente ao seu carácter literário. O estudo, quer da matéria diegética, quer dos capítulos descritivos da Espanha, permitiu-nos, desde logo, verificar a riqueza do seu discurso, expressivo e estruturado, na descrição do(s) espaço(s), na elaboração das narrativas e na construção das personagens. A reflexão sobre o funcionamento e a organização sintagmática do texto, através da qual reconhecemos a sua pluricodificação, tornou imperiosa a necessidade de uma descrição mais aprofundada dos códigos que o constituem, nomeadamente ao nível da estrutura macro-textual, da estilística e da pragmática. Foi isso que procurámos mostrar na Parte III, tendo em conta também um aspecto que vínhamos apontando desde o início: o carácter dinâmico da relação que se estabelece entre o plano sintagmático, a tradição literária e histórico-cultural em

que a Crónica se integra e, muito concretamente, todo um universo de produções textuais anteriores. Da abordagem desta problemática depende, em grande parte, a pertinência da valorização da obra, já que o carácter literário de um texto medieval passa obrigatoriamente pela avaliação da relação que ele estabelece com a tradição e com as convenções que a constituem, mais do que em qualquer outro período da história literária. Por isso, ao longo deste estudo e em múltiplas ocasiões, nos referimos ao convencionalismo e à estilização enquanto marcas recorrentes em determinadas imagens (cf. descrições valorativas e apoteóticas de batalhas, de castelos, de tendas, de heróis e cavaleiros), em certos enunciados sobrecodificados (cf. discursos e prantos) e mesmo na própria elaboração das narrativas. Todos estes aspectos, para além de serem recorrentes na própria obra, tornam evidente a sua estreita relação, no plano sistémico, com outras produzidas dentro do mesmo espaço histórico e cultural.

Acautelámos os nossos leitores, no início desta dissertação, relativamente à ausência, na obra, de uma "revolução poética". Não se trata de uma das grandes produções artísticas da Humanidade, pelo contrário, é um texto que, «a priori», não sugere sequer esse tipo de valorização. E no entanto aqui estão patentes notáveis estratégias de elaboração discursiva, principalmente ao nível da narrativa, mas também em alguns segmentos líricos, que apontam no sentido da sua classificação em termos estéticos. Ao longo deste estudo, e particulamente nas nossas conclusões

parciais, sublinhámos a expressividade da construção dos retratos das personagens, o uso criterioso e adequado do discurso directo, a importância do monólogo interior, a exploração eficaz da narração onisciente no doseamento da informação que é fornecida ao leitor a cada momento da narração, a pertinência das pausas descritivas, sempre subordinadas a uma função específica. A elaboração da diegese demonstra, não só um grande domínio de técnicas de estruturação interna, de estratégias de entrelaçamento de episódios e de encaixe de sequências dentro da macro-narrativa, mas também uma percepção nítida da importância e do significado desses procedimentos em termos de Retórica da ficção. Sente-se, através da leitura da Crónica, a presença de uma intenção estruturante que se manifesta, efectivamente, em eficazes processos de manipulação do discurso, quer o teórico-argumentativo, quer o narrativo, de forma a dotar de sentido tudo o que aí está presente. A preocupação com a estruturação vigorosa da obra não implica, contudo, a existência de uma norma única ou um padrão de apresentação das personagens ou dos acontecimentos. Pudémos verificar, ao longo deste estudo, a complexidade e a mestria que estão subjacentes à elaboração de determinadas narrativas ou à composição dos retratos das personagens, que vão variando conforme o resultado que se pretende atingir. Com uma notável economia de meios e de efeitos aparentemente simples, o narrador conduz-nos habilmente ao longo da obra, definindo as nossas expectativas. Os sinais da sua presença manipuladora são visíveis sempre que interfere na sequência, na duração, na

proporção dos acontecimentos, sempre que nos diz o que havemos de pensar de cada uma das personagens. E mesmo quando "mostra" as personagens em sequências narrativas nas quais não se manifesta de forma explícita, a sua interferência é nítida na escolha desses episódios, que apenas servem para corroborar o que ele próprio diz. Uma ostensiva e autoritária orientação retórica percorre, assim, toda a obra, constituindo um dos factores mais importantes da sua coerência.

