

**“EM LISBOA SOBRE LO MAR”:
IMAGENS DE LISBOA NA POESIA MEDIEVAL¹**

GRAÇA VIDEIRA LOPES (FCSH/UNL-IEM)

O título deste pequeno estudo recupera o verso inicial de uma cantiga do jogral João Zorro, poeta activo na época de D. Dinis, ou seja, no brilhante mas também final período da poesia trovadoresca galego-portuguesa. Integrando um conjunto de pelo menos mais sete cantigas com evidentes ligações entre si e todas tendo a cidade como cenário, este verso inicial da barcarola de João Zorro poderia talvez servir de emblema à nova Lisboa medieval de finais do século XIII, nova exactamente também pela dimensão marítima que nela se vai progressivamente afirmando, e de que estas cantigas são um notável testemunho, como terei ocasião de referir. De momento, o verso vai servir-me apenas de abertura para uma pequena sistematização crítica das referências a Lisboa que surgem na poesia medieval que se conservou, nomeadamente a dos Cancioneiros galego-portugueses (colectâneas que, como se sabe, recolhem poemas datáveis de cerca de 1200 a cerca de 1350). Como se verá, quer estas referências, que não são muito numerosas, diga-se desde já, quer os correspondentes silêncios, não deixam de ser historicamente significativos.

Antes, porém, gostaria de sublinhar que Lisboa, ou mais latamente a sua região, já bem antes nos aparecem como objecto poético. Refiro-me à designada poesia hispano-árabe, ou seja, à poesia peninsular em língua árabe do período anterior à chamada Reconquista cristã. Como se sabe, também no futuro território português nascem, e em parte vivem, alguns dos melhores poetas do Al Andaluz, como é o caso, nomeadamente, do grande Almutâmide, nascido em Beja em 1040, e que foi senhor de Silves, antes de subir ao trono de Sevilha em 1069, sem com isso esquecer esses anos algarvios, que recorda na sua conhecida e notável “Evocação de Silves”. Na verdade, se o Sul parece, de facto, ter tido uma importante vida cultural no período hispano-árabe,

¹ Publicado em *Lisboa medieval – os rostos da cidade* (coord. Luís Kruz, Luís Filipe Oliveira, José Luís Fonte), Livros Horizonte, Lisboa 2007, pp. 422-432 (revisto e com algumas alterações de pormenor nesta disponibilização eletrónica de junho 2015).

com Silves em lugar de destaque (vários outros destes poetas, incluindo uma mulher, aí nasceram e viveram), deve dizer-se que também a região da Estremadura e Ribatejo atuais não ficou alheia a este movimento. Entre Santarém e Lisboa nasceram e viveram, em finais do século XI e princípios do XII, pelo menos mais seis poetas: de Santarém são naturais Ibn Bassam (que encontramos em Lisboa em 1084-85) e o notável Ibn Sara (m.1123); de Lisboa ou arredores são Al Judami, que foi governador da cidade, Al Tulaytuli (ou Al Usbuni), Ibn Al Marwani, que viveu em Sintra, e Ibn Muqana al-Qabdaqi, outro notável poeta, que encontramos no fim da vida em Alcabideche. Apesar de, numa poesia predominantemente erótica ou reflexiva como é a hispano-árabe, as referências ao espaço concreto não serem também numerosas, não resisto a dar dois exemplos do olhar que lançam a paisagens que ainda são nossas. Um deles, muito curto, é o de um dos tão característicos poemas breves de Ibn Sara, onde, se bem que a referência não seja explícita, não será impossível vermos o Tejo ao entardecer “*olhai o rio em seu manto:/ que noiva o tingiu do açafrao?*”. Pertence, no entanto, a Ibn Muqana o mais curioso e directo testemunho da vida quotidiana nos arredores de Lisboa, em finais do século XI, o “Poema de Alcabideche”, composição escrita como manifesto de um homem desiludido com a vida das cortes do Al Andalus, que tinha sido a sua, e que na agricultura, mesmo em terrenos periféricos e pobres, encontra o modo de vida que melhor corresponde ao lema tão expressivamente defendido num dos versos: “O amor da liberdade é o timbre de um carácter nobre”. Valerá a pena transcrever o poema, que não é longo, e que, para além de estar repleto de preciosas indicações concretas, incluindo aos moinhos de vento, soa ainda hoje bastante familiar a todos os que conhecem certos traços da paisagem entre Sintra e Cascais (a versão é a de Borges Coelho²):

