



Olga da Silva Coval

A retórica do (des)encontro nas cantigas de amigo.

Ludus pragmático e erotização da figura feminina.

Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, na área de especialização de Literatura Portuguesa Medieval, orientada pelo Doutor Albano António Cabral Figueiredo, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

A retórica do (des)encontro nas cantigas de amigo. *Ludus* pragmático e erotização da figura feminina.

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	A retórica do (des)encontro nas cantigas de amigo. <i>Ludus</i> pragmático e erotização da figura feminina.
Autor	Olga da Silva Coval
Orientador	Prof. Doutor Albano António Cabral Figueiredo
Júri	Presidente: Prof. Doutor Paulo Jorge da Silva Pereira Vogais: 1. Prof. Doutora Ana Maria da Silva Machado 2. Prof. Doutor Albano António Cabral Figueiredo
Identificação do Curso	2.º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino
Área científica	Literatura Portuguesa
Especialidade	Literatura Portuguesa Medieval
Data da defesa	14-02-2014
Classificação	18 valores

Índice

Resumo	6
Introdução	8
I. A retórica do (des)encontro nas cantigas de amigo	16
1.1. O espaço privilegiado do encontro amoroso: a subversão do código cortês?	25
1.2. Matrizes discursivas do desencontro	42
II. <i>Ludus</i> pragmático e erotização da figura feminina	60
2.1. Estratégias de encenação poética	64
2.2. A representação da mulher medieval nas cantigas de amigo	79
Conclusão	92
Anexo	96
Bibliografia	113

A meus pais

Agradecimentos

Não podia deixar de endereçar uma palavra a todos os que ao longo deste humilde percurso académico foram fonte de renovada inspiração e incentivo:

- Aos estimados Professores Doutores Ana Cristina Macário Lopes, Ana Maria Machado, José Augusto Cardoso Bernardes, José Carlos Seabra Pereira, José Luís Pires Laranjeira, José Ribeiro Ferreira, Maria do Rosário Ferreira, Paulo Pereira e Teresa Schiappa, o meu reconhecimento pelo magnífico exemplo e sabedoria.

- Aos funcionários do ILLP, do CLP, da Biblioteca Central da Faculdade de Letras e da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, pela sua eficácia e paciência, a minha gratidão.

- Ao Doutor Rip Cohen, que gentilmente me cedeu a edição crítica das cantigas de amigo de sua autoria e que se constitui como base da presente dissertação, um muito obrigado.

- Ao meu orientador, Professor Doutor Albano António Cabral Figueiredo, que se demonstrou exigente, crítico, motivador, paciente e excelente profissional, não tendo como saldar esta enorme dívida de gratidão, deixo apenas um muito obrigado juntamente com uma profunda admiração e respeito.

- Aos meus pais, que sempre me apoiaram incondicionalmente neste caminho de realização pessoal, cultural e profissional, faço votos para que me acompanhem sempre em todas as batalhas da vida.

Bem-hajam!

Resumo

Esta dissertação pretende contribuir para a compreensão da relevância cultural e artística das cantigas de amigo galaico-portuguesas e dos principais mecanismos que suportam a sua estruturação. Com efeito, ao lermos estas composições apercebemo-nos de que elas evidenciam a existência de movimentos opostos nas relações humanas, filtrados através da linguagem poética. É que a temática amorosa, intemporal e constantemente revisitada, assume nesses textos algumas particularidades interessantes por virtude do contexto histórico de produção.

Partindo da definição de um *corpus* de estudo, constituído por 505 cantigas de amigo, em resultado da comparação e da análise de várias edições críticas, classificámo-lo de acordo com dois eixos temáticos principais: o encontro e o desencontro amorosos. Em cada uma dessas categorias foi possível determinar subgrupos homogéneos com o objectivo de clarificar o que motiva ambas as situações. Estas composições podem, ao mesmo tempo, funcionar como jogo, exorcização ou apelo.

Seguidamente empreendemos uma análise da hibridez de modos literários no género em questão e da forma como interagem. Para além de composições líricas, constatámos que alguns poemas são essencialmente narrativos e que outros se assemelham a uma cena encenada. De resto, o recurso a estas estratégias resulta numa dinâmica textual variada que pretende, entre outras motivações, captar a atenção de uma audiência específica. Elaborámos também uma revisão crítica do papel da mulher no cancionero de amigo, não só como elemento da enunciação e personagem fulcral, mas ainda como presença feminina erotizada através da visão masculina, que revela como o lugar ambíguo e indefinido do feminino no contexto medieval se expressa nas composições sob a forma de uma dualidade entre erotismo e contenção, palavra e silêncio.

O trabalho assim desenvolvido problematiza o modo como as composições em questão adquiriram uma finalidade pragmática na sociedade do galego-português, mais além do que mera distração lúdica ou deleite artístico. As assimetrias registadas na selecção dos temas, na manipulação dos modos literários e na concepção do feminino são representativas quer da fragilidade humana quer do engenho artístico. Mas não é menos verdade que ao desenredar os fios desta enigmática meada nos deparamos com um cancionero coeso que se configura também como uma apetecível janela para o passado.

Abstract

This dissertation intends to contribute to the comprehension of the cultural and artistic significance of the galician-portuguese *cantigas de amigo* and the main mechanisms that support their structure. In this way, when reading these works, we realize that, being filtered by the poetic language, they illustrate the existence of opposite movements in human relations. The timeless and constantly revisited theme of love assumes in these texts some interesting particularity thanks to the historical context of the writing.

We start by defining the *corpus* of study, made up of 505 *cantigas de amigo*, as a result of comparison and analysis of various critical editions, and classify it according to two main thematic axes: the romantic meeting and separating. In each of the two categories, it is still possible to distinguish homogeneous subgroups with the aim of clarifying the motivation of both situations. At the same time, these compositions can also function as game, exorcism or appeal.

In the next moment, we carry out an analysis of the hybridity of literary modes in the genre in question and the way they interact. Besides the lyric compositions, we note that some poems are essentially narrative and others resemble a staged play. Consequently, the application of these strategies results in a versatile textual dynamic that, among other motivations, intend to capture the attention of a specific audience. We also elaborate a critical review of the role of woman in the *cancioneiro de amigo*, not only as an element of enunciation and a key character, but also as an eroticized feminine presence in the masculine view, which reveals how the ambiguous and undefined status of woman in the medieval context is expressed in poetry in a duality between eroticism and restraint, word and silence.

Thus the present work is developed to problematize how the writings in question acquire a pragmatic purpose in the galician-portuguese society, far beyond being a pure recreational diversion or artistic pastime. The asymmetries noted in the selection of themes, in the manipulation of the literary modes and in the conception of woman are representative of either the human fragility or the artistic talent. Nevertheless, it is equally true that by uncoiling the enigmatic clew, we encounter a cohesive *cancioneiro* that takes the shape of a desirable window open to the past.

Introdução

*E ao levantar da névoa
matutina
Te hão-de acordar para
contar-te a história
Dos bons tempos que
foram. – Ouve, escuta
O alaúde romântico, ouve
as coplas
Do amigo trovador (...)*

Almeida Garrett, *D. Branca*

Se do ímpeto romântico surgiu a vontade de perscrutar a *media aetas*, o fascínio exercido pela cultura medieval persiste até à actualidade, numa contínua reconfiguração como espaço temporal de uma metamorfose identitária e propiciadora mesmo de modernidade.