Quando, na Parte III deste estudo, tentámos determinar a importância das opções tomadas pelo «autor» da Crónica, quer ao nível da «dispositio», quer ao nível da «elocutio», englobados numa subordinação comum à problemática ética e moralista inerente ao género historiográfico medieval, verificámos, também aqui, que não estávamos perante o resultado da mera intuição ou de um saber inconsciente, mas sim perante o fruto de uma reflexão, por vezes explícita no próprio texto, sobre os conteúdos, a composição e o estilo. Constatámos que o universo ficcional resulta de um aturado trabalho, consciente e criterioso, de selecção de fontes, e não é o fruto da criação original ou da inspiração do seu «autor». Mas na transposição dessas fontes está ainda patente um conjunto de processos de transformação textual que muito valorizam a Crónica em termos estético-literários, dotando muitas das narrativas de novos significados e de uma coerência que estava ausente nos textos mais antigos.

A revelação da sua coerência e da sua coesão é porventura o factor de maior peso na atribuição do valor

estético-literário da Crónica de 1344, um universo textual governado pela figura do sujeito de enunciação do discurso, onisciente e onnipresente, que garante a articulação entre os diversos aspectos de uma obra que é, simultaneamente, um memorial historiográfico e uma macro-narrativa épica seduzida pelo romance, deixando emergir uma ténue comoção em extractos discursivos de índole lírica.

A homogeneidade intrínseca desta obra tornou-se ainda evidente quando, no cumprimento do que, desde o início, tínhamos estabelecido, passámos da superfície textual para o nível simbólico e para o fundo antropológico a que ele nos conduz. Pudémos então verificar a convergência e o equilíbrio dos dois regimes do imaginário, o Diurno e o Nocturno, este último mais complexo, repartido entre a inversão dos valores atribuídos ao tempo e à morte, e a confiança no domínio sobre o próprio tempo através de um percurso cíclico e evolucionista (cf. Durand, 1984). Aqui verificámos que os heróis cumprem percursos pontuados por etapas de glorificação épica e de provação que pode ir até à morte. Alguns deles ultrapassam esta alternância, libertam-se, atingem uma dimensão atemporal. É o caso de Fernão Gonçalves e de Rodrigo de Bivar, que atingem a dignidade real e o estatuto de mediadores entre a dimensão divina e a dimensão humana. Fernando III é, além disso, o restaurador da Ordem na Espanha, devolvendo-a à Luz, como se diz no capítulo final da Crónica, depois da evocação da fase "nocturna" de domínio dos mouros (cf. IV:496).

Ao olhar agora para todo o trabalho realizado sobre a

Crónica de 1344, estou convicta de que só poderia ter feito este estudo adoptando a Retórica como orientação metodológica para a apreciação das suas propriedades estético-literárias. Julgo ainda que consegui demonstrar, fundamentadamente, a expressividade e o fundo poético desta obra da historiografia medieval portuguesa. Não creio, contudo, que esteja tudo dito. O valor literário da Crónica está determinado, mas permanece a questão que, de forma implícita, tem estado sempre presente: qual a origem da preparação do «autor» para a elaboração desta obra? A resposta pressupõe, naturalmente, uma investigação aprofundada num campo mais global, o da formação intelectual e artística dos poetas e prosadores da Idade Média peninsular. Referimo-nos anteriormente à mestria evidenciada na manipulação do discurso, em termos retóricos, mas não podemos afirmar que esse saber é fruto de um conhecimento adquirido através do estudo ou da inspiração colhida em bibliografia especializada. Temos já informações precisas e valiosas sobre o estudo da Retórica na Idade Média em Portugal (cf. A. Pinto de Castro, 1973: cap. I e R. M. Rosado Fernandes, 1982 e 1993). Mas seria da maior importância, agora, tentar determinar a relação entre o conhecimento da Retórica e a elaboração literária e, principalmente, se essa ligação existia, de facto, fora, quer do círculo religioso, quer do âmbito universitário. O nosso modesto trabalho mais não é que um pequeno passo nessa aliciante mas vasta tarefa, que contará, por certo, com mais estudos que procurem valorizar outras obras da literatura portuguesa da época medieval.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS

CRÓNICA DE CASTELA

BARBOSA, Jorge M. de Morais Gomes (ed.), 1958, Crónica de Castela. Elementos para o Estudo Linguístico. Texto (de Fernando I a Afonso VI) e Glossário. Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

LE ROMAN DE TRISTAN

BÉROUL, 1982, Le Roman de Tristan (Traduit en français moderne par Pierre Jonin), Paris, Honoré Champion.

POEMA DE MIO CID

BUSTOS Tovar, J.J. (ed.), 1988, Poema de Mio Cid, Madrid, Alianza Editorial.

CARDONA, Angeles, Luis Guarner y Joaquín Rafel (eds.) 1973, Poema de Mio Cid, Madrid, Ed. Aubi.

CRÓNICA DE 1344

CATALÁN, Diego y Ma Soledad de Andrés (ed.), 1971, Edición Crítica del Texto Español de la Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso (ed. en el Seminario Menéndez Pidal de la Universidad de Madrid, año de 1970), Madrid, Ed.Gredos.

CRÓNICA DEL MORO RASIS

CATALÁN, Diego y Ma Soledad de Andrés (ed.), 1975, Cronica del Moro Rasis (versión del ajbar muluk al-andalus de ahamad ibn muhamad ibn musà al-razi, 889-995; romanzada para el-rey dom dionis de portugal hacia 1300 por mahomad, alarife, y gil prez, clerigo de perianes de porcel), (ed. pluritextual preparada en el Seminario Menéndez Pidal de la Universidad de Madrid, año 1974), Madrid, Ed.Gredos.

CRÓNICA GERAL DE ESPANHA DE 1344

CINTRA, Luís Filipe Lindley (ed.), 1951, Crónica Geral de Espanha de 1344. Edição Crítica do texto Português. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vol.I:1951, Vol.II:1954, Vol.III:1964, Vol.IV:1990.

CINTRA, Luís Filipe Lindley (ed.), 1964, Crónica Geral de Espanha de 1344. A Lenda do Rei Rodrigo, Lisboa, Ed.Verbo.

PERCEVAL

CHRÉTIEN de Troyes, 1974, Perceval ou le Roman du Graal, Paris, Ed.Gallimard.

ROMANS DE LA TABLE RONDE

CHRÉTIEN de Troyes, 1975, Romans de la Table Ronde, Paris, Ed.Gallimard.

IVA CRÓNICA BREVE DE SANTA CRUZ

CRUZ, António (ed. e introd. de), 1968, Anais. Crónicas e Memórias Avulsas de Santa Cruz de Coimbra, Porto, Biblioteca Municipal.

PRIMEYRA PARTIDA

FERREIRA, José de Azevedo (ed.), 1980, Alphonse X. Primeyra Partida. Édition et Étude, Braga, INIC.

LENDAS E NARRATIVAS

HERCULANO, Alexandre, 1970, Lendas e Narrativas, Lisboa, Livraria Bertrand.

POEMA DE MIO CID

LACARRA, Maria Eugenia (ed.), 1983, Poema de Mio Cid, Madrid, Taurus Ediciones, S.A..

CANTAR DE LOS NIBELUNGOS

LORENZO, Emilio (ed.), 1983, Cantar de los Nibelungos, Madrid, Ed. Swan y Visor Libros.

ORTO DO ESPOSO

MALER, Bertil (ed.), 1956, Orto do Esposo, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro (vols.I e II). 1964, vol.III (Glossário, Estudo e Correção), Upsala.