*Ó tu que habitas Alcabideche! Oxalá nunca te faltem
cereais para semear, nem cebolas, nem abóboras!
Se és homem decidido precisas de um moinho
que trabalhe com as nuvens sem dependeres de regatos.
Quando o ano é bom, a terra de Alcabideche
não vai além de vinte cargas de cereais.
Se rende mais, então sucedem-se
ininterruptamente e em grupos compactos,
os javalis dos descampados.
Alcabideche pouco tem do que é bom e útil,
como eu próprio, quase surdo, como sabes.*

² *Portugal da Espanha árabe*, vol.IV, Lisboa, Editorial Caminho, 1989. Uma outra versão pode ser lida em Adaberto Alves *O meu coração é árabe*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987 (para a 1ª edição).

*Eis-me em Alcabideche colhendo silvas com uma podoa
ágil e cortante.*

Se te disserem: “gostas deste trabalho?” responde: “sim”.

O amor da liberdade é o timbre de um carácter nobre.

*Tão bem me governaram o amor e os benefícios de Abu Bacre Almodafar
que parti para um campo primaveril.*

Longamente esquecido, este notável património poético, escrito em língua árabe por poetas nascidos e educados na região de Lisboa, como é o caso, mereceria decerto ser mais conhecido. De qualquer forma, e se no século XI esta região parece ainda constituir um refúgio estável, como Ibn Muqana acaba de nos testemunhar, o avanço das tropas cristãs vai obrigar os poetas mais tardios ao exílio, nomeadamente em Granada (como foi o caso exactamente de Ibn Sara, contemporâneo da tomada de Santarém por Afonso VI). Haveria poetas de língua árabe na Lisboa muçulmana conquistada por D. Afonso Henriques em 1147? Não sabemos³. O certo é que, mesmo que uma significativa parte da população local tenha, como se sabe, permanecido na região, o mundo da cultura hispano-árabe, pelo menos o das suas elites, desaparece radicalmente com a queda do seu domínio político. E só muito gradualmente a cultura do Norte cristão se vai afirmar no Sul, com força suficiente para fazer de Lisboa e da sua região a capital do reino, não só política mas também culturalmente falando. Passemos então para o outro campo, que é exactamente o espaço de afirmação da literatura profana galego-portuguesa.

Como se disse, é a partir de finais do século XII que temos testemunhos escritos de uma actividade poética-musical em língua vulgar ibérica, exactamente o Galego-Português. Por motivos ainda polémicos e que não cabe aqui discutir, essa manifestação artística extravasa em muito os limites da região na qual a sua língua de expressão é falada, o Noroeste peninsular, alargando-se à quase totalidade dos reinos cristãos ibéricos (a excepção sendo a Catalunha, política e culturalmente muito mais próxima das regiões provençais). Convém lembrar, pois, antes de mais, que quando falamos de poesia galego-portuguesa falamos menos em termos espaciais do que em termos linguísticos, ou seja, trata-se essencialmente de uma poesia transversal a vários reinos peninsulares, feita em galego-português. Esta noção, fundamental para o entendimento da cultura e da história medievais ibéricas na sua globalidade, sobressai de forma clara

³ Mas havia, pelo menos, um poeta judeu, o rabi Abraham ibn Ezera, que, mais tarde, escreve uma sentida e amargurada elegia sobre a tomada da cidade. Vide Schwartz, S., “Elegia de Rabi Abraham ibn Ezera (1092-1167) sobre a tomada de Lisboa”, *Revista Municipal de Lisboa*, nº 55, 1952 (citado por José Mattoso, *Biografia de D. Afonso Henriques*, Círculo de Leitores, p. 179)

quando se lêem as cantigas que até nós chegaram à luz das coordenadas espaciais que elas nos transmitem. De facto, os topónimos referidos no conjunto das cerca de 1680 composições presentes nos Cancioneiros desenhavam uma geografia peninsular que não só é alargada, como se disse (nomeadamente a Leão e Castela), mas que se apresenta também estreitamente ligada ao processo histórico em curso, nomeadamente ao avanço da chamada Reconquista. E isto porque, como se compreende, sendo a actividade trovadoresca indissociável dos centros culturais que a possibilitam – casas senhoriais e, sobretudo, cortes régias – a mobilidade dos produtores culturais acompanha muito de perto a mobilidade dessas cortes, incluindo muito claramente o avanço militar para o Sul. As referências toponímicas ao espaço ibérico que fazem trovadores e jograis nas suas cantigas demonstram-no cabalmente.