Para isso em muito contribuiu também o resultado criativo de um dos momentos mais artisticamente fecundos daquele período: o da composição do canto trovadoresco galego-português, que alvorece no final do século XII, atinge o seu auge em pleno século XIII e fenece nos meados do seguinte, numa época de profundas transformações ao nível das mentalidades e dos códigos de valores, que se reflectem nas múltiplas vertentes da produção técnica e cultural. De facto, o renascimento cultural carolíngio, a descentralização do poder, distribuído pelas várias cortes senhoriais, e o aparecimento das línguas vulgares, ainda que descendentes directas do latim, proporcionam as condições ideais para uma revitalização ético-social de que a poesia trovadoresca é testemunho. A par destas alterações, a Baixa Idade Média é beneficiária de todo o labor efectuado nos *scriptoria* monacais, que também recuperavam a literatura clássica através da exegese de autores como Aristóteles, Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio e Séneca, entre muitos outros. Estas leituras e interpretações faziam-se à luz da patrística, sob a influência do legado dos Santos Padres, sobretudo Santo Agostinho, numa tentativa de legitimar o cristianismo a partir da mestria da retórica pagã.

Recorde-se que de acordo com Jacques Le Goff, a Idade Média é devedora da sabedoria de quatro «faróis que por muito tempo iluminaram a noite medieval»: Boécio, que transmitiu o ensinamento aristotélico; Cassiodoro, que difundiu os preceitos retóricos latinos; Santo Isidoro de Sevilha, que define nas *Etimologias* um programa de estudo e

considera a cultura pagã necessária à compreensão do texto sagrado; e, por fim, Beda, que dinamiza a «exegese bíblica medieval» nas suas múltiplas acepções e orienta os estudos de astronomia e cosmografia num sentido de afastamento da herança clássica¹. Independentemente da maior ou menor repercussão do legado literário clássico na criação artística medieval, de que o cancionero de amigo é uma das múltiplas faces, não concebemos a literatura como uma sucessão de recortes históricos, isoladamente significativos, mas como um processo de continuidade que resulta de circunstâncias anteriores². Por esse mesmo motivo, também a herança árabe, que marcou profundamente a cultura ocidental³, não pode ser obliterada neste processo de sedimentação policromática.

A escolástica e a evangelização são os fortes dinamizadores de uma cultura que em breve se manifestaria na produção artística para além dos muros da Igreja. Se, por um lado, o século XIII é justamente apelidado por Georges Duby como «o tempo das catedrais»⁴, em que a Igreja reforça o seu domínio geográfico e económico, por outro, não podemos esquecer que se trata de uma época de contradições: «Este tempo foi também – e há, frequentemente, demasiada tendência para esquecer isto – o tempo das grandes heresias, ou melhor, das grandes hesitações doutrinárias, visto que a ortodoxia, que só por ilusão retrospectiva nos parece já então fixada, estava longe de ter-se definido»⁵. A instabilidade do sistema de crenças e rituais da Baixa Idade Média traduz a ambiguidade identitária transversal à Europa: as sucessivas invasões e ocupações territoriais por diferentes “tribos” condensavam sagrado e profano no imaginário colectivo, o que se manifesta artisticamente na fusão de elementos aparentemente antagónicos. Assim, surgem, por exemplo, obras de carácter religioso que podem apresentar um teor místico ou maravilhoso e elementos da tradição pagã (a matéria de Bretanha, originalmente pagã, adquire nesta época uma

¹ Le Goff, 1983: 164-165.

² De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «como fenómenos históricos, os períodos literários transformam-se continuamente – a produção e a recepção de textos alteram constantemente o equilíbrio do sistema literário –, podendo afirmar-se, com alguma razão, que é incorrecta a designação de “períodos de transição”, uma vez que todos os períodos são de transição. (...) Ora um código literário não se extingue abruptamente, num determinado mês, como também não se constitui de um jacto, subitamente» (Silva, 2009: 420).

³ Le Goff afirma que «aquilo que os Árabes trouxeram aos sábios cristãos foi, principalmente, a bem dizer, a ciência grega, entesourada nas bibliotecas orientais e reposta em circulação pelos sábios muçulmanos, que a levaram aos confins do Islão ocidental, a Espanha, onde os clérigos cristãos foram aspirá-la com avidez à medida que se processava a Reconquista» (Le Goff, 1983: 185).

⁴ Título, aliás, do livro do autor sobre este tema (Duby, 1993).

⁵ Le Goff, 1983: 154.

dimensão de *quest* cristão, conservando, no entanto, vestígios de uma cultura anterior a esta assimilação).

As grandes cortes senhoriais e régias⁶ constituíram-se, então, como centros mecénáticos dos homens letrados e participantes activas na partilha de informação e interesses, numa época em que as linhagens nobres, principalmente os não-primogénitos, se aventuravam de região em região, na busca de reconhecimento social e de um pecúlio que lhes permitisse viver de acordo com a sua ascendência aristocrática. O alargamento do interesse pela canção trovadoresca está, pois, intimamente ligado às transformações sociais que então se operavam: a tentativa de evitar que o património de uma família se dissipasse em sucessivas partilhas tornava o filho primogénito detentor de quase toda a herança; em consequência, os outros descendentes teriam que se resignar à vassalagem ou procurar a sua própria fortuna. A par do desenvolvimento deste sistema linhagístico, a mulher opta frequentemente por uma vida de ascetismo ou pelo recolhimento monasterial que a afaste de um casamento indesejado. Esta tendência coloca a figura feminina no centro das atenções, como elemento imprescindível e ao qual cabia o papel de assegurar a descendência nobre.

Estas considerações preambulares demonstram a inquestionável relevância do contexto histórico medieval para o estudo da temática que a presente dissertação desenvolve: uma análise de alguns dos recursos retóricos predominantes no cancioneiro de amigo e da sua eficácia enquanto alicerces de um produto representativo de uma colectividade. O recorte sincrónico de que nos ocupamos, devidamente contextualizado na diacronia histórica, informa-nos das particularidades e exigências que o código cortês impõe à criação literária. Através da análise crítica do comportamento retórico do texto pretendemos compreender em que medida a expressividade poética da palavra, do gesto, da *performance* e da forma é moldada ao sabor de agentes e factores externos relacionados com a vivência social da época.

⁶ De acordo com António Resende de Oliveira, «o mecenato régio irá atingir dimensões inauditas ao longo da segunda metade do séc. XII, em particular a partir de 1170. A iniciativa terá partido do rei aragonês Afonso II (1162-1196) na sequência das suas pretensões ao domínio de alguns territórios do Sul de França, em particular do condado da Provença» (Resende, 1993: 255). No caso da lírica trovadoresca galego-portuguesa, o mesmo autor afirma que «nada indica, porém, que a realeza tenha tido qualquer papel no incentivo desta manifestação cultural até meados do século XIII», sendo as cortes senhoriais as propulsionadoras daquela actividade (Resende, 1986: 9).

Sabemos que a música e a oralidade desempenham um papel fundamental na arquitectura da textualidade poética trovadoresca. Até que ponto a selecção semântica e formal se apresenta condicionada por esses factores? De que modo interagem as temáticas do encontro e do desencontro e que ilações podemos daí retirar? Como é que os autores manuseiam os argumentos retóricos na construção de personagens e de situações? Quem são estas mulheres-sombra de voz quase silenciosa? Estas foram algumas das questões que nos colocámos ao longo do percurso de investigação trilhado e para as quais procurámos uma resposta. O facto de haver uma predominância de textos alusivos à temática do desencontro não é casual e tão pouco o são os motivos que contribuem para tal. Dependentes da *performance* musical e de uma tradição que muitas vezes privilegia a oralidade em detrimento do registo escrito, os textos têm de ser concebidos com um rigor rítmico que delimita as fronteiras semânticas, já restringidas pelo código de valores em vigência. A aparente simplicidade e a reiteração vocabular, baseada maioritariamente na predominância verbal e no desdobramento sinonímico, integram uma tessitura composicional complexa, que a hibridez dos modos literários, a convenção simbólica com os interlocutores, a circularidade das cantigas, o desenvolvimento subtil da ideia fundamental num texto de pequena dimensão, a ambiguidade interpretativa e o próprio estratagema de enunciação denunciam. Por conseguinte, este conjunto de elementos conduziu-nos à questão fulcral: o que motivou trovadores e jograis segréis a criar este produto singular? Que aspirações e objectivos os conduzem?

