

Os Lais de Bretanha: voltando à questão da autoria

YARA FRATESCHI VIEIRA
Universidade Estadual de Campinas
Brasil

“Qu’importe qui parle?”: é com esta frase que Michel Foucault abre e fecha a sua polêmica conferência “Qu’est-ce qu’un auteur?”, pronunciada na Société française de philosophie, em 1969¹. Pareceu-me apropriado recuperá-la aqui, deixando-a a reverberar nos bastidores das reflexões que se seguem, a propósito do elusivo autor dos *Lais de Bretanha*, poemas recolhidos na abertura do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, antigo *Colocci-Brancuti*, há mais de seis séculos. E para que não ressoe sozinha ali, fora de contexto, chamo para lhe fazer companhia, em primeiro lugar, um excerto do famoso texto “La mort de l’auteur”, de Roland Barthes, não por acaso saído pela primeira vez em 1968²: “L’auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l’empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l’individu, ou, comme on dit plus noblement, de la ‘personne humaine’”³.

A referida conferência de Foucault dialoga, naturalmente, com o texto provocador de Barthes. Resumindo-a drasticamente, e deixando de lado a complexa argumentação nela desenvolvida, a sua proposta consiste em substituir o relevo que recebeu nos séculos XVIII, XIX e princípios do XX o “nome do autor”, enquanto individualidade histórica presente e resgatável na obra, por aquilo que chama a “função-autor”. E, entre as diversas e apropriadas observações teóricas e históricas que faz a esse respeito, convoco também as seguintes:

La fonction auteur est donc caractéristique du mode d’existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l’intérieur d’une société⁴.

Dans notre civilisation, ce ne sont pas toujours les mêmes textes qui ont demandé à recevoir une attribution. Il y eut un temps où ces textes qu’aujourd’hui nous appellerions ‘littéraires’ (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur [...]⁵

À voir les modifications historiques qui ont eu lieu, il ne paraît pas indispensable, loin de là, que la fonction-auteur demeure constante dans sa forme, dans sa complexité, et même dans son existence. On peut imaginer une culture où les discours circuleraient et seraient reçus sans que la fonction-auteur apparaisse jamais⁶.

1 Publicado inicialmente no *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e. Année, no. 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104; republicado em M. Foucault, *Dits et écrits* (1954-1988). Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821.

2 Na revista *Manteia*, Marselha, 4, 1968.

3 “La mort de l’auteur”, In: R. Barthes, *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*. Paris, Ed. du Seuil, 1984, p. 64.

4 M. Foucault, *Dits et écrits*, *op. cit.*, p. 798.

5 *Idem*, p. 799.

6 *Idem*, p. 811.

Retenhamos, então, como música de fundo essas reflexões que ainda hoje informam a discussão contemporânea acerca da autoria⁷, enquanto recuamos alguns séculos para examinar como se manifestava e se problematizava a mesma questão entre o século XII e a primeira metade do XIV.

* * *

Em 1875, ao publicar a edição diplomática do códice 4803 da Biblioteca Vaticana, Monaci acrescentou-lhe, em apêndice, o *Catalogo di Autori Portoghesi* compilado por Angelo Colocci, que encontrara no cód. vat. 3217⁸. Aos cinco primeiros itens da lista, Monaci colocou a seguinte nota de rodapé, deixando claro que a inclusão lhe parecia algo notável: “Da questa e dalle quattro note che seguono, si vede che la raccolta cominciava con dei *Lais* tratti probabilmente da un Romanzo di Tristano”⁹.

Em 1880, com a publicação do novo cancionero colocciano encontrado na biblioteca do Conde Paolo Antonio Brancuti, ficavam à disposição dos estudiosos os cinco lais, denominados “lais bretãos” ou “lais de Bretanha”¹⁰. Em 1887, Monaci deu à estampa uma reprodução facsimilada do códice Vat. Lat. 7182, onde também estão copiados os lais existentes no Colocci-Brancuti¹¹.

O primeiro trabalho de fôlego sobre os cinco lais é o de Carolina Michaëlis, que os incluiu, com os números 311 a 315, entre as cantigas “que preenchem provavelmente a Lacuna 1^ª” do *Cancioneiro da Ajuda*¹².

7 Cf., a esse respeito, o curso de A. Compagnon, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Universidade de Paris IV – Sorbonne (s.d.), disponível online: <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (acesso em 27.4.2011). Acerca das teorias de Barthes, Foucault e Derrida, v. S. Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1999; ainda do mesmo, sobre a questão da responsabilidade ética do autor, *The Ethics of Writing: Authorship and Legacy in Plato and Nietzsche*, Edinburgh University Press, 2008.

8 E. Monaci, *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*, messo a stampa da Ernesto Monaci. Con una prefazione con facsimili e con altre illustrazioni, Halle a.S., Max Niemeyer Editore, 1875, pp. xix-xxiv.

9 *Idem*, p. xix.

10 A denominação “lais bretãos” foi preferida por T. Braga, nos artigos: “A Influencia Bretã na Litteratura Portuguesa: I. Os Lays Bretãos; II. As novellas d’aventuras”, publicados na revista *Era Nova*, Lisboa, I, 1880, pp. 320 e 467, e incluídos em T. Braga, *Questões de Litteratura e Arte Portuguesa*, Lisboa, A. J. P. Lopes, 1881, pp. 85-97. Carolina Michaëlis, contudo, prefere a designação “lais de Bretanha”, que põe em circulação no artigo “Lais de Bretanha (CB 1-5 = CA 311-315)”, publicado na *Revista Lusitana*, Lisboa, VI, 1900-1901, pp. 1-43, e integrado, em forma revista, no volume II do *Cancioneiro da Ajuda*. Edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da Edição de Halle (1904), acrescentada de um Prefácio de Ivo Castro e do Glossário das Cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII), Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1990, pp. 479-520.

11 E. Monaci, *Facsimili di Antichi Manoscritti per Uso delle Scuole di Filologia Neolatina*, Roma, A. Martelli, 1881-92. O terceiro fascículo, contendo os fôlios com os lais, é de 1887. Cf. S. Pellegrini, “I ‘Lais’ Portoghesi del Codice Vaticano lat. 7182”, in *Archivum Romanicum*, Genève, XII, 1928, pp. 303-317 (repr. em S. Pellegrini, *Studi su Trove e Trovatori della Prima Lirica Hispano-Portoghese*, Torino, Casa Editrice Giuseppe Gambino S.A., 1937, pp. 441-58). Sobre as relações entre as versões do CBN e do ms. L (= V^o), cf. M. Arbor Aldea, “Lais de Bretanha Galego-portugueses e Tradición Manuscrita: as Relacións entre B e L”, in M. Iliescu et al. (eds.), *Actes du XXVe. Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane*. Berlin, New York, De Gruyter, 2010, v. 6, pp. 11-20. Heitor Megale fez uma edição crítica das cinco cantigas, a partir dos dois testemunhos: H. Megale, “As cinco Cantigas Bretãs Portuguesas”, in *Santa Barbara Portuguese Studies. Galician-Portuguese Poetry, Prose & Linguistics*, Santa Barbara, CA, VI, 2002, pp. 116-133. Carolina Michaëlis, que os editou em 1900 e depois os incluiu na edição do *Cancioneiro da Ajuda*, não parece ter tido conhecimento da publicação de Monaci nem do respectivo códice.