Antes de me debruçar sobre o caso particular de Lisboa, convém talvez ainda especificar que, no que toca aos géneros cultivados, e atendendo ao carácter sentimental e abstracto da cantiga de amor, é apenas nas cantigas de amigo e nas cantigas de escárnio e maldizer que encontramos referências deste tipo. Mas mesmo aqui, tudo se processa quase sempre de forma muito genérica, ou seja, o espaço em si, salvo casos muito pontuais (e João Zorro é um deles, como veremos), não constitui ainda matéria poética para os trovadores ou jograis. Nas cantigas satíricas, que constituem a fonte privilegiada para uma recolha de dados deste tipo, as referências espaciais aparecem, em geral, sob a forma de indicações laterais que contextualizam geograficamente a sátira feita a personagens e acontecimentos (do género: “ontem em Burgos”, “no outro dia na Redondela”). Já quanto às cantigas de amigo, a esmagadora maioria das referências espaciais a lugares concretos dizem respeito, com raras excepções, a santuários (todas respeitantes, e aqui sem excepção, ao Noroeste peninsular - a Galiza ou, em grau menor, o Norte de Portugal). De entre as raras cantigas de amigo que aludem a lugares que entendemos distintos de santuários, as únicas que o fazem de forma repetida dizem respeito a duas cidades: Vigo, no notável e conhecido ciclo de sete cantigas do jogral Martim Codax, e, exactamente, Lisboa, no ciclo de João Zorro. Convém notar, no entanto, que o ciclo que Martim Codax situa em Vigo deverá ser entendido igualmente como um ciclo de santuário (Vigo constituindo, na época, apenas um pequeno povoado, em torno de uma ermida). Quer isto dizer que, na verdade, a única cidade que nos surge de forma reiterada e absolutamente autónoma (como espaço) num ciclo de cantigas de amigo, é a cidade de Lisboa, num conjunto de

composições que, até por isto mesmo, se constituem como variações criativas e inovadoras da tradição poética galego-portuguesa.

De resto, são tardias todas as composições que aludem a Lisboa e, para explicarmos tal facto, teremos que regressar à questão do percurso histórico-cronológico da chamada Reconquista cristã, acima referido, percurso no qual a conquista militar do território não implica o imediato estabelecimento de estruturas e modos de vida que possibilitem o aparecimento de actividade cultural. Muito pelo contrário, o desenvolvimento de vida cultural é sempre um processo muito mais lento do que a efectiva ocupação política e administrativa da terra. Neste aspecto, e no que a Portugal diz respeito, é visível que nos dois primeiros períodos da actividade de trovadores e jograis (o de finais do século XII e inícios do seguinte, e o de Afonso X, até à década de 1280), se uma cidade, em território português, parece surgir efectivamente em destaque pelo número total de referências no conjunto das cantigas, essa cidade é Santarém e não Lisboa. Compreende-se, assim, que todas as referências a Lisboa que encontramos na poesia galego-portuguesa sejam tardias⁴, datando ou do período dionisino ou do período imediatamente posterior (do seu filho, Conde D. Pedro de Barcelos). Antes disso, a cidade não parece existir como referência poética, o que será tudo menos casual. Pelo testemunho das cantigas, só em finais do século XIII a cidade de Lisboa parece apta a desempenhar o papel político e cultural que será, desde então, o seu.

Situemo-nos, portanto, nesse momento e analisemos os testemunhos conservados. Sem preocupações de cronologia exacta (que seria sempre pouco consistente, dadas as dificuldades em datar as composições), deixarei o ciclo de João Zorro para o fim, e debruçar-me-ei primeiro sobre as restantes referências a Lisboa, todas provenientes de cantigas de escárnio e maldizer. São apenas três essas cantigas (e todas de autores portugueses, o que não será de estranhar): uma delas, talvez a mais antiga, de João Soares Coelho (*Bom casament' é, pera Dom Gramilho*), e duas outras de trovadores da fase final, o Conde D. Pedro de Barcelos (*Um cavaleiro havia*) e o seu contemporâneo e colaborador Estêvão da Guarda (*Disse-m' hoj' assi um home*) (textos em apêndice). O comentário que lhes farei será necessariamente breve. A primeira dessas cantigas, a de D. João Soares Coelho, satiriza um rico-homem, cujo nome será D. Gramilho (o termo oferece algumas dificuldades de leitura nos manuscritos), rico-