Instiga-nos, pois, e desde logo, a vontade de compreender o lugar e a função da lírica trovadoresca, mais especificamente das cantigas de amigo, numa sociedade que se apresenta hierarquizada, patriarcal, supersticiosa, aventureira e, como refere Giuseppe Tavani, herdeira de uma tradição que se revela um inestimável mosaico cultural:

Nesta cultura, nesta tradição literária, o século XIII representa um momento particularmente interessante de penetração e de progressiva amálgama de novos elementos no filão cultural herdado do século precedente; uma exegese total e sem preconceitos deste período, na qual não se constriam os factos dentro de uma teoria prévia rigidamente construída ou nem sequer se excluam ou não se distorçam os factos em oposição à teoria, poderá dar-nos uma visão mais clara do problema da lírica medieval na Península Ibérica. (Tavani, 1988: 14)

Iniciámos este percurso com uma perspectiva que se pretendeu abrangente e não previamente condicionada, sabendo, embora, que as valiosíssimas pesquisas que nos precederam seriam importantes para o aprofundamento crítico das questões que necessariamente surgiriam. Um longo caminho seria então percorrido desde os estudos de carácter romântico-positivista de Teófilo Braga e da aturada determinação filológica de Carolina Michäelis de Vasconcelos ao vastíssimo acervo do século XX, manifestamente com mais intensidade nas últimas décadas. Por outro lado, a descoberta de novos documentos e o surgimento de edições críticas e ensaios determinantes, desenvolvidos por experientes medievalistas, auxiliaram-nos nesta missão. Aliás, o contínuo aprofundamento de diferentes ramos de saber dos estudos literários constituiu também um contributo precioso para esta abordagem.

Não nos move tanto o carácter inaugural que os textos apresentam na lírica galego-portuguesa ou a problemática das origens. Interessa-nos uma análise do *corpus* de amigo na sua totalidade que nos permita vislumbrar o impacto da poesia trovadoresca na sociedade da época e, também, as marcas que essa constituição social transporta para a ficcionalidade. Não sendo viável apresentar todas as composições consideradas neste percurso, optámos por agrupá-las tematicamente, através de critérios de homogeneidade.

Numa primeira parte, como o próprio título deste trabalho indica, propomos uma análise que distingue as duas situações fulcrais presentes nas composições: a existência ou não de encontro amoroso. Trataremos inicialmente as cantigas consideradas de encontro – aquelas em que se proporciona uma relação presencial ou intencional entre os amantes – e das suas particularidades diferenciadoras do restante cancionero de amigo. Seguidamente ocupar-nos-emos das cantigas de desencontro – aquelas em que os intervenientes sofrem com a impossibilidade de concretizar o seu desejo amoroso; apresentaremos igualmente a sua categorização mediante os obstáculos que presidem a esta distanciação e discutiremos o seu impacto na totalidade do *corpus*. O objectivo desta reflexão inicial consiste, portanto, em esquematizar estrutural e tematicamente o cancionero de amigo, apoiando-nos no estudo retórico, de modo a problematizar em que medida a mensagem das cantigas de amigo pode ou não legitimar inferências acerca do contexto social medievo.

Na segunda parte desta dissertação aludiremos às estratégias textuais pragmáticas e às suas finalidades discursivas. A nosso ver, e de acordo com a leitura proposta por António

José Saraiva⁷, o cancionero de amigo é híbrido no que diz respeito aos modos literários: há uma espécie de encenação ou de narratividade em determinadas cantigas que, como demonstraremos, não se podem confinar ao modo lírico. Este estratagema permite que o compositor coloque outras personagens em cena e que presentifique uma acção narrada. Por outro lado, faremos uma incursão pelo mundo feminino medieval e discutiremos as formas da sua presença nas cantigas de amigo. Numa época que decorre sob o signo da transitoriedade e da pluralidade de valores ético-morais, pareceu-nos pertinente abordar a temática da concepção da figura feminina, uma vez que esta é o eixo central do cancionero de amigo, quer porque se configura como enunciativa poético-textual e seu possível destinatário, quer porque, mesmo sendo a autoria masculina, é sobre ela que recai o protagonismo.

Estamos conscientes das dificuldades que se deparam ao investigador da literatura medieval⁸ e, em particular, da lírica trovadoresca galaico-portuguesa, desde o estabelecimento de datas precisas *a quo* e *ad quem* à precariedade dos materiais de reprodução textual que resultam em diferentes lições editoriais, à discutível atribuição de alguns textos e, até, à questão das origens. O êxito destes estudos depende, pois, em grande medida, da interdisciplinaridade, do contributo de áreas como a Filologia, a História, a Paleografia, a Geografia, a Arqueologia, a Sociologia e a Antropologia, entre outras.

A tarefa que empreendemos apresenta-se assim condicionada por factores restritivos da ordem da distância e imprecisão históricas e por alguns dados ainda não definitivamente corroborados. Ainda assim, a existência material dos textos conduz-nos a uma viagem pelo tempo que permite vislumbrar a constituição social e afectiva da época, embora sob a égide de um produto ficcional. A literatura, veículo privilegiado das paixões humanas, não existe, porém, num plano independente do meio psicossocial. É possível, através dos textos, resgatar alguns aspectos que medeiam as relações humanas, no seio familiar e social e no âmbito da corte amorosa. As situações de encontro e de desencontro com as quais nos deparamos ao longo das composições elucidam-nos, portanto, acerca do tema intemporal

⁷ Cf. Saraiva, 1990: 181-189.

⁸ A propósito das dificuldades que enfrenta o investigador nesta área, consideramos que a designação abrangente de «literatura medieval» se configura como uma lacuna ao nível da divisão periodológica literária da Idade Média. No decorrer destes dez séculos de produção artística surgem códigos ético-morais vinculados e distintos cujas fronteiras se diluem sob esta designação. A delimitação destes períodos carece de um estudo aprofundado que os delimite coerentemente, o que a nosso ver contribuiria para um melhor entendimento das particularidades da concepção literária medieval na sociedade contemporânea. Contudo, não sendo este o objectivo do presente trabalho apresentaremos a nossa proposta num estudo posterior.

do Amor, com todas as suas veleidades e os consequentes subterfúgios que a Baixa Idade Média concebe.

I. A retórica do (des)encontro nas cantigas de amigo

Ao distinguir deliberadamente *Retórica* e *Poética*, Aristóteles traçava a fronteira entre aquilo que considerava a arte do bom orador, com os seus meios de persuasão eloquentes, e a capacidade de projectar realidades alternativas, fruto da imaginação criativa com objectivos miméticos. Os preceitos da retórica aristotélica foram posteriormente desenvolvidos por outros teorizadores, como Cícero (*De inventione*), Quintiliano, pelo autor da *Rhetorica ad Herennium* (considerada ainda hoje de autoria anónima, embora alguns críticos a atribuam ora a Cícero ora a Cornifício), Plutarco, entre outros, que paulatinamente iam encurtando a distância entre aquelas duas artes⁹. Quando a Idade Média se apropria destes conceitos, a fronteira entre ambas já se encontra esbatida e a retórica funde-se com a literatura na sua generalidade, sendo uma característica intrínseca do texto literário de reconhecida qualidade. É, pois, neste sentido mais abrangente que concebemos o estudo da retórica no cancionero de amigo, analisando a intencionalidade do discurso e os seus efeitos práticos.