12 Cf., a esse respeito, o que diz Maria Ana Ramos, referindo-se ao problema metodológico que o *Cancioneiro ideal* de Carolina Michaëlis coloca, no que concerne aos textos *ausentes*, os quais podem “nunca ter comparecido tão-pouco no esboço inicial”. Recorda, nesse sentido, “a inclusão dos designados cinco *Lais de Bretanha* que comparecem em B no fl. 10r-fl.11v e no ms. Vat. lat. 7182 (Ferrari 1979: 61; 1993: 374-378; Gonçalves 1976: 54-55) e que não deviam, naturalmente, ter feito parte, por diversos motivos (estrutura, tema, situação material em B, etc.) do projecto que hoje conjecturamos como *Cancioneiro da Ajuda*”. M.A. Ramos, “O Cancioneiro Ideal de D. Carolina”, In: *O Cancioneiro da Ajuda, Cen Anos*

Entre os aspectos que ganham importância aos olhos da filóloga como específicos dessas composições, destaca-se o seguinte, que se relaciona diretamente às questões de organização genérica e cronológica que o último compilador, ou seja, D. Pedro, Conde de Barcelos, imprimiu ao seu cancionero¹³: são as únicas composições que não nascem de “impressões subjectivas e transes pessoais do poeta”, mas são “ideadas e architectadas como obras de personagens diversos, estrangeiros, *fictícios*”; ou então, diz ela, são “as únicas *anonymas*, caso não queiramos acreditar que o collecionador, sem distinguir entre historia e ficção, as considerava e propagava, *com ingenua seriedade*”, como invenções das personagens dos romances bretões a que estão atribuídas nas respectivas rubricas¹⁴. (itálicos acrescentados)

Segundo a sua interpretação, D. Pedro escrevera ou mandara escrever em seu nome, na primeira metade do séc. XIV, as rubricas que acompanham os lais, e ordenara fossem eles antepostos aos demais cantares de amor, porque desejava apresentar “amostras de todos os gêneros profanos cultivados até 1350”¹⁵. Essa motivação, suposta por Carolina a partir da aparente anomalia de se incluírem lais numa compilação de “cantigas de amor”, “cantigas de amigo” e “cantigas de escárnio e maldizer”, é condizente, por sua vez, com o caráter de *summa* que caracteriza os cancioneros trovadorescos no século XIII, coleções que têm, nas palavras de V. Beltrán, “el objetivo, casi siempre explícito, de acoger todo el repertorio al alcance del compilador, incluso de ofrecer una interpretación de la escuela”¹⁶. Essa intenção fica evidente, aliás, em uma das três únicas rubricas dos apógrafos italianos onde o Conde fala como mandatário, na primeira pessoa plural majestática, a fim de justificar outro registro que poderia parecer esdrúxulo, ou seja, o dos fragmentos atribuídos a Vidal, Judeu d’Elvas: “E por que é ben que o ben que home faz se non perca, mandamo-lo screver, e non sabemos mais dela[s] mais de duas cobras, a

despois. Actas do Congresso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004. Xunta de Galicia: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, p. 26 e n. 29.

- 13 Outros aspectos que foram tratados por Carolina, como a edição dos textos, a identificação das fontes e a questão da tradução têm recebido atenção dos estudiosos. Para a edição textual, v. S. Pellegrini, *op. cit.*, H. Megale, *op. cit.*, E. P. Machado e J. P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Antigo Colocci-Brancuti. Leitura, comentários e glossário por ... Vol. I. Lisboa, Edição da “Revista de Portugal”, 1949. Para a questão das fontes e da tradução, v. nota 14.
- 14 CA, *op. cit.*, vol. II, pp. 479-480. Para a questão das fontes, v. W.J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, New York, Phaeton Press, 1970, pp. 64-75 (1a. ed., 1925); J.-M. D’Heur, Les lais arthuriens anonymes français et leur tradition galaïco-portugaise, *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, vol. XXIV, p. 210, 1972 (trata-se apenas do Resumo da apresentação no Tenth Triennial Congress, Nantes, 1972 – não tive acesso ao texto completo); H. Sharrer, “La Materia de Bretonia en la poesía gallego-portuguesa”, In: *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 561-569; *Idem*, “The Acclimatization of the Lancelot-Grail Cycle in Spain and Portugal”, In: W.W. Kibler, (ed.), *The Lancelot-Grail Cycle. Text and Transformations*, Austin, University of Texas Press, 1994, pp. 175-190; A. Ferrari, “Lai”, In: G. Lanciani & G. Tavani (org.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa, Caminho, 1993, pp. 374-8; C. Alvar, “Poesía Gallego-portuguesa y Materia de Bretonia: Algunas Hipótesis”, In: *O Cantar dos Trovadores*. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993. Xunta de Galicia, 1993, pp. 31-51; S. Gutiérrez García & P. Lorenzo Gradín, *A Literatura Artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*. Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 95-109; L. Soriano Robles, “Los Lais de Bretanha Gallego-portugueses y sus Modelos Franceses (*Tristan en prose y Suite du Merlin de la Post-Vulgata artúrica*)”, In: J.L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena*. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In Memoriam Manuel Alvar. Vol. II. Baena, M. I. Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 27-46. Sobre a tradução, v. X. X. Ron Fernández, “Entre Traducción e Intertextualidad: Reflexiones sobre los Lais de Bretanha Gallego-portugueses”, In: J. Paredes & E. Muñoz Raia (eds.), *Traducir la Edad Media*. La Traducción de la Literatura Medieval Románica, Granada: Editorial Universidad de Granada, 1999, pp. 423-449.
- 15 Cap. XXXIX, Lais de Bretanha, volume II do *Cancioneiro da Ajuda*, *op. cit.*, p. 479. Como já se mencionou acima, na nota 10, o mesmo material fora publicado, em versão ligeiramente diversa, no vol. VI da *Revista Lusitana*.
- 16 V. Beltrán, “Los Cancioneros Trovadorescos y la Renovación Cultural del Siglo XIII”, In: A. Ferrari et S. Romualdi, “*Ab nou cor et ab nou talen*”: *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*. Modena, Mucchi Ed., 2004 [2006], pp. 103-130: 116.

primeira cobra de cada ãa”¹⁷. É oportuno lembrar, ainda a esse respeito, que as prosificações da matéria de Bretanha, elaboradas durante o século XIII, também parecem responder a um projeto de organização inclusiva de todo o material disponível¹⁸; e que, além disso, o *Livro de Linhagens* do mesmo Conde D. Pedro, cujo propósito diretor, enunciado no Prólogo, era “gaanhar o seu [de Deus] amor e (por) meter amor e amizade entre os nobres fidalgos de Espanha”¹⁹, sofreu uma mudança estrutural, por considerar o seu autor a necessidade de tornar as relações entre os nobres e os reis mais “claras”, isto é, explícitas na sua almejada e presumida totalidade, o que o leva a declarar: “falaremos primeiro do linhagem dos homens e dos reis de Jerusalem des Adam ataa nacença de Jesu Christo, (...) Des i, falaremos dos reis da Troia e dos reis de Roma e emperadores, e dos reis da Gram Bretanha, que ora se chama Ingraterra”²⁰. Desde já, convém atentar para esse registro histórico que, em seguida às genealogias retiradas em última instância das Escrituras, com o seu peso de “verdade revelada”, arrola os reis de Troia, os reis e imperadores de Roma, e os reis da Grã Bretanha; entre esses, recebe especial atenção Artur, com o sobrinho Mordech, o sobrinho ou filho Galvam, que morre de uma espadada “que lhe dera Lançarote do Lago”²¹. Parece claro, pela maneira como essas personagens são convocadas para constituírem a memorável ascendência da humanidade e da nobreza peninsular em especial, que não se estabelece nenhuma hierarquia entre elas no que se refere à verdade histórica²²: Adão, Príamo, Júlio César, Artur, Lançarote do Lago pertencem todos ao passado glorioso que une entre si as famílias nobres do Ocidente cristão, e como tal faz sentido que as suas façanhas e, no caso dos lais, a sua produção literária precedam os feitos e as composições contemporâneas do Conde. Exatamente isso tem Carolina em mente, ao observar que