⁴ Com excepção talvez de uma cantiga do trovador João Soares Coelho, de que falarei em seguida.

homem esse que mantém uma relação com uma “tendeira”, nas palavras do trovador muito apta a engravidar (praticamente todos os meses, assegura), pelo que ironicamente defende que esse seria um casamento muito conveniente para um rico-homem que “*nom pode haver filho nem filha*”. Para o que aqui nos interessa, o caso passar-se-á em Lisboa, mais exactamente na Porta do Ferro (v. 2), que era, como se sabe, uma das principais portas de Lisboa, face à Sé (sendo as portas da cidade lugares preferenciais de comércio, há notícia, de facto, de variadas tendas na Porta do Ferro, pelo que, podendo ser ou não ser verdadeira a história de D. Gramilho e da tendeira, as alusões são, pelo menos, historicamente verosímeis).

João Soares Coelho terá falecido por volta de 1279, motivo pelo qual esta sua cantiga não poderá relacionar-se, pelo menos diretamente, com a do Conde D. Pedro, embora nesta última nos apareça igualmente uma tendeira, no caso em ligação escandalosa com um mestre não identificado de uma Ordem de Cavalaria (também não identificada). Desta vez, a localização geográfica não está no texto da cantiga, mas na rubrica explicativa que a acompanha, e que situa o caso explicitamente em Lisboa (“*e depois havia ãa tenda em Lisboa*”). Essa mesma rubrica, bastante extensa, aliás, apresenta-nos detalhadamente o caso, que, aliás, é também comercial e mesmo proto-bancário, uma vez que a barregã do Mestre desviaria dinheiros da Ordem para a sua tenda, pondo-os em seguida a render; a sua ambição tê-la-ia levado, no entanto, a alargar o negócio a “*outras praças*” (como refere a rubrica), facto que acaba por levar a tenda à bancarrota, sem que por isso “*tivesse deixado o Mestre a barregã*”. A cantiga do Conde D. Pedro desenvolve, a partir deste caso, um elaborado “equivoco”, sempre centrado na descrição detalhada da destruição da “tenda”, através da qual podemos fazer uma leitura tripla da cena: uma leitura referencial (a destruição física de uma tenda concreta, que nos é descrita como sendo feita de pano e armada, com cordas, sobre uma estaca central); uma leitura erótica (até porque a ocorrência se teria passado durante a sesta e a Mestra – como ironicamente o Conde designa a tendeira – teria puxado demasiado pelo “esteio”); e uma leitura moral, se assim quisermos, sobre o descabro comercial e financeiro motivado pela ambição excessiva, leitura centrada na ainda actual expressão “esticou demasiado a corda”. Como disse, será assaz improvável que as personagens desta composição sejam as mesmas que aparecem em João Soares Coelho (teríamos de admitir um mínimo de, pelo menos, 25/30 anos de distância), mas não deixa de ser curioso que ambas as cantigas refiram casos sociais semelhantes (a relação entre um nobre e uma tendeira) e no mesmo espaço lisboeta. Seja como for, não

há dúvida que ambas nos apresentam cenas urbanas, que muito curiosamente nos dão a ver o rosto de uma Lisboa em plena actividade comercial, actividade essa na qual as mulheres teriam, como se depreende, uma parte muito activa. A cantiga do Conde D. Pedro permite-nos mesmo visualizar, quase em modo cinematográfico, o espaço físico de certas zonas comerciais lisboetas medievais, que seria muito semelhante ao que ainda encontramos nas feiras actuais: um conjunto de tendas de pano, erguidas sobre estacas de madeira e fixadas por cordas, numa estrutura que, na época, poderia fechar-se à hora da sesta (permitindo uma certa privacidade)⁵. Parece depreender-se igualmente da cantiga que Lisboa conheceria já na época uma efectiva actividade bancária, com dinheiros postos a render não só localmente, mas, como nos diz a rubrica “noutras praças” (quais seriam essas praças não sabemos, mas não seria impossível que fossem internacionais, italianas talvez). Alguma aristocracia entraria neste jogo financeiro, como se vê, em parceria com uma burguesia local activa (aqui com o “picante” da relação erótica com a tendeira, relação essa, aliás, estável, uma vez que a rubrica também nos informa que os dois tinham vários filhos). Mas é igualmente visível que o ponto de vista do Conde D. Pedro, mesmo se sublinha pelo riso a alegada corrupção do Mestre e o descalabro comercial do caso, é nitidamente o da moral aristocrática, que está longe de ver no comércio uma actividade digna de um rico-homem (e da nobreza em geral). Um ponto de vista idêntico ao da cantiga de João Soares Coelho, e que é, de resto, o posicionamento político-ideológico típico da generalidade das cantigas dos trovadores.