A tendência do espírito humano para nomear, dividir, classificar e atribuir propriedades aos objectos tem acompanhado a exegese textual ao longo do tempo. No caso do cancionero de amigo os medievalistas têm optado por uma análise fundamentada quer na distinção de épocas e de gerações, como Teófilo Braga e António Resende de Oliveira, quer em categorizações de base lexical, como Giuseppe Tavani ou Mercedes Brea. Teófilo Braga considera que existiram quatro ciclos na «escola trovadoresca portuguesa», sob o signo de estilos literários geograficamente delineados proeminentes em cada fase: o ciclo pré-afonsino (1185-1248); o ciclo afonsino (1248-1279); o ciclo dionísio (1279-1325) e, finalmente, o ciclo pós-dionísio (1325-1357)¹⁰. António Resende de Oliveira salienta, por sua vez, a existência de duas gerações trovadorescas, cuja produção literária difere tematicamente e quanto ao *status* social e ao espaço geográfico que ocupam. A primeira geração situar-se-ia entre 1220 a 1240 e a segunda geração exerceu a sua actividade do

⁹ De acordo com Manuel Alexandre Júnior, no prefácio à sua tradução da *Retórica*, «Aristóteles escreveu dois tratados distintos sobre a elaboração do discurso. A sua *Retórica* ocupa-se da arte da comunicação, do discurso feito em público com fins persuasivos. A *Poética* ocupa-se da arte da evocação imaginária, do discurso feito com fins essencialmente poéticos e literários. O que define a retórica aristotélica é precisamente a oposição entre estas duas τέχναι autónomas, entre estes dois sistemas tão claramente demarcados, um retórico e outro poético. Os que, a partir dele, reconhecem e aceitam tal oposição enquadram-se na retórica aristotélica. Os que sustentam a fusão da retórica com a poética, e conseqüentemente aceitam a transformação da retórica numa arte poética de criação literária mediante a literaturização da própria retórica, enquadram-se no movimento que, com a Segunda Sofística, se viria a designar neo-retórica» (Aristóteles, 2005: 33).

¹⁰ Cf. Braga, 2005: 169.

segundo quartel do século XIII até ao início do século seguinte¹¹. Os outros dois autores mencionados categorizam sobretudo a lírica do cancionero de amigo delimitando campos sémi-cos recorrentes nas composições que distinguem temáticas como a correspondência amorosa ou a incompatibilidade dos amantes, o recurso a determinados elementos naturais, a proibição do encontro e o encómio auto-reflexivo, a terceiros ou metaliterário¹².

A primeira evidência retórica que surge aos olhos do leitor contemporâneo da lírica amorosa trovadoresca galego-portuguesa é a divergência entre as cantigas de amigo e as cantigas de amor. Como se sabe, o vocativo, referente ao *amigo* ou à *senhor*, respectivamente, sublinha a identidade feminina ou masculina da enunciação em consonância com o seu interlocutor (embora nem sempre se manifeste a apóstrofe, como veremos mais adiante). No início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* surge um incompleto tratado poético – a *Arte de Trovar* – que demonstra a preocupação do seu autor em definir estes dois géneros:

E por que algũas i há en que falan eles i elas outros[s]i por én é ben de entenderdes se son d’amor, se d’amigo: por que sabede que, se eles falan na prima cobra e elas na outra, [é d’] amor, porque se move a razon d’ele, como vos ante dis[s]emos; e se elas falan na prima cobra, é outros[s]i d’amigo: e se ambos falan en ùa cobra, outros[s]i é segundo qual d’eles fala na cobra primeiro. (*Apud* Tavani, 2002: 190-191)

Sabemos que esta distinção não é tão linear como aparentemente se apresenta, pois há composições híbridas de difícil classificação. A cantiga de Lourenço *Tres moças cantavan d’ amor*¹³ é um exemplo de composição que principia com voz narrativa e que introduz em cena três personagens femininas que cantam de amor ou enamoradas. O canto feminino indicia tratar-se de uma cantiga de amigo. Por outro lado, as intervenientes tencionam imitar «o cantar do (...) amigo», ou seja, um cantar de amor. O que é certo é que os editores das cantigas incluem-na ora nas de amor ora nas de amigo. Por nossa parte, entendemos excluir esta cantiga do *corpus* de estudo por considerarmos que se trata de uma cantiga de amor cuja enunciação é masculina, sendo a voz do narrador a predominante ao longo do texto (“e diss’ end’ ùa, mha senhor”).

¹¹ Cf. Oliveira e Miranda, 1995: 499-512.

¹² Cf. Tavani, 1990: 151-152 e Brea e Gradín, 1998: 59-94, respectivamente.

¹³ B 1262/V 867. Cohen, 2003: 496.

Como se sabe, é comum que os autores da lírica trovadoresca galego-portuguesa repartam a sua actividade poética pelos vários géneros, o que pode resultar numa mescla de códigos. De acordo com Mercedes Brea e Pilar Gradín, a experimentação criativa e as diferentes proveniências dos trovadores terão motivado esta miscigenação:

Durante esse século e cuarto, uns noventa trobadores de distintas procedências, en distintos círculos e con distinta intensidade (alguns deles son autores exclusivamente de cantigas de amigo, mesmo de cantigas de amigo de un tipo específico; outros, polo contrario, comparten esa modalidade con outra ou outras; e para alguns pode ser un cultivo esporádico ou ocasional), compuxeron algo mais de cincocentos textos entre os que é posible establecer diversas clasificacións, atendendo ás súas características formais ou ós motivos temáticos predominantes. O autor mais prolífico de cantigas de amigo é, sen dúbida, D. Denis, a quen debemos non só o maior número de mostras do xénero senón tamén o melhor aproveitamento de tódalas posibilidades estéticas que este ofrecía. (Brea e Gradín, 1998: 14)

Apesar destas ambiguidades, alguns textos oferecem uma homogeneidade temática e formal que, tal como afirmam as autoras mencionadas, possibilita a sua classificação num determinado grupo.

A segunda evidência textual é a da aparente simplicidade das cantigas de amigo. A pobreza lexical e a repetição envolvem, no entanto, códigos de valores e de composição complexos que requerem uma exegese profunda. Se a iteração ou o paralelismo, com a inclusão de técnicas como o refrão, o dobre e o mozdobre, parecem uma *acumulatio* que reduplica uma ideia circular, não podemos obliterar que se trata de textos compósitos (letra e som) concebidos com a harmonia de um ritmo inerente que o eco favorece. O paralelismo verbal, formal ou conceptual assenta num princípio que contraria a expectável imobilidade do texto: o elemento recorrente serve de pilar para o desenvolvimento de variantes composicionais, ainda que possam ser subtis. Estas variações podem manifestar-se através do ritmo e da sugestão semântica por proximidade sinonímica ou ainda funcionarem como desdobramento intensificador da expressão emotiva.