LES LAIS DE MARIE DE FRANCE

MARIE DE FRANCE, 1982, Les Lais de Marie de France (Traduit en français moderne par Pierre Jonin), Paris, Ed. Honoré Champion.

ETIMOLOGIAS

ISIDORO de Sevilha, 1982, Etimologias (Edición bilingue preparada por José Oroz Reta. Introducción general por Manuel C. Diaz y Diaz), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

LA CHANSON DE ROLAND

JONIN, Pierre (ed.), 1979, La Chanson de Roland, Paris, Ed.Gallimard.

PORTUGALIAE MONUMENTA HISTORICA

MATTOSO, José e Joseph Piel (eds.), 1980, PMH Nova Série. Livro Velho de Linhagens (vol.I), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MATTOSO, José (ed.), 1980, (...), Livro de Linhagens do Conde D.Pedro (vol.II/1 e vol.II/2), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

POEMA DE MIO CID

MENÉNDEZ Pidal, Ramón (ed.), 1966, Poema de Mio Cid, Madrid, Espasa-Calpe.

PRIMERA CRÓNICA GENERAL DE ESPAÑA

MENÉNDEZ Pidal, Ramón (ed.), 1977, Primera Crónica General de España (con un estudio actualizador de Diego Catalán), tomo I e tomo II, Madrid, Ed.Gredos.

MARTIN MOYA. LE POESIE

PICCHIO, Luciana (ed.) 1968, Martin Moya. Le Poesie. Roma.

A DEMANDA DO SANTO GRAAL

PIEL, Joseph-Maria e NUNES, Irene Freire (ed.), 1988, A Demanda do Santo Graal, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

AMADÍS DE GAULA

Place, Edwin B.(ed.) 1972, Amadís de Gaula, Madrid, C.S.I.C.

LE COEUR MANGÉ

RÉGNIER-BOHLER, Danielle (ed.), 1979, Le Coeur Mangé. Récits érotiques et courtois (XII et XIII siècles), Paris, Ed.Stock.

CRÓNICA DOS SETE PRIMEIROS REIS DE PORTUGAL

TAROUCA S.J. e Carlos da Silva (eds.) 1952-1953, Crónica dos Sete Primeiros Reis de Portugal, Lisboa, Academia Portuguesa

de História.

LA LÉGENDE DORÉE

VORAGINE, Jacques (ed.), 1967, La Légende Dorée, vols. I e II, Paris, Garnier-Flammarion.

POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ

(Anónimo) 1974, Poema de Fernán González, Madrid, Espasa Calpe S.A..

2. ESTUDOS

2.1. Sobre a Crónica Geral de 1344 e a literatura hispânica medieval

ALVAR, Carlos y GOMEZ MORENO, Angel

1990, La Poesia Épica y de Clerecía Medievales, Madrid, Taurus.

ALVAR, Carlos y ALVAR, Manuel

1991, Épica Medieval Española, Madrid, Ed.Catedra.

ALVAR, Carlos, GOMEZ MORENO, Angé y GOMEZ REDONDO, Fernando

1991 (a), La Prosa y el Teatro en la Edad Media, Madrid, Taurus.

ASENSIO, Eugenio,

1970, Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media, Madrid, Ed.Gredos.

ARIAS Arias, Ricardo

1970, El Concepto del Destino en la Literatura Medieval

Española, Madrid, Insula.

ARMISTEAD, S. G.

1987, "From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal",
Romance Philology, vol.XL, University of California
Press (pp.339-359).

AVALLE-Arce, J.B.

1974, Temas Hispánicos Medievales, Madrid, Ed.Gredos.

BAÑOS VALLEJO, Fernando

1993, "Los Héroes Sagrados (elementos hagiográficos en la
épica castellana)" in Actas do IV Congresso da
Associação Hispânica de Literatura Medieval, vol.III,
Lisboa, Ed. Cosmos (pp.29-32).

BLUESTINE, Carolyn

1982, "The Power of Blood in The «Siete Infantes de Lara»",
Hispanic Review, vol.L, University of Pennsylvania,
Philadelphia (pp.201-217).