[o] modo que [o Conde] relata *infantilmente*, nos cadastros da nobreza, numerosas ficções, dando-as por verdade pura, auctoriza-nos a crêr que na sua imaginativa esses lais eram realmente producções de Tristan e de coevos de Tristan. Considerando os inventores como personagens históricos da côrte do rei Artur de Bretanha (...), assignava-lhes por ventura o ano 1042 (...) Ou antes o de 580, registado no seu proprio Livro de Linhagens, como data do desaparecimento do famigerado soberano, e julgava estabelecer a boa ordem chronologica ao

-
- 17 Ed. de X. C. Lagares, *E por esto fez este cantar*. Sobre as Rubricas Explicativas dos Cancioneiros Profanos Galego-portugueses, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2000, p. 174. Cf. também Carolina Michaëlis, *CA, op. cit.*, vol. II, p. 252.
- 18 Cf., a esse respeito, as observações de F. Bodganow no seu clássico estudo: *The Romance of the Grail*, New York, Manchester University Press, Barnes & Noble Inc., 1966, pp. 1-16.
- 19 *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Edição crítica por José Mattoso. *Portugaliae Monumenta Historica*, Nova Série, Volume II/1, Lisboa, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências, 1980, Prólogo 2, l. 3, p. 55.
- 20 *Idem*, 13: 7-9. J. Mattoso também chama a atenção para “a estrutura fundamental do *Livro*, isto é, a inserção das genealogias portuguesas num contexto universal e peninsular, o que levou o autor a aproveitar como base dos primeiros títulos uma refundição do *Liber Regum* navarro do princípio do século XIII, que estabelecia as genealogias dos reis da Cristandade, depois de as inserir nas gerações bíblicas e arturianas segundo a obra de Godofredo de Monmouth”. Cf. J. Mattoso, “Livros de Linhagens”, In: *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa, op. cit.*, p. 420.
- 21 V. *Livro de Linhagens, op. cit.*, 2D17-2E3, pp. 89-91. Sobre as fontes dos títulos I e II do *LL* de D. Pedro, cf. L. F. Lindley Cintra, “O *Liber Regum* e Outras Fontes do Livro das Linhagens do Conde D. Pedro”, In: *Boletim de Filologia*, Lisboa, Tomo XI, 1950, pp. 224-251: 237. Especificamente sobre as fontes para o Título II, onde se fala do Rei Artur e de Lançarote do Lago, v. a opinião de W. J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula, op. cit.*, pp. 40-45: D. Pedro teria usado uma versão castelhana da *Historia Regum Britanniae*, modificada pelo original perdido que Sommer denominou a *Suite du Lancelot*.
- 22 Sobre a relação entre “verdade ficcional” e “verdade histórica” nesse contexto, cf. J. S. Silva Cesila, *Si la geste ne ment: Historicidade e Ficcionalidade nas Narrativas Arturianas Medievais*, Tese de doutoramento. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2011. Analogamente, lembra Hilário Franco Jr. que, em 1554, quando Felipe II de Espanha se casou com Maria Tudor, “precisou jurar que renunciaria ao trono se o rei Artur o reivindicasse” (“O Retorno de Artur”, In: *Idem, Os Três Dedos de Adão*. Ensaios de Mitologia Medieval, São Paulo: Edusp, 2010, p. 192). O episódio, narrado por Julián del Castilho, *Historia de los Reyes Godos*, Madrid, Luiz Sanchez, 1624, p. 365, é também referido por R.S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages (=ALMA). A Collaborative History*. Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 65.

antepô-los aos cantares mais arcaicos de trovadores peninsulares que pôde colligir, compostos perto de 1200, conforme elle, de certo, não ignorava²³. (itálicos acrescentados)

Pelo adjetivo “ingênua” e pelo advérbio “infantilmente”, Carolina manifesta a sua dificuldade em aceitar aquilo que lhe parece inexplicável de outra forma²⁴. Ou seja, repugna-lhe aceitar que um homem culto, como o conde D. Pedro, pudesse fazer o que aos seus olhos de filóloga alemã da virada do século XX constituía um erro de interpretação histórica de grande calibre, confundindo personagens “verdadeiras” com fictícias e atribuindo-lhes o mesmo estatuto de “autor” que o dos demais poetas coligidos no cancionero, esses, sim, figuras documentalmente identificáveis. Não por acaso a filologia alemã do século XIX, da qual se nutria, estabelecera como seus principais alicerces a historização, o cientificismo e a subjetivação²⁵. Da sua perspectiva, trata-se, portanto, de duas dificuldades conceptuais difíceis de ultrapassar: para ela, segundo a doutrina literária em voga na época, derivada dos preceitos de Sainte-Beuve e de Gustave Lanson²⁶, uma peça lírica brota “de impressões subjectivas e transes pessoas do poeta”²⁷, ou seja, se interpretamos corretamente a sua bastante vaga asserção, existe um trânsito direto e recuperável entre o “eu” histórico do poeta, enquanto lugar de inscrição de circunstâncias biográficas, e o “eu” do discurso lírico. Por outro lado, não se pode confundir história e ficção, acreditando “infantilmente” que as peças líricas inseridas nos romances em prosa teriam sido efetivamente compostas pelas personagens “fictícias”, não históricas, que neles se apresentam. De qualquer forma, Carolina não deixa de perceber que a atribuição presente nas rubricas, a colocação dos lais à frente das demais composições, bem como a inclusão das personagens arturianas no resumo histórico que precede o *Livro de Linhagens* falam a favor desta interpretação, isto é, que as questões de autoria e de existência histórica não tinham para o Conde D. Pedro o mesmo peso e a mesma definição que para um filólogo novecentista.

Ao retomarmos hoje, contudo, a questão da autoria dos *Lais de Bretanha*, podemos abordá-la de duas perspectivas, não intrinsecamente excludentes, embora na prática terminem por sê-lo: do ponto de vista das concepções teóricas e históricas atuais, a primeira seria, naturalmente, tentar elucidar o problema da autoria historicamente comprovada das traduções ou das composições, o que depende não só da identificação cabal das fontes francesas²⁸, mas também do eventual aparecimento de uma tradução completa, ou mesmo fragmentária, de uma versão dos romances envolvidos, isto é, do romance de Tris-

23 CA, *op. cit.*, vol. II, pp. 503-4.

24 “Quem achar injusta esta suposição deve explicar o desvio voluntarioso do plano chronologico, seguido bem ou mal na ordenação das materias, pelo desejo do compilador do *Livro das cantigas* de sanar a falta de um principio ou introito suggestivo notado no cancionero de amor”. CA, *op. cit.*, vol. II, p. 504.

25 Cf. P. Hummel, *Histoire de l'histoire de la philologie*, Genève, Droz, 2000, p. 127.

26 Cf. A. Compagnon, curso cit. na n. 7, “Introduction: Mort et resurrection de l'auteur”.

27 CA, *op. cit.*, vol. II, p. 480.

28 Como já se apontou na nota 14, vários autores têm-se ocupado do problema das fontes dos *Lais de Bretanha*. Carolina Michaëlis, a partir da obra de F. Wolf, *Über di Lais, Sequenzen und Leiche*. Heidelberg, 1841, imediatamente se deu conta da proveniência de um deles, que editou como CA 314: “Don Amor, eu cant'e choro”. Baseada também nas indicações de E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise*, Paris, Émile Bouillon, 1890, Carolina mobilizou os seus conhecidos em Viena para, através da consulta dos códices 2537, 2539-40 e 2542, ajudarem-na a identificar a possível fonte (e variantes) dos lais B 1, B 3 e B 4, embora tivesse alimentado por algum tempo a esperança de encontrar a fonte de todos os cinco. Cf., a esse respeito, a correspondência que trocou com Elise Richter, publicada em “‘Damors vient mon chant et mon plour’: C. Michaëlis an E. Richter”, In: B. Hurch (ed.), *Bausteine zur Rekonstruktion eines Netzwerks I: Caroline Michaëlis de Vasconcellos, Elise Richter, Hugo Schuchardt und Leo Spitzer*, in *Grazer Linguistische Studien*, Graz, 72, 2009, pp. 113-133. Na carta datada de 20 de dezembro de 1899, exclama: “Seria maravilhoso se um dos manuscritos de Viena trouxesse total esclarecimento ou mesmo ambas as canções das donzelas que dançam! – Elas devem existir nalgum lugar!” (tradução minha)