A técnica de encadeamento de versos propicia a actualização da premissa anterior e a continuidade lógica de uma composição que se destinava a ser transmitida oralmente com recurso à memorização. Conjuntamente com as atribuições epítéticas, estas estratégias facilitam a desenvoltura que a *performance* oral exigia. A recuperação de versos alheios na sua quase totalidade em autores diversos permite a reapropriação de um mesmo tema,

revitalizando-o e, simultaneamente, dignificando a *autorictas* de poetas reconhecidos. Esta intertextualidade acontece em relação aos outros géneros maiores da lírica trovadoresca galego-portuguesa (as cantigas de amor e as de escárnio e de maldizer) e dentro dos próprios cantares de amigo. Por exemplo, a cantiga *Oí oj' eu ãa pastor cantar*¹⁴, de Airas Nunes, retoma versos de Nuno Fernandez Torneol (*Que coita tamanha ei a sofrer*¹⁵) e de Johan Zorro (*Pela ribeira do rio*¹⁶) quase na íntegra; e a composição *O meu amigo que por min o sen*¹⁷, de Estevan Fernandez d' Elvas, repete parcialmente o refrão de uma cantiga de maldizer também da sua autoria.

Embora a finda não possa ser considerada como factor distintivo em relação aos outros géneros da lírica trovadoresca galego-portuguesa ou «elemento fundamentalmente imprescindível»¹⁸, este artifício contempla um conjunto de valores morais, de carácter proverbial e, não raramente, num tom ironizado, que sintetizam uma arquitectura poética requintada. O remate pode surgir como paradoxo do restante *corpus* do poema, realçando um estado de dúvida, com carácter de condição *sine qua non*, ou, ainda, funcionar como advertência. A amiga da composição *Queredes ir, meu amigo, eu o sei*¹⁹, de Johan Garcia de Guilhade, termina o seu canto com o seguinte aviso:

E, amigo, queredes-lo oír?
non podedes dous senhores servir
que ambos ajan ren que vos gracir

A protagonista desta cantiga relembra ao seu amigo que, se vai partir para servir o rei contra a vontade dela, não pode agradar a ambos os «senhores». Dentro deste mesmo padrão está a finda que encerra a cantiga *Que mui de grad' eu faria*²⁰, de Johan Airas de Santiago:

Dizedor é de nemiga
e dirá o log', amiga

¹⁴ B 868, 869, 870/V 454. Cohen, 2003: 319.

¹⁵ B 644/V 245. *Idem*, 129.

¹⁶ B 1155/V 757. *Idem*, 391.

¹⁷ B 1091/V 682. *Idem*, 346.

¹⁸ Tavani, 2002: 135.

¹⁹ B 1023/V 613. Cohen, 2003: 556.

²⁰ B 1036/V 626. *Idem*, 570.

Este remate explica o motivo pelo qual a mulher recusa «fezer todo quant’ el manda», referindo-se ao amigo, pois tem a certeza de que ele não guardará o segredo amoroso.

Constatamos assim que as findas assumem diferentes funções dentro de uma composição e que podem ter um número de versos variável. Recorremos novamente à *Arte de Trovar*, que apresenta este artifício da seguinte forma:

As findas som cousa que os trobadores sempre usaron de poer en acabamento de sas cantigas pera concludirem e acabarem melhor e<m> elas as razones que disserom nas cantigas, chamando lhis «fi<n>da» porque quer tanto diz<er> come acabamento de razom. E esta finda podem fazer de unha, ou de duas, ou de tres, ou de quatro palavras [«versos»]. E se for a cantiga de mestria, deve a finda rimar com a prestumeira cobra; e se for de refram deve de rimar con o refram. E como quer que diga que a cantiga deve d’aver una d’elas, e taes i houve que lhe fezerom duas ou tres, segundo sa vontarde de cada un d’eles. E taes i houve que as fezerom sem findas, pero a finda é mais comprimento. (*Apud* Tavani, 2002: 134)

Provavelmente, a flexibilidade das considerações deste exíguo tratado poético é deliberada, talvez porque a distância entre a composição e a redacção dos poemas exija um esclarecimento estrutural ao leitor/intérprete que o próprio compilador tem dificuldade em resgatar na totalidade, tentando justificar as suas opções editoriais de acordo com o conhecimento adquirido.

A par destes recursos retóricos, as metáforas *consentidas* devem ser encaradas como uma convenção entre o autor e o seu público. As conotações de “falar” e “fazer ben”, expressões tomadas com diversas acepções ao longo dos textos, demonstram a cumplicidade e duplicidade dessa convenção. É natural que os trovadores que maior êxito obtinham junto da audiência da época fossem aqueles que com maior rigor e fidelidade cultivavam as regras pré-definidas do código: porque se mostrariam exímios no seu domínio e porque facilmente atingiriam o público-alvo. A estranheza lexical ou semântica que o texto pode transmitir à contemporaneidade inscreve-se num microcosmos medieval específico que só a análise filológica e, mais uma vez, contextual pode desvelar.

Por fim, a terceira evidência que transparece da leitura do cancionero de amigo, aquela de que nos ocupamos mais pormenorizadamente, é a possibilidade do encontro presencial entre os enamorados. Enquanto as cantigas de amor representam uma mulher inacessível, num plano amoroso platónico e idealizado, as cantigas de amigo espelham uma

maior proximidade entre os amantes e a possibilidade de alcançar o objecto de desejo. Contudo, e numa análise mais atenta, concluímos que esse relacionamento é também perturbado por inúmeros contratempos.

Principiámos, pois, por distinguir entre as cantigas que indiciam, de facto, encontro amoroso ou intenção próxima da sua concretização e aquelas em que os amantes se distanciam por motivos diversos, ou seja, cantigas de encontro e de desencontro, respectivamente. Do *corpus* das 505²¹ cantigas de amigo, cerca de dois terços referem-se às desventuras amorosas, o que parece demonstrar a relevância dos obstáculos subjacentes à realização do encontro amoroso. Refira-se também que dentro do conjunto de composições de um mesmo trovador coexistem geralmente encontro e desencontro, o que traduz o movimento pendular das relações humanas. De acordo com este critério de classificação geral das cantigas de amigo, e tendo em conta os quatro campos sémicos primários – a concórdia amorosa, o amor não correspondido, a proibição e o panegírico (que abarca o auto-elogio e o encómio do amigo ou da sua arte de trovar) – e o campo sémico secundário – a paisagem²² – definidos por Giuseppe Tavani²³, delineámos subgrupos que pela sua recorrência temática nos parecem ser pertinentes para o apuramento das condições que presidem ao encontro amoroso e para especificar os entraves que inviabilizam o compromisso dos enamorados.

As cantigas de encontro integram duas temáticas essenciais: o encontro propriamente dito ou a perspectiva da sua concretização em breve. Obviamente, estas cantigas implicam o campo sémico do amor correspondido. Mas especificamos a intenção, considerando que há cantigas em que apenas se expressa o desejo de ir ao encontro do amado. Embora antecipemos o seu êxito, é o desenvolvimento do texto que aponta nessa direcção. Já as cantigas de desencontro englobam o amor não correspondido e a proibição.

²¹ Consideramos para esta dissertação a edição de Cohen (2003). Das 511 cantigas editadas pelo autor, excluimos as cantigas *En grave dia, senhor que vos oí*, de D. Dinis, *Tres moças cantavan d' amor*, de Lourenço, *Vi oj' eu donas mui ben parecer*, de Johan Garcia de Guilhade, e *Mal me tragedes, ai filha, por quer' aver amigo*, de Juião Bolseiro, por serem ambíguas ou híbridas quanto ao seu género (as três primeiras também consideradas de amor e a última de escárnio e maldizer). As cantigas *O meu amigo, que mi gran ben quer* e *Quando se foi meu amigo* surgem repetidas por motivos de dupla atribuição (a *Pedr' Amigo de Sevilha* e *Johan Vaasquiz de Talaveira* e a *Pae Soarez de Taveirós* e *Afons' Eanes do Coton*, respectivamente).