BRANCAFORTE, Benito (ed.)

1990, Afonso X. el Sábio. Prosa Histórica, Madrid,
Ed.Cátedra.

CATALÁN Menéndez Pidal, Diego

1962, De Alfonso X al Conde de Barcelos, Madrid, Ed.Gredos.

- 1971, Crónica General de 1344. (Estudio Histórico).
(v.Textos)
- 1975, Crónica del Moro Rasis. (Estudio Historiográfico.
Introducción y anotaciones). (v.Textos)
- 1977, Primera Crónica General de España. (Estudio
Actualizador). (v.Textos)

CAPDEBOSCQ, Anne-Marie

- 1984, "La trame juridique de la légende des Infants de Lara:
incidents des noces et de Barbadillo.", Cahiers de
Linguistique Médiévale, nº9, Univ. Paris XIII (pp.189-
205).

CINTRA, Luís Filipe Lindley

- 1951, Crónica Geral de Espanha de 1344. Introdução.
(v.Textos)
- 1952, "O «Liber Regum», fonte comum do «Poema de Fernán
González» e do «Laberinto» de Juan de Mena.", Boletim
de Filologia, XIII (pp.289-315).
- 1957, "Sobre a formação e evolução da lenda de Ourique (até à
Crónica de 1419)" in Miscelânea de Estudos em Honra do
Prof.Hernâni Cidade, Lisboa, Publ.da Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa (pp.168-215).
- 1964, Crónica Geral de Espanha de 1344. A Lenda do Rei
Rodrigo, Lisboa, Ed.Verbo.

CUMMINS, J. G.

1976, "The chronicle texts of the legend of the «Infantes de Lara», Bulletin of Hispanic Studies, vol.LIII, Liverpool University Press (pp.101-116).

DEYERMOND, Alan D.

1968, Epic Poetry and Clergy: Studies on the «Mocedades de Rodrigo», London, Tamesis Books.

1972, "Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic", Philological Quarterly, LI, (pp.36-53).

1980, Edad Media (em F. Rico, Historia y Crítica de la Literatura Española), Barcelona, Ed. Crítica.

1993, Edad Media. Primer Suplemento (...)

DIAZ y Diaz, Manuel

1982, Etimologias (Introducción General). (v.Textos)

ESTEVES, Elisa R. P. Nunes

1987, Da Imagem do Rei no «Orto do Esposo». Contribuição para um Estudo da Personagem do Rei na Literatura da Idade Média, Universidade de Évora. Trabalho de síntese destinado às provas de aptidão pedagógica e capacidade científica.

1992, "O romance de Rodrigo" in Anais da UTAD. Forum de Literatura e Teoria Literária (realizado na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em Março de 1991), Vila Real (pp.59-67).

1993, "O motivo da Tenda Real na «Crónica Geral de Espanha de

1344»" in Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, vol.II, Lisboa, Ed. Cosmos (pp.321-324).

FOGELQUIST, James Donald

1982, El «Amadís» y el Género de la Historia Fingida, Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, S.A..

FRANCHINI, Enzo

1993, "«Ay, Iherusalem» - una Canción de Cruzada Castelhana?" in Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, vol.II, Lisboa, Ed. Cosmos (pp.343- 348).

GALMÉS de Fuentes, Alvaro

1978, Épica Árabe y Épica Castellana, Barcelona, Ariel.

GIMENO Casalduero, Joaquín

1975, Estructura y Diseño en la Literatura Castellana Medieval Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, S.A.

GODINHO, Hélder

1986, Prosa Portuguesa Medieval (apr. crítica, selecção, notas e sugestões de), Lisboa, Ed. Comunicação.

KELLER, J. P.

1955, "The Hunt and the Profecy Episode of the «Poema de Fernán González»", Hispanic Review, vol.XXIII, The

University of Pennsylvania Press, Philadelphia (pp.251-258).

1957, "The Structure of the «Poema de Fernán González», Hispanic Review, vol.XXV, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia (pp.235-246).