tão e da *Suite du Merlin*²⁹. Por outro lado, é ainda possível considerar que as peças fossem traduzidas separadamente do contexto narrativo ou mesmo compostas, no caso de B 2 e B 5, a partir das indicações de episódios independentes, e nesse caso precisaríamos do nome do tradutor ou compositor das peças³⁰. Infelizmente, tal solução não está à vista, dada a documentação literária e histórica de que dispomos, de modo que teremos de nos ater, por enquanto, ao exame da segunda, ou seja, contentarmo-nos com a anonimidade das composições, da nossa perspectiva, ainda que não do ponto de vista do compilador do Cancioneiro: considerarmos, portanto, a hipótese de a atribuição a personagens romanescas presente nas rubricas corresponder a uma concepção autoral diferente da nossa.

Temos, portanto, de nos perguntar como esses conceitos se configuravam no contexto teórico e prático dos séculos diretamente envolvidos, isto é, os meados do XIV, para o Conde D. Pedro, e o XII e XIII, para a elaboração e difusão da matéria de Bretanha, cujos ecos se acolhem no *Livro de Cantigas* e no *Livro de Linhagens*.

Os comentários medievais, conhecidos como *accessus ad auctores* (“introdução aos autores”), começam no século XII a desenvolver uma reflexão e uma linguagem crítica sobre todos os tipos de textos – sagrados e profanos, usados nos cursos de gramática ou teologia –, tendo como primeiro e importantíssimo item o exame da vida do poeta (*vita poetae*)³¹. Com ampla difusão, continuaram a exercer influência durante os séculos XIII, XIV e XV. O item dedicado ao exame da vida do autor (*vita auctoris*) chegou mesmo a refletir-se na composição das *vidas* dos trovadores provençais, cujo primeiro elenco data de meados do século XIII³².

O termo *auctor*, por sua vez, teve o seu significado atravessado pelo conceito de *auctoritas*, como esclarece M.-D. Chenu:

29 Os fragmentos de traduções conhecidos: o do *Livro de Tristan* e o do *Livro de Merlin*, ambos de reduzida extensão, não nos oferecem pistas relevantes para nenhum dos lais incluídos em B e V^o. A respeito dos fragmentos, cf. M. Serrano y Sanz, “Fragmento de una Version Galaico-portuguesa de *Lanzarote del Lago* (Manuscrito del Siglo XIV)”, In: *Boletín de la Real Academia Española*, XV (1928), pp. 307-314; J. L. Pensado Tomé, *Fragmento de un Livro de Tristán galaico-portugués*, Anejo XIV de *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 1962; A.-J. Soberanas, “La version galaico-portugaise de la *Suite du Merlin*. Transcription du fragment du XIVe. siècle de la Bibliothèque de Catalogne, ms. 2434”, in *Vox Romanica*, 38, 1979, pp. 174-193; P. Lorenzo Gradín & J.A. Souto Cabo, *Livro de Tristan e Livro de Merlin*, Estudio, edición, notas e glosario, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2001; I. Castro “O Fragmento Galego do *Livro de Tristan*”, In: D. Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*. Vigo, Galaxia, 1997, vol. I, pp. 135-149 (também disponível online, com um anexo de 2007, contendo a “Colaçon dos Fragmentos Galegos com a ed. Ménard”: http://www.clul.ul.pt/files/ivo_castro/1998_Tristan_Galego.pdf, acesso em 3.8.2011); S. Gutiérrez García & P. Lorenzo Gradín, *A Literatura Artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Universidade de Santiago de Compostela, 2001; L. Soriano Robles, “Los Lais de Bretanha Gallego-portugueses y sus modelos Franceses (*Tristan en prose y Suite du Merlin* de la Post-Vulgata artúrica)”, *op. cit.*

30 No caso de B 2 e B 5, essa tem sido a solução proposta por Entwistle, *op. cit.*; M.R. Lida de Malkiel, “Arthurian Literature in Spain and Portugal”, In: R.S. Loomis (ed.), *ALMA*, *op. cit.*, pp. 406-418; L. Soriano Robles, *op. cit.* Esta última autora examina a possibilidade de o autor (tradutor?) dos cinco lais se ter servido de um único códice, que incluísse tanto os lais B 1, B 3 e B 4, como os conteúdos narrativos que propiciaram a composição de B 2 e B 5: “Podemos concluir, por tanto, que se conservan compilaciones que entrelazan ambos textos, la *Suite du Merlin* en prose y en vez de dos manuscritos diferentes, el anónimo adaptador gallego-portugués pudo manejar un único códice” (p. 44). Cf., ainda, H. Sharrer, “The Acclimatization of the Lancelot-Grail Cycle in Spain and Portugal”, *op. cit.*, e S. Gutiérrez García, “*O Marot Haja Mal-grado: Lais de Bretanha*, Ciclos em Prosa e Recepção da Materia de Bretaña na Península Ibérica”, In: *Boletín Galego de Literatura*, Santiago de Compostela, 25, 2001, pp. 35-49.

31 Cf., para maiores esclarecimentos e informações, os substanciosos estudos de A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, 2 ed. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988; A. J. Minnis, A.B. Scott & D. Wallace (eds), *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c.1375*, Oxford, Clarendon Press, 1991; J. B. Allen, *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages*, Toronto, 1982.

32 Minnis, Scott & Wallace, *Medieval Literary Theory and Criticism*, *op. cit.*, p. 14.

Un *Auctor*, désormais, c'est celui qui, grâce à une reconnaissance officielle, scolaire, ecclésiastique, voit son avis, sa pensée, sa doctrine authentiqués, au point qu'ils doivent être accueillis avec respect et acceptés avec docilité. L'*Auctor*, ce n'est plus seulement celui qui est responsable de la composition d'un ouvrage (*Actor*), par opposition au scribe ou au simple compilateur, c'est – évidemment au sens fort que nous envisageons ici – celui qui a une autorité sur laquelle on peut faire fond pour l'examen et la solution d'une question, en grammaire, en droit, en philosophie, en théologie. L'opinion de l'"auteur" est *authentique*, et ses dits sont en effet appelés *authentica*. C'est d'ailleurs ce qui va introduire une seconde équivoque, avec le nouveau mot, ou mieux la nouvelle graphie *Author*, que suscitait évidemment le rapprochement entre *auctor* et *authenticus*³³.

Naturalmente, a autoridade de um texto decorrerá de um conjunto de fatores: em primeira instância, a autoridade máxima é a da Sagrada Escritura, cuja palavra emana diretamente do Espírito Santo; num nível mais baixo, mas mesmo assim ainda respeitável, estão as obras cuja autoridade reside numa *sententia digna imitatione* (“uma afirmação digna de imitação”) ou num julgamento que emana de uma pessoa competente na sua disciplina³⁴; os autores clássicos, como Vergílio ou Lucano, eram *auctores*, pelo próprio peso da tradição e da erudição. De forma circular, porém, um dito ou um texto, para serem “autênticos”, tinham de ser a genuína produção de um *auctor* reconhecido. As obras de autoria incerta ou desconhecida eram consideradas “apócrifas” e de autoridade inferior à das obras que circulavam com o nome de *auctores*. Mas como a *auctoritas* se associava, via de regra, aos nomes de autores conhecidos e a textos já consagrados, especialmente se escritos em latim, os textos recentes tendiam a ser atribuídos a autores falsos ou fictícios, mais antigos e respeitados³⁵.