Quanto à terceira cantiga, a de Estêvão da Guarda, ela é igualmente curiosa mas por outros motivos. Trata-se de uma sátira a um rico-homem, este não identificado, que, ao que nos é dito, resolve deixar Lisboa e partir para o Norte. É esse abandono da cidade o tema da cantiga, que nas suas três estrofes se compraz na descrição de um itinerário de viagem que o levaria primeiro a Leiria, depois a Seia e finalmente ao Entre Douro e Minho. Este programa de viagem não é muito evidente e terá certamente uma qualquer explicação que hoje nos escapa (a não ser que a referência a Seia seja apenas feita por uma questão de rima ou de equívoco). De qualquer forma, são os motivos que levariam o rico-homem a sair de Lisboa o que está sobretudo em causa. E esses motivos

⁵ É evidente que D. Pedro recorre a uma certa ideia de “tenda”, no caso uma estrutura desmontável. Mas não sabemos, na verdade, se a dita tendeira exerceria efectivamente a sua actividade num estabelecimento deste tipo ou num estabelecimento fixo, o que poderia ser igualmente possível – neste último caso, a cantiga jogaria ironicamente com o deliberado aproveitamento do duplo sentido da palavra “tenda” (estabelecimento comercial e objecto físico).

parecem prender-se com a penúria (ou a avareza, nestes casos, nunca sabemos bem) da personagem, já que nas três estrofes da cantiga se faz repetida referência à miséria das suas refeições, referências estas sempre apresentadas em contraste com a situação do próprio Estêvão da Guarda, perfeitamente satisfeito por ficar em Lisboa, onde é senhor de uma mesa lauta (veja-se a 1ª estrofe: *Disse-m'hoj'assi um home:/ - Vai-se daqui um ric'home./ Dix[i]-lh'eu: - Per com'el come,/ pois que m'eu fiqu'em Lisboa!./ Já que se vai o ric'home,/ varom, vá-s'em hora boa*). Assim, e apesar dos seus pontos obscuros, a cantiga indica-nos claramente duas coisas: em primeiro lugar, que Lisboa seria, já na época, um local relativamente estável da corte portuguesa (sendo esta o espaço de produção da cantiga, muito obviamente). De facto, Estêvão da Guarda não só nos informa que está em Lisboa, como, mais do que isso, que tem a firme intenção de aí permanecer (é, aliás, no contraste entre a permanência num lugar e a viagem que a cantiga se desenvolve); e em segundo lugar, a cantiga indica-nos também que a vida em Lisboa não seria facilmente suportável, do ponto de vista financeiro, por todos, incluindo os ricos-homens do Norte⁶. Na verdade, mesmo se depreendemos que o horizonte satírico de Estêvão da Guarda será o da dificuldade que alguns nobres teriam em acompanhar a vida *na corte*, porventura demasiado luxuosa e dispendiosa para muitos (os “provincianos”), é muito significativo que a sua cantiga refira apenas que o rico-homem está de partida de Lisboa (*da cidade*), sem nunca mencionar *a corte*. Feita muito explicitamente em Lisboa (“*aqui*”), a cantiga de Estêvão da Guarda é, pois, um testemunho do valor simbólico que a própria cidade ocupava já na época, ao mesmo tempo que, indirectamente, nos fazer ver uma cidade onde o nível de vida seria certamente muito superior às outras regiões do País, uma cidade cara mas bem abastecida (como diz o trovador na 3ª estrofe: “*Pois bevo bom vinho/ aqui, u com'e nom conto*”), ou seja, uma cidade em pleno desenvolvimento.