LACARRA, Maria Eugenia

1980, El «Poema de Mio Cid». Realidad Historica e Ideologia, Madrid, Ed.José Porrúa Turanzas, S.A..

LAVAJO, Joaquim Chorão

1991, A «Crónica do Mouro Rasis» e a Historiografia Portuguesa, Lisboa, Instituto Oriental. (Separata do livro Estudos Orientais)

MATTOSO, José

1983, Narrativas dos Livros de Linhagens (selecção, introdução e comentários de), Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

MARCOS Marín, Francisco

1971, Poesia Narrativa Arabe y Epica Hispánica. Elementos Arabes en los Orígenes de la Epica Hispánica, Madrid, Ed.Gredos S.A..

MENÉNDEZ Pidal, Ramón

1934, La Leyenda de los Infantes de Lara, Madrid, Impr. de la Librería y Casa Editorial Hernando S.A..

- 1934, Historia y Epopeya, Madrid, Impr. de la Librería y Casa Editorial Hernando S.A..
- 1944, Cantar de Mio Cid, vol.I, Madrid, Espasa-Calpe S.A. (Incluído no tomo III das Obras Completas)
- 1951, Relíquias de la Poesia Epica, Madrid, Espasa-Calpe S.A..
- 1958, Floresta de Leyendas Heroicas Españolas. Rodrigo, el Ultimo Godo, Tomo I - La Edad Média, Madrid, Espasa-Calpe S.A..
- 1968, Romancero Hispánico (hispano-português, americano y sefardí), tomos I e II - Teoria e História, Madrid, Espasa-Calpe S.A..
- 1982, Crestomatía del Español Medieval (acabada y revisada por Rafael Lapesa y María Soledad de Andrés), tomo I, Madrid, Ed.Gredos.

RICHTHOFEN, Erich von

- 1970, Nuevos Estudios Épicos Medievales, Madrid, Ed.Gredos.

SANCHEZ Alonso, B.

- 1947, Historia de la Historiografia Española, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SARAIVA, António José

- 1971, "O autor da narrativa da Batalha do Salado e a refundição do Livro do Conde", Boletim de Filologia XXII, 1971, pp.1-16.
- 1979, A Épica Medieval Portuguesa, Lisboa, Instituto de

Cultura Portuguesa.

1983, A Cultura em Portugal. Teoria e História. Livro II,
Primeira Época: A Formação, Lisboa, Livraria Bertrand.

1990, O Crepúsculo da Idade Média em Portugal, Lisboa, Publ.
Gradiva.

2.2. Sobre a Idade Média e outros estudos gerais.

ANDREOLLI, Bruno e MONTANARI, Massimo (a cura di)

1990, Il Bosco nel Medioevo, Bologna, Cooperativa Libreria
Universitaria Editrice Bologna.

AUERBACH, Erich

1990, Mimésis. La Representación de la Realité dans la
Littérature Occidentale, Paris, Gallimard.

CARDINI, Franco

1982, Magia, Brugería y Superstición en el Occidente
Medieval, Barcelona, Ed. Península (original de 1979
publicado na Nuova Italia, Firenze).

CHENERIE, Marie-Luce

1986, Le Chevalier Errant dans les Romans Arthuriens en Vers
des XII^e et XIII^e siècles, Genève, Lib. Droz.

CURTIUS, Ernest Robert

1986, La Littérature Européenne et le Moyen-Age Latin, vols. I
e II, Paris, Agora-Presses Universitaires de France.
(1^aed. 1956)

DAVY, M.-M.

1977, Initiation à la Symbolique Romane, Paris, Flammarion.

DUBY, Georges

1988, Mâle Moyen-Age. De l'Amour et d'autres essais, Paris, Flammarion.

DUBY, Georges e ARIÉS, Philippe (dir.)

1990, História da Vida Privada. Da Europa Feudal ao Renascimento, Porto, Ed.Afrontamento.

DURAND, Gilbert

1984, Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'Archétypologie Générale. Paris, Dunod (1ªed.1969).