É relevante observar que a autoridade de um texto podia ser examinada, não em bloco, mas a partir da verificação da autoridade ou da veracidade de afirmações singulares, consideradas muitas vezes segundo o seu enunciador concreto ou relatado. Um exemplo dessa discussão aparece na *Summa in questionibus Armenorum*, de Richard FitzRalph (c. 1349), na qual se reproduz um diálogo entre duas personagens, Johannes e Ricardus, sobre o sentido “literal” nas Escrituras. Johannes reclama que às vezes é difícil verificar até que ponto uma expressão das Escrituras manifesta a mente do seu autor (*mens auctoris*): por exemplo, se Moisés é considerado o *auctor* dos livros do Pentateuco (e a tradição acredita que assim é), então pode parecer que Moisés é o *auctor* de mentiras e falsidades. Em Gên. iii.4, portanto, exprimir-se-ia uma mentira pela afirmação da serpente a Eva: “Certamente não morrereis”; em Gên. xxvii.24, quando Isaac pergunta a Jacó: “És o meu filho Esaú?”, a resposta é: “Sou” – outra mentira. Se supusermos, continua Johannes, que, além de Moisés, há outros *auctores* (isto é, a serpente e Jacó) nessas passagens problemáticas, haveria muitos *auctores* num único livro. Se, por outro lado, afirmarmos que nem Moisés nem as pessoas referidas possuem autoria, então esses trechos ficam sem *auctor*. Ricardus propõe uma solução para o problema, argumentando que, de acordo com o uso, a palavra *auctor* pode ser entendida de três maneiras diferentes: aquele que afirma a passagem, isto é, o *assertor*; aquele que é o seu *editor* ou *compiler*; e aquele que faz ambas as coisas, o qual é propriamente o *auctor*. No caso levantado por Johannes, Moisés não é o *assertor*, mas apenas o *editor* ou *compiler*³⁶.

33 M.-D. Chenu, “Auctor, actor, autor”, In: *Bulletin du Cange. ALMA (=Archivum Latinitatis Medii Aevi)* vol. 3: II, 1926-1927, pp. 81-86:83. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2042/2969> (acesso em 29.12.2010)

34 Cf. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, *op. cit.*, p. 10.

35 *Idem*, p. 11.

36 Este exemplo é referido por A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, *op. cit.*, pp. 100-101. No entanto, o texto de FitzRalph não é citado no original: “Richardus: aperis difficultates de hoc verbo auctor quoniã iuxta usum loquendi frequentẽ tripliciter itelligi quis esse auctor alicuius scripture vel quia est ipsius assertor vel quia est ipsius editor vel cõpilator aut simul utroque modo [et] sic proprie accipitur. In hijs autẽ que dicis mendacia Moyses nõ est assertor sed editor siue cõpilator”. (*Summa in Questionibus Armenorum*, l. I, cap. 2. Disponível em: https://adrastea.ugr.es/search~S1*spl/?tsumma+domini+armacani/tsumma+domini+armacani/1,1,1,B/1962&FF=tsumma+domini+armacani&1,1,0,-1. Acesso em 3.3.2011)

O termo técnico *assertor*, usado para caracterizar a responsabilidade assumida pelo *auctor*, deriva da lógica; e era comum nas escolas estabelecer a distinção entre a “afirmação” e a “repetição” (*recitatio*) ou “citação” (*reportatio*)³⁷. (Curiosamente, o mesmo questionamento da responsabilidade do autor de um texto pelas suas afirmações é o ponto de partida utilizado por Barthes, no já mencionado artigo, “La mort de l’auteur”; a sua reflexão leva-o, no entanto, a deslocar do autor para o leitor a fonte da sentença problemática³⁸.)

É bastante conhecida a dificuldade de identificar o autor dos romances em prosa, para não falar das escassas informações históricas sobre autores de alguns dos romances em verso e sobre as vagas notícias que ambos os gêneros oferecem a respeito dos livros que supostamente lhes serviram de fonte³⁹: como finamente observa L. Spitzer, “[t]he novelistic fiction of a written source (which should testify to the veracity of the author – while his mind is left free to fabulate) requires only an indication of the book’s existence: one does not need to know the source of a Source”⁴⁰. A tendência a atribuir obras a um autor antigo e, portanto, digno de “autoridade”, era tão corrente que Walter Map, ao ver que se duvidava de que fosse realmente o autor da *Dissuasio Valerii ad Rufinum*, lamentou: “Minha única falha é estar vivo; não tenho, contudo, nenhuma intenção de corrigi-la pela minha morte”⁴¹.

É natural que os romancistas se ressentissem de falta de “autoridade” e de “autenticidade”, uma vez que escreviam histórias cujas fontes eram muitas vezes orais e, ainda por cima, o faziam em língua vernácula. Por isso, criaram diversos mecanismos de “justificação”, apelando frequentemente à intenção didática de ensinar bons costumes e oferecer modelos de conduta, e recorrendo também à “veracidade” da história narrada. Em alguns casos, a autoridade reclamada é nada menos que a divina, quando se alega uma fonte de transmissão sobrenatural: “Li estoires du saintisme vessel que on apele Graal, o quel li precieus sans au Sauveur fu recetüz au jor qu’il fu crucefiez por le pueple rachater d’enfer: Josephes le mist en remembrance par la mencion de la voiz d’un angle, por ce que la veritez fust seüe par son escrit et par son tesmoignage [...]”⁴²

Trata-se de ancorar a autenticidade do texto na matéria transmitida, o que se obtém através da autoridade daquele que relatou o acontecido e daquele que o registrou. Dessa forma, consagra-se nos diversos romances o testemunho de uma prática de registro dos acontecimentos, que reconhecemos, por exemplo, na *Suite du Merlin*, onde se coloca em relevo a atividade dos cronistas na própria fonte do relato que o

37 Minnis, *op. cit.*, pp. 101-2.

38 Barthes observa que, no conto “Sarrasine”, falando de um *castrato* disfarçado de mulher, Balzac escreve: “C’était la femme avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans causes, ses bravades et sa délicate finesse de sentiment”. Barthes pergunta-se: Quem fala dessa maneira? O protagonista? O homem Balzac, a partir da sua experiência particular sobre a psicologia feminina? Trata-se de sabedoria universal? para ele, contudo, não há uma pessoa que seja o enunciador daquela frase; a sua fonte, a sua voz não pode ser localizada; e, no entanto, é perfeitamente legível, porque, diz ele, o verdadeiro *locus* da escritura é a leitura. Cf. Barthes, *op. cit.*, pp. 61-67.

39 Spitzer registra que Maria de França, “like so many medieval authors who translate from Latin into the vernacular, speaks of her source as ‘li livre’ without mentioning the name of the author of the particular book which modern critics have taken pains to discover. The existence of a *source* was more important for that tradition-bound civilization than was the specification of the particular source. ‘Li livre’ was an objectively existing entity, unattached to any particular author”. L. Spitzer, “Note on the Poetic and the Empirical ‘I’ in Medieval Authors”, In: *Traditio*, New York, 4, 1946, pp. 414-422: 415.

40 *Idem*, nota 3.