É exactamente esta a imagem que transparece no ciclo de cantigas de João Zorro, sobre as quais farei um breve comentário final. Já antes se disse que, lidas atentamente e no contexto da globalidade do *corpus* lírico galego-português, estas composições do jogral João Zorro apresentam algumas características bastante inovadoras. Uma dessas características, como foi referido, é o facto de ser o único ciclo

⁶ Mais uma vez sublinho que será impossível apurar a veracidade das alegações do trovador sobre a personagem em concreto. Podendo ser outros os motivos da sua partida e da sátira (políticos, nomeadamente), o facto é que, sendo necessariamente verosímeis (caso contrário, a sátira não funcionaria), eles permitem-nos traçar um quadro socialmente válido da época.

lítico em toda a poesia galego-portuguesa cujo cenário é independente de qualquer referência religiosa (mesmo que as cantigas de santuário sejam de matéria profana e não religiosa, é no espaço físico de uma ermida que todos os outros ciclos deste género se desenrolam). Longe de qualquer celebração religiosa ou romaria, trata-se aqui, como estarão lembrados, do lançamento de “barcas novas” ao mar, barcas essas que, como nos é dito de forma explícita, “*el rei de Portugal (...) mandou fazer*”. A voz feminina que se ergue repetidamente neste conjunto de cantigas segue, em geral, os contornos da conhecida e tradicional figura da *dona virgo* apaixonada, ora alegre, ora saudosa, por vezes isoladamente, por vezes em diálogo com a mãe, sempre falando do seu amigo, que vai partir ou já partiu nas “barcas novas”. Mas uma das novidades deste ciclo é o de incluir igualmente uma cantiga em voz masculina – e não uma voz masculina qualquer, mas sim a voz do próprio rei (cantiga 2, no anexo). Mesmo que o seu universo de sentido seja semelhante ao das restantes cantigas do ciclo, formalmente, trata-se, pois, de uma cantiga de amor, mas uma cantiga na qual o jogral não fala em nome próprio, antes dá voz ao construtor dos navios: “*Em Lisboa sobre lo mar/ barcas novas mandei lavrar/ ai, mia senhor velida*”. Há, na verdade, elementos muitíssimos curiosos, e mesmo únicos, no conjunto das oito cantigas deste ciclo, nomeadamente esta presença constante do rei (embora falando apenas numa composição, o rei aparece em quase todas, o que também não é habitual).

Seja como for, tendo-me proposto falar de Lisboa, será tempo de introduzir o terceiro elemento inovador do ciclo de João Zorro, e que é exactamente o papel central que a cidade desempenha no conjunto das composições, composições nas quais o espaço já não desempenha apenas o papel de referência contextualizadora, ou mesmo de cenário natural mais ou menos idealizado, mas constitui o verdadeiro objecto do canto lírico. De facto, é muito visível que, cantando as barcas novas, é a própria cidade de Lisboa que João Zorro canta também, em sucessivos quadros que não só nos permitem visualizar uma cidade em plena actividade de construção naval, mas que nos transportam, com poética exactidão, para a zona ribeirinha, fazendo-nos ver o estuário do Tejo, onde rio e mar se juntam: “*Juso a lo mar e o rio/ u el-rei arma navio:/ amores, convosco m’irei*”; Tejo este que é já também, como será nos séculos seguintes, o grande rio das partidas e das saudades: “*Met’el-rei barcas no rio forte; quem amig’há que Deus lho amostre:/ alá vai, madr’, ond’hei suidade*”.

Ao que tudo indica, o jogral João Zorro integrava a corte de D. Dinis. Para além da sua qualidade poética, as cantigas deste ciclo constituem ainda um importante