²² Mercedes Brea e Pilar Gradín consideram três campos sémicos nucleares: o amor (correspondido, insatisfeito ou proibido); a paisagem e o panegírico. Estes últimos estão quase sempre subordinados ao tema principal do amor. Em relação à paisagem as autoras afirmam que se trata de «un elemento presente nun tipo determinado de cantigas de amigo, as que constitúen o grupo que poderíamos considerar «tradicional» ou «popularizante» (...) como as *cantigas de romaría* e as *mariñas* ou *barcarolas*» (Brea e Gradín, 1998: 59-60).

²³ Cf. Tavani, 2002: 204-205.

Entendemos porém que existem nestas últimas quatro temáticas fulcrais: a ausência, pois muitas das cantigas mostram um lamento pungente perante a indiferença ou a não presença do destinatário; a partida, uma vez que ela nem sempre é consequência de um amor não correspondido, mas de uma efectiva necessidade de migrar ou emigrar; a sanha, que pode ter vários destinatários, abrange a traição entre amantes e desperta, não raras vezes, o desejo de vingança; e, por fim, a guarda, que não se resume à proibição mas envolve preceitos éticos que questionam o papel maternal na educação feminina.

Os temas de desencontro cruzam-se em algumas das cantigas, embora possamos distinguir a preponderância de um deles pela sua intensidade ao longo do texto. A cantiga de Lopo *Por que se foi meu amigo*²⁴ menciona a frustração da protagonista e o seu plano de vingança («e se foi sen o meu prazer,/ ja non falará comigo (...) / esto lhi cuid' eu a fazer») pelo facto de o seu amigo ter partido. Trata-se aparentemente de uma cantiga de sanha pela insistência no desdobramento sinonímico («sen o meu grad' (...) / a meu pesar (...) /sen o meu prazer»), mas é na verdade uma cantiga de partida baseada num motivo central: o amigo foi «alhur viver».

Transversalmente a estas duas modalidades arquetípicas, quer nas cantigas de encontro quer nas cantigas de desencontro surgem as alusões incontornáveis à coita amorosa e à morte por amor²⁵. Sendo o sujeito de enunciação uma personagem feminina, poderia tratar-se de um artifício retórico que remetesse para uma sensibilidade ou uma fragilidade típicas desse género. Contudo, em muitas das cantigas de amigo também o amado morre de amor, o que nos leva a concluir que não havia qualquer tipo de preconceito na época em assumir o sofrimento amoroso e que este dignificava ou enobrecia o seu autor²⁶.

É interessante notar que a metamorfose sócio-cultural ocorrida nos séculos finais da Idade Média se estendeu aos paradigmas espirituais e alterou a mentalidade acerca do significado da morte. Até ao século XI, a morte era encarada com uma certa obscuridade e negatividade – a partida para um caminho de sombras e suplícios. Então, e numa relação de

²⁴ B 1251/V 856. Cohen, 2003: 485.

²⁵ A título de exemplo, veja-se o refrão da cantiga *Se vos prouguer, madr', oj' este dia*, de Martin de Giinzo: «ca moir' eu, madre, por meu amigo/ e el morre por falar comigo» (B 1271/V 877. *Idem*, 506).

²⁶ Segundo António Resende de Oliveira, a idealização da mulher e o relato do sofrimento amoroso na lírica trovadoresca «corresponderam à tentativa de resolução dos crescentes obstáculos que se interpunham entre o poeta e a mulher desejada através do seu deslocamento para um imaginário poético-musical onde o acesso a essa mulher não lhe era vedado» (Resende, 1986: 16).

proximidade com o nascimento do Purgatório, ou seja, do aparecimento de uma alternativa à condenação *post-mortem* quase inevitável (a Igreja considerava que os justos herdeiros do Céu eram os santos, os mártires, os homens da Igreja e uma quantidade ínfima de cidadãos comuns), a concepção da morte passa a ter uma conotação de mudança de estado ou de viagem do mundo físico ao espiritual, onde haveria lugar para a redenção e felicidade eterna²⁷.

Apesar de a morte por amor ser nas cantigas de amigo considerada *hiperbólica*, associa-se de alguma forma a esta desdramatização da passagem à última morada. Mesmo assim, são frequentes as alusões aos efeitos físicos nefastos que o amor desencadeia, desde o choro à tristeza, à loucura ou até à insónia²⁸, o que na realidade comprova que o sofrimento amoroso se traduzia muitas vezes em sintomas de real debilitação.

Encontro e desencontro materializam assim as duas forças antagónicas que subjagam o homem medieval, entre o desejo terreno e a moral. A este propósito, José Mattoso notou que «a regra unânime ditada pelo clero, guardião da moralidade pública, era a da sobriedade de gestos, a contenção e domínio da voz, a moderação das atitudes, o combate contra todos os excessos reveladores de paixões indignas do homem»²⁹. Este *gentil-homem* reconhece a necessidade de obediência ao código cortês, ele próprio encarado como uma forma de humanização, cuja transgressão perturba a ordem social e coloca em risco a obtenção dos favores da mulher. Ora o cancionero de amigo transmite-nos essa dualidade de sentimentos, o homem dividido entre a contenção dos gestos e o arrebatamento amoroso. Nessa medida, as cantigas de encontro são a evidência de que nem sempre o comedimento venceu.

²⁷ José Mattoso alude à ordem de Cister como propulsora deste modo de concepção sobre a morte: «... as inovações de Cister, embora extremamente discretas, em matéria litúrgica, revelam, mais do que uma forma peculiar de entender a morte, a sua inserção na evolução global do sentimento religioso e da mentalidade de meados do século XII, a qual leva a encarar a vida humana com um pouco mais de optimismo, que começa a prestar atenção aos sentimentos pessoais, que permite a emergência da consciência individual, anteriormente submersa pela pressão social e pelos sentimentos colectivos, e que atribui um lugar mais preciso à intercessão dos santos e da Virgem» (Mattoso, 2013: 90).

²⁸ São abundantes no cancionero de amigo as referências que denunciam esses estados de sofrimento amoroso: na cantiga *Amigo, pois me vos aqui*, de Johan Soarez Coelho, a protagonista afirma: «(...) e tanto chorei/que perdi o sen des enton» (B 684/V 286. Cohen, 2003: 169); a amiga da cantiga *Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti*, de Juião Bolseiro, diz: «Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti,/ do meu coração gran coita nen gran pesar (...)/ Nen perderan os olhos meus chorar nunca, nen eu mal» (B 1180/V 785. *Idem*, 414); D. Dinis na cantiga *Amigo pois vos non vi* sintetiza esta ideia de desassossego dos amantes: «nunca folguei nen dormi» (B 599/V 202. *Idem*, 636); e na cantiga *Estes que agora, madre, aqui son*, de Estevan Fernandez d' Elvas a protagonista afirma que por ela o amigo «ensandeceu» (B 615/V 216. *Idem*, 345).

²⁹ Mattoso, 2010: 348.

Dir-se-ia, por conseguinte, que a poesia serve de refúgio para exorcizar a aspereza dos tempos: por um lado, a brutalização violenta das Cruzadas e, por outro, a real inacessibilidade ao universo feminino. A mulher torna-se um bem raro e precioso. As famílias nobres evitavam a dissipação da sua fortuna através de casamentos forjados e muitas mulheres preferem optar pelo celibato ou pela vida monástica. Entre a ficção e a realidade, os autores do cancionero de amigo exploram as formas do dizer com as quais o seu mundo se identifica. Consubstanciam-se, portanto, as esferas do íntimo e do social neste *theatrum mundi*.