41 A anedota é mencionada por Minnis, *Medieval Theory of Authorship, op. cit.*, pp. 111-2. O texto de Walter Map encontra-se em *De Nugis Curialium*, dist. iv, cap. 5 (ed. M. R. James, *Anecdota Oxoniensia*, xiv, Oxford, 1914): “Hoc solum deliqui, quod uiuo. Verumptamen hoc morte mea corrigere consilium non habeo”. (p. 158) Disponível em: <http://www.archive.org/stream/waltermapdenugis00mapwuoft#page/n201/mode/2up> (Acesso em 3/3/2011)

42 *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, ed. W. A. Nitze & T. A. Jenkins. New York, 1972, 2 vol., p. 23. Cito *apud* K. Halász, *Images d’auteur dans le roman medieval (XIIe. – XIIIe. siècles)*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1992, p. 92.

público escuta⁴³. No *Merlin do Pseudo-Boron*, uma das atividades do mago é exatamente a produção de um livro, juntamente com Blaise, apresentado como “molt bons clers et molt sotilz et prestres⁴⁴”. O processo de participação no acontecimento, da sua narração e do seu registro é enfatizado a cada momento do romance: “Assim despediu-se Merlin de Uterpendragão e foi para Nortumberlândia encontrar-se com Brás. Contou-lhe o que se passara, como foi criada a tábola redonda e muitas outras coisas que ouvireis em seu livro⁴⁵”. Na *Demanda do Santo Graal*, depois da morte de Galaaz, Boorz regressa ao reino de Logres, onde é recebido com grande alegria pelos da sua linhagem e pelo rei Artur. E este,

quando vio que Boorz era ja folgado dos grandes trabalhos que sofrera, feze-o ùu dia vïir ante si e disse-lhi: ‘Eu vos digo pelo juramento que vos fezeistes quando vos partistes daqui que nos digades toda-las aventuras novas que passastes en esta demanda u tanto morastes’. E Boorz, que era bõo e de bõa vida e que se nom perjuria en nêhã guisa, disse toda-las aventuras por que passou que lhi lenbrarom, e como Galaaz e Persival morreram. (...) *E quando ouviram em qual guisa passarom Galaaz e Persival, rei Artur fez escrever toda-las aventuras que lhi Boorz cont[o]u*⁴⁶. (itálicos acrescentados)

Lemos aqui, resumidamente, todo o processo: o juramento prestado de dar conta das aventuras vividas e presenciadas; o seu relato por um participante fidedigno, que era “bom e de boa vida”; e o seu registro pelos cronistas do rei, o que permitiu a transmissão fiel dos acontecimentos narrados.

Fica claro, portanto, que o maior peso de “autenticidade” recai sobre os acontecimentos e sobre as personagens que os viveram, presenciaram e narraram aos primeiros registradores; o autor ou autores dos romances limitam-se a “traduzir” do latim essas histórias exemplares, sendo o seu papel comparável, dessa forma, ao do *editor* ou *compiler* de FitzRalph. A matéria narrada adquire a “autoridade” que lhe conferem o testemunho de figuras exemplares, o fato de ter sido registrada pelos “clérigos” reais na língua oficial da cultura, e os altos ensinamentos morais que oferece para instrução e exemplo.

Por outro lado, porém, entre os séculos XII e XIV, a crescente preocupação com a composição lírica associa-se ao conceito da canção como especificamente referencial, documentando uma experiência particular; como observa Sylvia Huot, “[t]he *chanson courtoise* contrasts notably with narrative poetry (...) The singer claims, at least, not to mediate between a past event or text and his audience. Rather, he directly manifests a love experience to his audience, since, according to the poetic fiction, he is the lover of whom he sings. Lyric performance has a dramatic quality: the experience of love takes shape before our eyes⁴⁷”.

Além disso, a análise de determinados aspectos do formato dos cancioneiros franceses líricos e narrativos, dos séculos XIII e XIV, levou a mesma estudiosa à conclusão de que algumas características

43 Halász, *Images d’auteur dans le roman medieval*, *op. cit.*, p. 87.

44 Citado por Halász, *op. cit.*, p. 85.

45 Robert de Boron, *Merlim*. Romance do Século XIII, Traduzido do francês antigo, com apresentação e glossário, por Heitor Megale, Rio de Janeiro, Imago, 1993, p. 126.

46 Cap. DCXXXII. *A Demanda do Santo Graal*, Edição de Joseph-Maria Piel concluída por Irene Freire Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988, pp. 429-430.

47 S. Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987, p. 85. Embora de forma menos direta e ampliando o alcance da afirmação para incluir o autor ficcional, em geral, no seu processo de criação, o próprio Michel Foucault afirmava a Charles Ruas, numa entrevista realizada em 1983: “Therefore, I believe that it is better to try to understand that someone who is a writer is not simply doing his work in his books, in what he publishes, but that his major work is, in the end, himself in the process of writing his books. The private life of an individual, his sexual preference, and his work are interrelated not because his work translates his sexual life, but because the work includes the whole life as well as the text. The work is more than the work: the subject who is writing is part of the work.” (C. Ruas, “An Interview with Michel Foucault”, In: M. Foucault, *Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*, London, Continuum Publishing, 2004, p. 186).

são peculiares aos manuscritos líricos. Em particular, a figura do autor adquire neles uma importância muito distinta da que recebe o autor de um romance⁴⁸.

Assim sendo, essa relação direta com a real e própria experiência amorosa que se atribui ao autor de uma composição lírica leva-nos de volta à imagem de Tristão veiculada nos romances em verso e prosa, pois ele é ali caracterizado não só como o grande amador e o cavaleiro invencível, mas também como um grande músico. A sua fama de compositor e cantor de lais, ao som da harpa ou da rota, já aparece estabelecida no século XII, como se pode comprovar pelas referências contidas em especial no “Lai du Chèvrefeuille”, composto provavelmente entre 1160 e 1170 por Marie de France⁴⁹: aí começa ela por dizer que não só ouvira várias vezes esse lai, mas que também o encontrara num livro sobre os amores de Tristão e a rainha; depois de narrar o episódio referente ao encontro com Isolda que Tristão provocara, por meio do estratagema da mensagem gravada no ramo de nogueira, assim conclui: “Pur la joie qu’il ot eüe/ De s’amie qu’il ot veüe/ E pur ceo k’il avoit escrit/ Si cum la reïne l’ot dit./ Pur les paroles remembrer./ *Tristram ki bien saveit harper;/ En aveit fet un nouvel lai. Asez briefment le numerai:/ Gotelef l’apelent Engleis;/ Chievrefoil le nument Franceis./ Dit vus en ai la verité;/ Del lai que j’ai ici cunté*”⁵⁰.

Outras referências à grande habilidade de Tristão como músico, talvez recolhidas dos lais de Marie de France, encontram-se no romance *Tristan*, de Gottfried von Strassbourg, como bem o demonstrou E. Levi⁵¹. Um episódio da juventude do herói, no romance alemão, é bastante significativo: uma noite, na corte do rei Marc, os nobres reunidos ouvem um harpista galês. O jovem Tristão, deslumbrado, cumprimenta o harpista pelo seu desempenho, e termina por tocar também ele alguns lais na harpa, para o deleite de todos os ouvintes. O rei Marc, surpreso, pergunta-lhe onde aprendera a tocar tão bem, ao que Tristão responde que tinha estudado por vários anos canto, harpa e rota, a lira e a sambuca, e que sabia cantar em bretão, galês, francês e latim. O rei, fascinado pela arte e pela admirável ciência do jovem, elege-o seu familiar e amigo, e oferece-lhe o equipamento de cavaleiro, em sinal de amizade⁵².

A fama de Tristão como compositor e executor de lais percorreu os séculos. Ao editar o romance do fim do século XIII, *Sir Tristrem*⁵³, Sir Walter Scott observa que “[i]n the Welsh Triads also, he [Tristan] is represented as an eminent bard and musician, as well as a distinguished warrior, and occurs in Jones’ catalogue of the ancient British bards”⁵⁴. Este Jones é Edward Jones (1752-1824), um harpista galês, bardo, compositor e colecionador de música, especialmente conhecido pela publicação do livro *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards*, cuja primeira edição é de 1784. Nessa obra, referida por Scott, cita-se, entre os antigos bardos bretões, “Trustran Mab Tallwch, a disciple of Merddin [Merlin], and one of the chief warriors of King Arthur’s court”, registrado como ativo em 520⁵⁵. Um pouco antes, cita uma tríade referente à corte do rei Artur, na qual o nome de Tristão aparece como o terceiro participante: “And Trystan, the son of Tallwch”. Abaixo, Jones coloca a seguinte nota: “This Trystan was an eminent Bard as well as an Warrior. It appears, by an ancient dialogue poem, which I have in my possession, that

48 S. Huot, *op. cit.*, p. 46.

49 Cf. D. Poirion, “Marie de France (1154-1189)”, In: *Dictionnaire du Moyen Age – littérature et philosophie*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 561-3.