testemunho histórico da política marítima do rei-trovador (que, entre outras medidas de fomento à marinha e navegação, chamou, o genovês Manuel Pessanha para o cargo de almirante-mor, como se sabe). De resto, estou mesmo em crer que as cantigas serão referencialmente verídicas, ou seja, que teriam sido compostas para serem executadas por ocasião dos festejos do lançamento de embarcações novas ao mar (ainda que a ocasião concreta seja difícil de apurar⁷). Já do ponto de vista literário, não custa também a crer que o visível gosto que D. Dinis tem pelo género cantiga de amigo, de que foi um notável e continuado cultor, tenha propiciado a criação de um conjunto de cantigas de celebração, seguindo os moldes dos ciclos de cantigas de santuário nortenhas, que certamente lhe eram familiares (e aos dos seu círculo), mas adaptando esse modelo a um contexto e a circunstâncias bem diferentes. Assim, e ainda que aparentemente tradicionais, as cantigas de João Zorro, tardias e meridionais, tecem, na verdade, a partir dos elementos centrais dessa tradição lírica galego-portuguesa que é a cantiga de santuário, uma tela decididamente inovadora, tanto em termos histórico-culturais como literários. Nessa tela sobressai agora, não um santuário, mas a cidade de Lisboa. E de Lisboa o que se canta é, muito claramente, seu novo rosto marítimo. Que será, como é por demais sabido, o seu rosto futuro. Nesta medida, as notáveis cantigas de João Zorro, documentos poéticos maiores da Lisboa medieval, não deixam de poder ser encaradas, simbolicamente, como a certidão de nascimento dos Descobrimentos.

⁷ Um casamento, talvez.

APÊNDICE⁸

JOÃO SOARES COELHO

Bom casament' é, pera Dom Gramilho:
ena Porta do Ferr' ùa tendeira;
e direi-vos com' e de qual maneira:
pera ric' home, que nom pod' haver
5 filho nem filha, podê-l'-á fazer
com aquela que faz cada mês filho.

E de mim vos dig', assi bem me venha,
se ric'home foss' e grand' alg' houvesse
[e parentes chegados nom tevesse],
10 a quem leixar meu haver e mia herdade,
eu casaria, dig' a Deus verdade,
com aquela que cada mês emprenha.

E bem seria meu mal e meu dano,
per boa fé, e mia meos ventura
15 e meu pecado grave sem mesura,
pois que eu com atal molher casasse,
se ùa vez de mim nom emprenhasse,
pois emprenha doze vezes no ano.

(V 1019)

CONDE D. PEDRO DE BARCELOS

(Rubrica: ver após o texto da cantiga)

Um cavaleiro havia
ùa tenda mui fremosa
que, cada que nela siia,
assaz lh' era saborosa;
5 e um dia, pela sesta,
u estava bem armada
de cada part', espeçada
foi toda pela Meestra.

Na tenda nom ficou pano
10 nem cordas nem guarnimento
que toda nom foss' a dano,
pelo apoderamento
da Meestra, que, tirando
foi tanto pelo esteo,
15 que por esto, com' eu creio,
se foi toda [e]speçando.

A corda foi em pedaços
e o mais do al perdudo;
mais ficarom-lhi dous maços

⁸⁸ A edição das antigas é a apresentada na Base de Dados [Cantigas Medievais Galego-Portuguesas](#)

- 20 a par do esteo merjudo,
e a Meestra metuda
na grand' estaca, jazendo;
e foi-s' a tenda perdendo
assi como é perduda.
- 25 Per míngua de bom meestre
pereceo tod' a tenda;
que nunca se dela preste
pera dom nem pera venda,
ca leixou, com mal recado,
- 30 a Meestra tirar tanto
da tenda, que, já enquanto
viva, seerá posfaçado.

(V 1039)

Rubrica: *Esta cantiga de cima foi feita a um Meestre d'ordim de cavalaria, porque havia sa barragã e fazia seus [filhos] em ela ante que fosse Meestre; e depois havia ãa tenda em Lisboa, em que tragia mui grande haver a gaanho; e aquela sa barregã, quando lhi alguns dinheiros vinham da terra da Ordem e que Meestre i nom era, enviava-os aaquela tenda, pera gaanharem com eles pera seus filhos; e depois tiraram ende os dinheiros da tenda e derom-nos em outras praças pera gaanharem com eles, e ficou a tenda desfeita; e nom leixou por en o Meestre depois a [barr]egã.*

ESTÊVÃO DA GUARDA

- Disse-m' hoj' assi um home:
- Vai-se daqui um ric'home.
Dix[i]-lh'eu: - Per com'el come,
pois que m'eu fiqu' em Lisboa!
- 5 Já que se vai o ric'home,
varom, vá-s' em hora boa.
- E disse-m'el: - Per Leirea
se vai, caminho de Sea.
Dixi-lh'eu: - Per com'el cea,
10 pois eu fiqu'em Stremadura!
Se vai caminho de Sea
el, vá-s'em boa ventura.
- Disse-m'el: - Este caminho
se vai d'antre Doir' e Minho.
15 Dix'eu: - Pois bevo bom vinho
aqui, u com' e nom conto,
se vai antre Doir' e Minho,
senher, vaa-s'em [bom] ponto.