FARAL, Edmond

1983, Recherches sur les Sources Latines des Contes et Romans Courtois du Moyen-Age, Paris, Lib.Honoré Champion (1ªed.1967).

GALLAIS, Pierre

1982, Dialectique du Récit Médiéval (Chrétien de Troyes et l'Exagone Logique), Amsterdam, Ed.Rodopi B.V..

GODINHO, Helder (coord.)

1989, Em Torno da Idade Média, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

1992, A Imagem do Mundo na Idade Média, Actas do Colóquio Internacional sobre a A Imagem do Mundo na Idade Média realizado em Lisboa nos dias 12-13-14 de Outubro de 1989, Lisboa, ICALP.

GRISWARD, Joel

1981, Archéologie de l'Epopée Médiévale, Paris, Payot.

GUENÉE, Bernard

1984, "Histoire et Chronique. Nouvelles réflexions sur les genres historiques au Moyen-Age." in La Chronique et l'Histoire au Moyen-Age, Actes du Colloque des 24 et 25 mai 1982 (textes réunis par Daniel Poirion), Paris, 1986 Presses Universitaires de Paris-Sorbonne (pp.3-12).

1991, Histoire et Culture Historique dans l'Occident Médiévale, Paris, Ed.Aubier-Montaigne.

HAMILTON, Edith

1983, A Mitologia, Lisboa, Publicações Dom Quixote (1ªed. original:1942)

HANI, Jean

1981, O Simbolismo do Templo Cristão, Lisboa, Ed.70.

JONIN, Pierre

1970, Pages Epiques du Moyen-Age Français. Le Cycle du Roi (2 tomos), Paris, SEDES.

JÚDICE, Nuno

1988, O Espaço do Conto no Texto Medieval. Dissertação de Doutoramento em Literaturas Românicas Comparadas apresentada na FCSH da Universidade de Lisboa.

LABBÉ, Alain

1987, L'Architecture des Palais et des Jardins dans les Chansons de geste. Essai sur le Thème du Roi en Majesté, Paris-Genève, Champion Slatkine.

MATTHEW, Donald

1992, Europa Medieval. Rumo ao Mundo Moderno, Lisboa, Círculo de Leitores.

MATTOSO, José

1980, A Nobreza Medieval Portuguesa. A Família e o Poder, Lisboa, Ed.Estampa.

1987, Fragmentos de uma Composição Medieval, Lisboa, Ed.Estampa.

SORVAL, Gérard de

1985, Initiation Chevaleresque et Initiation Royale dans la Spiritualité Chrétienne, Paris, Dervy-Livres.

VASSBERG, David E.

1984, Land and Society in Golden Age Castile, Cambridge University Press.

VERDON, Jean

1980, Les Loisirs au Moyen-Age, Paris, Lib. Jules Tallendier.

LA CHASSE AU MOYEN-AGE

1980, Actes du Colloque de Nice, 22-24 juin, 1979, Nice,
Centre d'études médiévales.

2.3. Sobre Teoria Literária e Poética Medieval

AGUIAR e Silva, Vítor

1983, Teoria da Literatura, Coimbra, Liv.Almedina.

1991, "A vocação da Retórica", Dedalus. Revista da Associação Portuguesa de Literatura Comparada nº1, Lisboa, Ed.Cosmos (pp.9-16).

ALBALADEJO Mayordomo, T.

1986, Teoria de los Mundos Possibles y Macroestructura Narrativa, Alicante, Universidade de Alicante.

1993, "Algunos aspectos pragmáticos del sistema retórico" in Teoria de la Literatura. Investigaciones Actuales, Valladolid, Instituto de de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid (pp.47-61).

BARTHES, Roland

1970, "L'Ancienne Rhétorique", Communications nº16, Paris, Ed.Seuil (pp.172-223).

BOOTH, Wayne C.

1980, A Retórica da Ficção, Lisboa, Arcádia.