50 Cito pela ed. de P. Walter, em D. Lecroix, et P. Walter (eds.), *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, Librairie Générale Française, 1989, p. 312.

51 E. Levi, “I Lais bretonni e la leggenda di Tristano”, In: *Studi Romanzi*, Roma, XIV, 1917, pp. 113-246.

52 O episódio vem referido e traduzido por E. Levi, *op. cit.*, pp. 118-119.

53 *Sir Tristrem; a Metrical Romance of the Thirteenth Century*; by Thomas of Erceldoune, called The Rhymer, Edited from the Auchinleck Ms. by Walter Scott, Esq. Edinburgh, 1811.

54 *Idem*, p. 286.

55 *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards*: preserved by tradition, and authentic manuscripts, from very remote antiquity; never before published. (...) by Edward Jones, Bard to the Prince, London, 1794, p. 14 (1a. ed. 1784).

he had absented himself from Arthur's Court for three years, on account of some umbrage that he had conceived [...]"⁵⁶ E mais adiante, acrescenta uma nota a um verso em que se menciona Trystan: "Sir Trystan was so eminent a performer on the Harp, that he charmed La Bel Isod, daughter of the king of Ireland. See Dr. Haumer's Chronicle, p. 52; and p. 12 and 14 of this work"⁵⁷.

Em suma, durante séculos, desde que se difundiu no Ocidente a história de Tristão, ele foi considerado não só como o amante de Isolda, mas também como um cavaleiro da corte de Artur e um "eminente bardo".

Que ele usufruía, além disso, do estatuto de "personagem histórica", fica ainda claro pela referência que lhe faz Brunetto Latini no seu *Li Livres du Tresor* [1260-1266], num dos exemplos da figura de retórica "demoustrance", pela qual o falante⁵⁸ demonstra as propriedades de um homem ou de uma coisa, para provar algo relevante à sua matéria. O primeiro exemplo vem da Escritura, mas o segundo é atribuído a Tristão: "[...] si comme l'Esriture dit: il i avoit, fist ele, en la terre Hus .i. home qui avoit à nom Job, simple, droit, juste, et qui cremoit Dieu". Logo em seguida, oferece-se o exemplo de Tristão, quando quer descrever a beleza de Isolda: "Autressi fist Tristans quant il devisa la biauté la roine Yseult. Si chevol, *fist il*, resplandissent comme fil d'or, ses frons sormonte la flor de lis [...]"⁵⁹ (itálicos acrescentados) Ora, chama a atenção que se cite Tristão como "falante", ou seja, o "autor" de um discurso, no caso escrito, ao lado da autoridade máxima em termos de autoria, isto é, a Sagrada Escritura.

Por todos esses testemunhos, não é difícil concluir que o tradutor dos lais e o compilador do cancionero acreditassem que Tristão fosse o compositor dos dois lais que lhe são atribuídos, e que os considerassem como produções anteriores àquelas outras que formavam o corpo da coletânea e que obedeciam, de forma geral, a um plano de organização cronológica⁶⁰.

A autoria do primeiro lai, atribuído a Elis o Baço, Duque de Sansonha, entra naturalmente no mesmo caso de registro de uma composição atribuída a uma personagem pertencente à corte de Artur, dentro do círculo daqueles que estiveram em contacto com Tristão e, portanto, contamina-se pela "autenticidade" atribuída àquele e ao seu mundo.

56 *Idem*, p. 12.

57 *Idem*, p. 58.

58 B. Latini deixa claro que se pode falar pela boca e por letras, isto é, por escrito. Cf. Livro III, p. I, cap. IV: "Or dit li Maistres que la science de rectorique est en .ij. manieres: une qui est en disant de bouche, et une autre que l'on mande par lettres; mais li enseignement sont commun (...)" *Li Livres dou Tresor par Brunetto Latini*, Ed. P. Chabaille, Paris, Imprimerie Impériale, 1863, p. 474.

59 *Idem*, III, I, cap. XIII, p. 488. Esse texto é também mencionado e citado por Entwistle, *The Arthurian Legend*, *op. cit.*, p. 120 e 50, com a intenção de demonstrar que B. Latini havia tomado como fonte da sua descrição um exemplar do Romance de Tristão que teria pertencido ao rei Eduardo I de Inglaterra e que conhecera na corte de Afonso X.

60 A respeito dos critérios de compilação dos cancioneros, v. Carolina Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, *op. cit.*, vol. II, pp. 212-4; A. R. Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco*. A estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV, Lisboa, Colibri, 1994, pp. 30 ss.; especificamente sobre os problemas de formação e estrutura do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, v. A. Ferrari, "Formazione e Struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)", In: *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, Paris, 1979. No seu detalhado estudo do códice, apontando o caráter particular do fascículo de abertura do *Cancioneiro*, A. Ferrari considera-o um "fascicolo di lavoro", e prossegue: "(che l'Arte Poetica non facesse parte integrante dell'exemplar di B, ma fosse un frammento autonomo – magari un annesso – mi sembra suggerito da quell'explicit, *fnis*, che la conclude a c. 4v)" (p. 93) Quanto aos *Lais*, contudo, indica que se encontram copiados na c. 10 (*r* e *v*), com numeração do próprio Colocci e letra do copista *b*, o qual, segundo a análise da estudiosa italiana, retoma o trabalho em outros pontos. Parece haver fundamento, portanto, salvo melhor juízo, para considerar que os *Lais* fizessem parte do *exemplar* de B. No entanto, um estudo específico da questão teria de levar em conta a existência da cópia dos *Lais* no ms. V^b. e a comparação das suas rubricas com as demais de B e V. Acerca das rubricas, v. P. Lorenzo Gradín, "Las Razos Gallego-Portuguesas", In: *Romania*, 121: 1-2, 2003, pp. 99-132 – que, no entanto, não se ocupa das rubricas dos *Lais*.

O caso dos dois lais atribuídos a donzelas (B 2 e B 5) coloca, porém, dúvidas de outra natureza, uma vez que ainda não se encontrou a fonte exata desses textos, dos quais um se declara explicitamente “traduzido”: “Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita e fizeram-na quatro donzelas em tempo de Rei Artur a Maraot d’Irlanda por la [...] ... tornada en languagen palavra per palavra, e diz assi”⁶¹. Até agora, nenhum texto poético foi identificado como a fonte dessas duas baladas: aliás, esse é um gênero que não ocorre nas versões francesas do *Tristão em prosa*, onde se registram, ao lado dos lais propriamente ditos, cartas em verso, lamentos, inscrições, epitáfios, todos em forma de lais, isto é, composições com número variável de quadras predominantemente monórrimas, podendo também apresentar rimas pareadas ou cruzadas⁶². É verdade que poemas cuja forma se liga a gêneros tradicionais populares foram incluídos no *Roman de la Rose* ou *Guillaume de Dole*, de Jean Renart, o primeiro romance a incluir peças líricas como parte da narrativa desenvolvida e que exerceu enorme influência até o século XV⁶³: nele encontramos 18 *rondets de carole*, 3 *refrains*, 2 *pastourelles*, uma *chanson historique*, 6 *chansons de toile*, um fragmento de um *tournoi de dames*, e estrofes de dezesseis *chansons d’amour*, bem como uma *laisse* de uma *chanson de geste*⁶⁴.