1.1. O espaço privilegiado do encontro amoroso: a subversão do código cortês?

As cantigas de encontro³⁰ do cancionero de amigo não constituem, na verdade, o conjunto de dimensão mais ampla na totalidade do *corpus*. São apenas 195 as composições que assim categorizamos. O encontro amoroso assume neste conjunto múltiplas facetas que passamos a enumerar:

- a. a «concordia amorosa», em congruência com a definição proposta por Giuseppe Tavani, engloba as cantigas de ledice, onde acontece, de facto, o encontro ficcional dos enamorados, o agradecimento pelas dádivas amorosas e o encómio do acto de trovar ou da própria beleza (o «panegírico», que Tavani considera um dos campos sémicos essenciais);
- b. a coita amorosa, ou seja, as cantigas de amigo em que prevalece a ideia de morte por amor, o sofrimento pela condição de segredo, as consequências do estado de paixão – como o pranto e a loucura – e as situações de perdão ou arrependimento; nestes casos, embora haja correspondência amorosa ela configura-se como motivo de dor;

³⁰ Apenas onze dos autores das cantigas de amigo contemplam exclusivamente o tema do encontro amoroso nas suas composições: Airas Paez, Estevan da Guarda, Fernan Figueira de Lemos, Fernan Gonçalvez de Seavra, Johan de Requeixo, Nuno Porco, Pero d' Ambroa, Reimon Gonçalvez, Rodrig' Eanes d' Alvares, Fernan do Lago e Vaasco Praga de Sandin. Este reduzido número, no panorama dos oitenta e oito trovadores e jograis, indicia a sua desproporcionalidade em relação à temática do desencontro.

- c. a intenção, isto é, as composições que no cancionero de amigo indiciam um encontro iminente.

As composições de «concordia amorosa»³¹ apresentam uma carga erótica visivelmente mais acentuada quando sucede o encontro propriamente dito. Obviamente, estas cantigas desenvolvem-se semanticamente através de um vocabulário que se refere tanto à felicidade dos protagonistas como a gestos e a insinuações que nos permitem vislumbrar a sensualidade da cena que se apresenta. Observemos a cantiga *Fui eu, madre, lavar meus cabelos*, de Johan Soarez Coelho:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte <e> paguei m' eu delos
e de mi, louçana

Fui eu, madre, lavar mhas garcetas
a la fonte e paguei m' eu delas
e de mi, <louçana>

A la fonte <e> paguei m' eu deles;
aló achei, madr', o senhor deles
e de mi, <louçana>

E, ante que m' eu d' ali partisse,
fui pagada do que m' el<e> disse
e de mi <louçana>³²

³¹ São 51 as cantigas que se referem à ledice ou correspondência amorosa, louvor ou agradecimento: Airas Nunes (*Bailemos nós ja todas tres, ai amigas*); D. Dinis (*Amigo, pois vos non vi*; - *Dizede por Deus, amigo*; *Levantou-s' a velida*; *O voss' amigo tan de coração*; *Vi vos, madre, con meu amigo' aqui*); Fernand' Esquio (- *Que adubastes, amigo, alá en Lug' u andastes*); Fernan Figueira de Lemos (*Diz meu amigo que lhe faça ben*); Johan Airas (*Amigo, veestes m' un dia 'qui*; *Diz meu amigo tanto ben de mi*; - *Meu amigo, quero vos preguntar*; *O meu amigo novas sabe já*; *Quer meu amigo de mi un preito*; *Todallas cousas eu vejo partir*); Johan Baveca (*Amigo, sei que á mui gran sazón*); Johan de Requeixo (*Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo*); Johan Garcia de Guilhade (*Amigas, o meu amigo*; *Fez meu amigo, amigas, seu cantar*; *Fostes, amigo', oje vencer*; *Quer' eu, amigas, o mundo loar*; *Treides todas, ai amigas, comigo*); Johan Meendiz de Briteiros (*Deus que leda que m' esta noite vi*); Johan Servando (*Quand' eu a San Servando fui un dia daqui*); Johan Soarez Coelho (*Agora me foi mha madre melhor*; *Amigas, por Nostro Senhor*; *Fremosas, a Deus louvado, con tan muito ben como oj' ei*; *Fui eu, madre, lavar meus cabelos*); Johan Zorro (*Bailemos agora, por Deus, ai velidas*; *Pela ribeira do rio*; *Pela ribeira do rio salido*; *Per ribeira do rio*); Juião Bolseiro (*Ai meu amigo, meu, per bõa fe*; *Fez ãa cantiga d' amor*; *Fui oj' eu madre, veer meu amigo*); Lourenço (*Assaz é meu amigo trobador*); Martin Codax (*Eno sagrado, en Vigo*); Martin de Giinzo (*Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa*); Nuno Fernandez Torneol (*Aqui vej' eu, filha, o voss' amigo*); Pae Soarez de Taveirós (*O meu amigo, que mi dizia*); Pedr' Amigo de Sevilha (*Amiga, muit' amigos son*; *Quand' eu un dia fui en Compostela*; *Un cantar novo d' amigo*); Pero d' Armea (- *Amigo, mando vos migo falar*); Pero Meogo (- *Digades, filha, mha filha velida*; *Enas verdes ervas*; *Fostes, filha, eno bailar*; <*Levou s' aa alva*>, *levou s' a velida*; - *Tal vai o meu amigo, con amor que lh' eu dei*); Roi Martiiz do Casal (*Muit' ei, ai amor, que te gradescer*); Vaasco F. Praga de Sandin (*Sabedes quant' á, 'migo, que m' eu vosco veer*); Vaasco Rodrigues de Calvelo (*Roguei vos eu, madre, á i gran sazón*).

³² B 689/V 291. Cohen, 2003: 174.

De acordo com o texto transcrito, a personagem feminina confia à mãe que esteve na fonte com o seu amigo. Sabemos que este cenário de água doce tem conotações eróticas e fantásticas³³ que foram bastante produtivas na literatura medieval. Desde logo, são sobejamente conhecidas várias lendas tradicionais em que aparecem mulheres na fonte que seduzem fatalmente os homens. Estes, ludibriados pela sua sensualidade, ficam perdidos na floresta ou definham até à morte, presos por uma loucura indeterminada. Daí que este ser feminino se considere, a um mesmo tempo, anjo e demónio ou fada e serpente. Para além disso, a ida à fonte para se banhar – neste caso específico para lavar os cabelos – sugere uma imagem sensual: a de uma mulher que provavelmente se desnuda para não molhar a túnica ou camisa. Mas nem seria necessária tal ousadia, pois «lavar cabelos» é sinónimo, na Idade Média, de uma quase nudez. A referência num primeiro momento à lavagem dos «cabelos» e posteriormente às «garcetas» leva-nos, portanto, a crer que há uma transição de um estado virginal para uma situação de envolvimento amoroso ou físico: o cabelo solto era comum nas mulheres solteiras; após o casamento o cabelo era preso como símbolo de castidade matrimonial ou de fidelidade³⁴.

Esta simbiose entre o elemento aquático e a mulher surge em várias das composições e é explicitada por Maria do Rosário Ferreira da seguinte forma:

(...) todas elas apresentam a *água* não como um elemento inerte no cenário, mas interagindo, imageticamente, com a personagem feminina: em D. Dinis esta *lava camisas*; em João Soares Coelho e Pero Meogo, *lava cabelos*; finalmente em Estevão Coelho, encontramos o *banho* da donzela. Verifica-se, portanto, que, para além de, ou conjuntamente com os elementos da natureza conotadores do *locus amoenus*, o cenário instaurado pela presença da *água doce* no universo poético da cantiga de amigo comporta o motivo da *lavagem*, que (...) torna imageticamente dependentes e indissociáveis a figura feminina e a água. (Ferreira, 1999: 154)

³³ A fada na fonte era uma imagem medieval recorrente associada à fecundação e, simultaneamente, à sedução demoníaca. Cf. Ferreira, 1999: 151-179.