CASTRO, Aníbal Pinto de

1973, Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

COLLOT, Michel

1988, "Le thème selon la critique thématique", Communications nº4, Paris, Ed.Seuil (pp.79-91).

FERNANDES, R. M. Rosado

1982, "Breve Introdução aos Estudos Retóricos em Portugal" in Elementos de Retórica Literária (pp.13-64).
(v.LAUSBERG)

1993, "Retórica" in Dicionário da Literatura Medieval.
(v.Dicionários e Gramáticas)

GARCIA Berrio, António

1989, Teoría de la Literatura. Construcción del Significado Poético, Madrid, Ed.Cátedra.

GENETTE, Gérard

1972, Figures III, Paris, Ed.Seuil.

GODINHO, Helder

1982, O Mito e o Estilo. Introdução a uma Mitoestilística, Lisboa, Ed. Presença.

HAMON, Philippe

1976, "Para um estatuto semiológico da personagem" in Categorias da Narrativa, Lisboa, Ed.Arcádia (pp.85-112).

JAUSS, Hans-Robert

1970, "Littérature Médiévale et Théorie des Genres", Poétique nº1, Paris, Ed. Seuil (pp.79-101).

LAUSBERG, Heinrich

1982, Elementos de Retórica Literária, Lisboa, Fund.Calouste Gulbenkian. (1ª ed.original:1967)

MADDOX, Donald

1986, "Vers un modèle de la communauté textuelle au Moyen-Age: les rapports entre auteur et texte, entre texte et lecteur" in Actes du XVIIIé Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) (pp.480-488).

MINNIS, A.J. and SCOTT, A.B. with WALLACE, David

1988, Medieval Literary Theory and Criticism (1100-1375), USA, Oxford University Press.

PICCHIO, Luciana S.

1979, A Lição do Texto. Filologia e Literatura: Idade Média, Lisboa, Ed.70.

PIETRA, Régine

1987, "Lieux Communs", Littérature, n°65, Février 1987,
Paris, Larousse (pp.96-108).

POTET, Michel

1978, "Place de la Thématologie", Poétique n°35, Paris,
Ed.Seuil (pp.375-384).

VANCE, Eugene

1987, From Topic to Tale. Logic and Narrativity in the Middle
Ages, Minneapolis, University of Minnesota Press.

ZUMTHOR, Paul

1972, Essai de Poétique Médiévale, Paris, Ed. Seuil.

1977, "Médiéviste ou pas", Poétique n°31, Paris, Ed. Seuil
(pp.306-321).

1978, Le Masque et la Lumière: la Poétique des Grands
Rhétoriciens, Paris, Ed. Seuil.

1980, Parler du Moyen-Âge, Paris, Les Éditions de Minuit.

1991, "De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier
errant.", Poétique 87, Paris, Ed.Seuil (pp.259-269).

1993, La Mesure du Monde. Représentation de l'espace au
Moyen-Age, Paris, Éd. du Seuil.

3.DICIONARIOS E GRAMATICAS

DICIONARY OF MEDIEVAL KNIGHTHOOD

BROUGHTON, Bradford, 1986, Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry. Concepts and Terms. People, Places and Events (2 vols.), USA, Greenwood Press.

DICIONARIO ETIMOLOGICO

COROMINAS, J., 1954-1958, Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana (4 vols.), Madrid.

DICIONARIO DE MOTIVOS

FRENZEL, Elizabeth, 1980, Diccionario de Motivos de la Literatura Universal (versión española de Manuel Albella Martín), Madrid, Gredos.

DICIONARIO DA LITERATURA MEDIEVAL

LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (org. e coord.), 1993, Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa, Lisboa, Ed.Caminho.

DICIONARIO ETIMOLOGICO

MACHADO, J. Pedro, 1952-1959, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (2 vols.), Lisboa.

DICIONÁRIO DE NARRATOLOGIA

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., 1987, Dicionário de Narratologia, Coimbra, Almedina.

GRAMÁTICA

CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, 1984, Nova Gramática do Português Contemporâneo, Lisboa, Ed. Sá da Costa.