Dentro do estado atual do conhecimento, não podemos extrair dessas bailadas nenhuma hipótese que nos aproxime mais da solução da questão da autoria. De qualquer forma, o procedimento de atribuição autorial é semelhante ao dos demais lais, uma vez que todos eles caem dentro da categoria de cantigas compostas por figuras pertencentes ao mundo cavaleiresco bretão. Mas é claro que neste caso a credibilidade das personagens é bastante reduzida.

Podemos perguntar-nos, por outro lado, o que significaria, realmente, a parte da rubrica de B 2 que afirma que a cantiga [foi?] “tornada en languagen palavra per palavra”. C. Michaëlis, lembrando que os trovadores portugueses imitaram muito e inventaram pouco e que as traduções dos outros três lais são bastante livres, julga que as duas baletas cujos modelos franceses não se encontraram seriam realmente traduções e, portanto, deveriam constar da versão importada na Península⁶⁵. A própria expressão “tornada en languagen palavra per palavra” tem sido entendida por todos como “traduzida para o português verso a verso”⁶⁶. Considerando-se, porém, por outro lado, que a tradução dos três lais amorosos é bastante “criativa”, tomando liberdades com o original francês de modo a aproximar a versão galego-portuguesa do gênero “cantiga de amor”⁶⁷, talvez seja possível entender que “tornar en languagen” tenha aqui um

61 Cito pela edição de Lagares, *op. cit.*, p. 105.

62 Cf. a esse respeito T. Fotitch, *Les lais du roman de Tristan en prose d’après le manuscrit de Vienne 2542*, Édition critique de T. Fotitch, Partie musicale par R. Steiner, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1974, p. 10.

63 M.B.M Boulton, “Lyric Insertions and Reversal of Romance Conventions in Jean Renart”, In: N. V. Durling (ed.), *Jean Renart and the Art of Romance: Essays on Guillaume de Dole*, University Press of Florida, 1997, pp. 85-104: 104.

64 *Idem*, p. 85. C. Michaëlis registra essa ocorrência no *Guillaume de Dole*, nos *Roman de la Violette*, *Roman de la Poire*, *Roman de la Panthère d’amour*, *du Chatelain de Coucy*, e observa: “(...) bem podia ser que algum remodelador do *Tristan* se lembrasse de acrescentar onde as conjuncturas da novella a isso instigavam, poesias nos generos indicados, mesmo se o texto primitivo não contivesse nenhuma. E como freqüentemente só se cita a primeira copla, o dístico inicial, ou o estribilho, estaria explicado porque o traductor construiria cantigas de *repetição*, cuja agilidade e desenvoltura não accusa imitação, se esse procedimento precisasse de motivação especial”. *CA, op. cit.*, II, p. 501, n. 4.

65 *Idem*, pp. 560-1.

66 *Idem*, p. 497, n. 4; G. Tavani, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Comunicação, 1990, p. 226; X. C. Lagares, *E por esto fez este cantar*, *op. cit.*, p. 105. Cf. também R. Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*, vol. 8, s.v. “tornar”: “tornar as palavras de hũa lingua em outra (...) Traduzir.” Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/1/tornar>. Acesso em 5.3.2011.

67 Cf. X. X. Ron Fernández, “Entre Traducción e Intertextualidad: Reflexiones sobre los *Lais de Bretanha* Galego-portugueses”, *op. cit.*, pp. 423-449.

sentido mais amplo, isto é, o de “criar, verso por verso” a cantiga da qual a rubrica narrativa dá a sugestão através do relato ou de um possível estribilho: “(...) elles dient que mal gre en ait le Mor(h)olt”⁶⁸.

A favor dessa leitura, aliás, pode-se aduzir a ocorrência de uma rubrica, num manuscrito francês do *Bestiaire d’amours*, que indica ser esta uma versão “em francês”, embora de fato o texto não se apresente como uma tradução, mas como uma mensagem pessoal do autor-amante à sua dama. Advertindo que, na verdade, o *Bestiaire* se baseia numa tradição alegórica latina, e que era frequentemente associado a outros textos que são apresentados como traduções, Huot conclui que a relação próxima a essa tradição de textos latinos teria eventualmente levado o escriba a considerá-lo também uma tradução, embora de um tipo diferente⁶⁹. Poder-se-ia utilizar uma argumentação semelhante para o caso da “tradução” galego-portuguesa da bailada “O Marot haja mal grado”⁷⁰.

É uma hipótese atraente, que nos obrigaria, naturalmente, a rever o sentido de “tornar em linguagem” na documentação galego-portuguesa e a procurar casos similares de textos indicados como “tradução”, quando na verdade são mais do que isso – mas, por enquanto, teremos de nos contentar com a mera alusão a tal possibilidade.

* * *

Enfim, resgatemos a pergunta que deixáramos latejando ao fundo das nossas observações. Parece-me que estamos agora em condição de lhe dar uma resposta, naturalmente circunscrita aos séculos XII a XIV e aos casos que aqui nos ocupam: “Que importa quem fala?” Sim, importa, na medida em que se cumpram os dois requisitos necessários ao reconhecimento daquele que se considera responsável pela asserção: por um lado, e em oposição ao autor-narrador do relato, que abre mão da sua “autoridade”, destaca-se a personagem romanesca, que a adquire por meio da “verdade” que o registro contemporâneo dos eventos lhe conferiu e que essa inscrição original, transmitida através de gerações sucessivas, acrescentou ao relato das suas aventuras; e, por outro, o autor lírico, pela “verdade” da sua experiência amorosa, que se oferece à audiência ou ao leitor, sem intermediação e sem distância temporal. No caso de Tristão e, por extensão, das demais personagens a ele associadas, conjugam-se ambos os casos. Não admira, portanto, que as “suas” composições pudessem ser incluídas no *Livro das Cantigas* do Conde D. Pedro, precedendo a de outros compositores historicamente comprováveis, entre os quais o próprio Conde.

RESUMO: Os *Lais de Bretanha*, que introduzem a produção trovadoresca no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, distinguem-se das demais composições daquela coletânea, por terem a sua autoria atribuída às personagens fictícias que, nos episódios correspondentes do *Romance de Tristão* e da *Suite du Merlin*, os teriam composto. O presente trabalho pretende examinar as questões levantadas pela sua inclusão como exórdio ao cancionero geral galego-português, levando em conta os procedimentos que guiaram a organização da compilação e as concepções ligadas à autoria dos gêneros medievais relevantes.

Palavras-chave: *Lais de Bretanha* – *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* – Autoria. D. Pedro de Barcelos – Tristão.

ABSTRACT: The introductory poems to the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, known as *Lais de Bretanha*, are distinct from the remaining compositions, in the sense that their authorship is attributed to the fictitious characters presented as their

68 Entwistle, *op. cit.*, p. 157, cita a passagem que termina com esse trecho de Bibl. Nat., f. fr., MS 112.

69 Huot, *op. cit.*, p. 36.

70 Cf. S. Gutiérrez García, *op. cit.*, p. 47, n. 40: “Ben certo é que a peza dirixida ao Morholt vai acompañada dunha glosa que explica como foi ‘tornada em linguagem palabra por palabra’. De todas formas, o máis probábel é que se trate do coñecido *topos* que apela a unha autoridade ficticia, xa que este tipo de aclaración non acompaña aos outros lais que, con certeza, se baseaban nunha composición francesa”.

authors in the correspondent episodes of the *Roman de Tristan* and the *Suite du Merlin*. This paper intends to examine the questions raised by their inclusion as an exordium to the Galician-Portuguese songbook, taking into account the criteria used for organizing the compilation, and the conceptions of authorship as applied to the relevant medieval genres.

Key-words: *Lais de Bretanha* – *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* – Authorship. D. Pedro de Barcelos – Tristan.