(B 1307, V 912)

JOÃO ZORRO⁹

1

Per ribeira do rio
vi remar o navio
e sabor hei da ribeira.

Per ribeira do alto
vi remar o barco
e sabor hei da ribeira.

Vi remar o navio,
i vai o meu amigo
e sabor hei da ribeira.

Vi remar o barco,
i vai o meu amado
e sabor hei da ribeira.

I vai o meu amigo,
quer-me levar consigo
e sabor hei da ribeira.

I vai o meu amado,
quer-me levar de grado
e sabor hei da ribeira.
(B 1150^a, V 753)

2

Em Lixboa sobre lo mar
barcas novas mandei lavrar,
ai mia senhor veelida!

Em Lixboa sobre lo lez
barcas novas mandei fazer,
ai mia senhor veelida!

Barcas novas mandei lavrar
e no mar as mandei deitar,
ai mia senhor veelida!

Barcas novas mandei fazer
e no mar as mandei meter,
ai mia senhor veelida!
(B 1151^a-1152^a, V 754)

3

El-rei de Portugale
barcas mandou lavrare,
*e lá irá nas barcas sigo,
mia filha, o voss'amigo.*

El-rei portugueese
barcas mandou fazere,
*e lá irá nas barcas sigo,
mia filha, o voss'amigo.*

Barcas mandou lavrare
e no mar as deitare,
*e lá irá nas barcas sigo,
mia filha, o voss'amigo.*

Barcas mandou fazere
e no mar as metere,
*e lá irá nas barcas sigo,
mia filha, o voss'amigo.*
(B 1153, V 755)

4

Pela ribeira do rio
cantando ia a dona virgo
d'amor:
*- Venhan 'as barcas polo rio
a sabor.*

Pela ribeira do alto
cantando ia a dona d'algo
d'amor:
*- Venhan 'as barcas polo rio
a sabor.*
(B 1155, V 757)

⁹ Como em todos os ciclos do género, é difícil apurar qual seria sido a ordem primitiva das cantigas. Assim sendo, sigo a ordem pela qual aparecem nos Cancioneiros, excepto no que diz respeito à última cantiga (que, tematicamente, não me parece poder ser, de facto, a primeira).

Mete el-rei barcas no rio forte;
quem amigo há, que Deus lho amostre:
alá vai, madre, ond'hei suidade!

Mete el-rei barcas n' Estremadura;
quem amigo há, que Deus lho aduga:
alá vai, madre, ond'hei suidade!
(B 1156, V 758)

Jus'a lo mar e o rio
eu namorada irei
u el-rei arma navio,
amores, convosco m' irei.

Jus'a lo mar e o alto
eu namorada irei,
u el-rei arma o barco,
amores, convosco m' irei.

U el-rei arma navio
eu namorada irei,
pera levar a virgo,
amores, convosco m' irei.

U el-rei arma o barco
eu namorada irei,
pera levar a d'algo,
Amores, convosco m' irei.
(B 1157, V 759)

Pela ribeira do rio salido
trebelhei, madre, com meu amigo:
amor hei migo
que nom houvesse!
fiz por amig' o
que nom fezesse!

Pela ribeira do rio levado
trebelhei, madre, com meu amado:
amor hei migo
que nom houvesse!
fiz por amig' o
que nom fezesse!
(B 1158, V 760)

- Os meus olhos e o meu coração
e o meu lume foi-se com el-rei.
- Quem est, ai filha, se Deus vos perdom?
Que mi o digades, gracir-vo-lo-ei.
- *Direi-vo-l'eu, e pois que o disser,*
nom vos pês, madre, quand' aqui veer.
- Que coit'houv' ora el-rei de me levar
quanto bem havia, nem hei d' haver?
- Nom vos tem prol, filha, de mi o negar,
ante vo-lo terrá de mi o dizer.
- *Direi-vo-l'eu, e pois que o disser,*
nom vos pês, madre, quand' aqui veer.
(B 1149^a, V 752)