³⁴ Mercedes Brea e Pilar Gradín explicam que «no período medieval o cabelo longo e solto era símbolo xurídico da virxindade, por oposición ó das casadas e viúvas que o levaban recollido baixo toucas» (Brea e Gradín, 1998: 118). Como também referem as autoras, este tema suscita reminiscências bíblicas, não só no *Deuteronomio* mas em episódios como aquele em que uma mulher pecadora enxuga os pés de Cristo com os cabelos. Curiosamente, nesse contexto, a lavagem inverte o sentido do erotismo e a mulher que toma esta iniciativa é perdoada pelos seus pecados (Lucas, 7: 37-38). A cantiga *Enas verdes ervas*, de Pero Meogo, apresenta muitas similaridades com o texto analisado, pois menciona “os cabelos” e “as garcetas”, acrescentando que a mulher prende os cabelos para esperar o amigo, numa antecipação do resultado do encontro (B 1189/V 794. Cohen, 2003: 422).

Este *locus amoenus* favorável ao encontro amoroso – neste caso, a fonte – faz parte de um cenário idílico que se configura ainda como prolongamento da protagonista, isto é, como símbolo do feminino e da fertilidade.

Analisando o desenvolvimento da acção nesta cantiga observamos que é a mulher quem se dirige ao local do encontro de espontânea vontade, com autonomia própria, e regressa rejubilando com o sucedido e confidenciando à mãe o seu prazer. O poema revela contudo uma situação anómala: a mãe constitui habitualmente um obstáculo à concretização do encontro e raramente se configura como aliada ou confidente. Não obtemos qualquer esclarecimento sobre a reacção do interlocutor mas a composição evidencia através do verbo no pretérito perfeito um acto consumado e irrevogável. A figura feminina surge nestes encontros, na maioria das vezes, como parte activa e móvel da relação, no sentido de que é ela quem se desloca («Fui eu, madre...»). Tendo em conta a custódia a que as mulheres jovens se encontram sujeitas nesta época, normalmente sob a autoridade maternal, podemos inferir que os autores, nestas cantigas, desejavam ou imaginavam uma liberdade feminina superior à que na realidade era consentida.

Retomando a cantiga apresentada, a utilização anafórica do verbo *pagar*, reforçando a sua expressividade ao longo de todas as estrofes, enriquece este contexto erótico, uma vez que a palavra no seu sentido etimológico (do latim *pacāre*) significa «pacificar, apaziguar (depois de ter sido vencido, dominado, submetido)»³⁵. Daqui resulta que a protagonista da composição terá de alguma forma obtido um apaziguamento em relação aos seus sentimentos, não só por palavras («fui pagada do que m' el<e> disse») mas também por meio de acções que a lavagem dos cabelos indicia. O facto de estar implícita no verbo a ideia de submissão aponta para a concretização da união carnal.

Intimamente relacionado com este tema está a troca de presentes entre os amantes. Esta troca de presentes pode ser bidireccional: o amigo cede *doas* à amiga e espera que esta «lhi faça ben». A propósito das prendas, refere Georges Duby: «os presentes de tecidos e jóias que os maridos dão às esposas por ocasião do casamento devem ser vistos não como meras contrapartidas sumptuárias do enxoval, mas como um meio pelo qual um marido pode pretender vestir a nudez da sua Griselda colocando sobre ela um símbolo evidente dos seus direitos»³⁶. Isto é, a aceitação de um presente do amigo por parte da mulher traduziria

³⁵ Machado, 1967: 1730.

³⁶ Duby, 1990: 190.

uma afirmação de posse e o estabelecimento de um compromisso que legitimava ao amigo o pedido de uma retribuição. Por outro lado, quando a amiga oferece a «touca» ou a «cinta» ao seu amado esses pertences servem não só como símbolos de posse como de objectos que proporcionam a lembrança e instigam a saudade. A título de exemplo do que acabámos de referir, vejamos a seguinte cantiga de Johan Garcia de Guilhade:

Amigas, o meu amigo
dizedes que faz enfinta
en cas del rei da mha cinta,
e vede-lo que vos digo:
mando me lh' eu que s' enfinga
da mha cinta e x' a cinga

De pran todas vós sabedes
que lhi dei eu de mhas dõas
e que mh as dá el mui boas,
mais desso que mi dizedes,
mando me <lh' eu que s' enfinga
da mha cinta e x' a cinga>

Se s' el enfinge (ca x' ousa),
e<u> direi vos que façades:
ja mais nunca mho digades;
e direi vos ãa cousa:
mando me lh' eu que s' enfinga
da mha cinta e x' a cinga³⁷

Neste caso, a cantiga parece anunciar uma demarcação de território: a mulher regozija-se pelo facto de o amigo usar publicamente a sua cinta («o meu amigo/ dizedes que faz enfinta/ en cas del rei da mha cinta») e parece não se incomodar com a gabarolice dele, considerando essa ousadia digna de louvor. Aliás, ela própria ordena que assim aconteça («mando me lh' eu que s' enfinga/ da mha cinta e x' a cinga»). Observamos novamente, à semelhança da cantiga apresentada anteriormente, um dado curiosamente anómalo: seria de esperar que, como sucede em grande parte dos poemas, o segredo amoroso fosse de importância fulcral. Nesta composição, todavia, a protagonista não teme qualquer consequência que provenha da façanha do amado por vangloriar-se do seu presente. Por esse motivo, podemos deduzir que esta seria uma relação social e familiarmente aceite. Na

³⁷ B 745/V 347. Cohen, 2003: 234.

cantiga *Estas donzelas que aqui demandan*³⁸, do mesmo autor, refere-se que «pedir cinta non é nulho mal»; ou seja: trata-se de um acto banal de troca entre namorados.

Já as composições de amigo que mencionam o louvor ao acto de trovar são escassas, o que nos leva a crer que não era um tema privilegiado pelos trovadores. Mesmo assim, parece que o canto era reconhecido como uma fase importante da corte amorosa e motivo de disputas masculinas. Analisemos a seguinte cantiga de Lourenço:

Assaz é meu amigo trobador,
ca nunca s' ome defendeu melhor
quando se torna en trobar
do que s' el defende por meu amor
dos que van con ele entençar

Pero o muitos veen cometer,
tan ben se sab' a todos defender
en seu trobar, per bõa fe,
que nunca o trobadores vencer
poderon, tan trobador é

Muitos cantares á feitos por mi,
mais o que lh' eu sempre mais gradeci
é como se ben defendeu:
nas entenções que eu del oí
sempre por meu amor venceu

E aqesto non <o> sei eu per mi
se non por que o diz quen quer assi
que o en trobar cometeu³⁹

O trovador é heroicizado nesta composição como se o canto fosse uma arma de defesa da própria honra e da amiga. Sugere-se ainda que haveria uma espécie de competição entre os compositores («nunca o trobadores vencer/ poderon») que poderiam com o seu sucesso granjear o afecto da mulher em causa («Muitos cantares à feitos por mi,/ mais o que lh' eu sempre mais gradeci/ é como se ben defendeu...»). A finda da cantiga realça a destreza do poeta, cujo valor é reconhecido por aqueles com quem disputa.

Na cantiga *Fez meu amigo, amigas, seu cantar*⁴⁰, de Johan Garcia de Guilhade, o trovador não só compôs uma bela cantiga como «fez lhi bon son» e ainda tem o mérito de

³⁸ B 776/V 359. Cohen, 2003: 246.

³⁹ B 1263/V 868. *Idem*, 497.

⁴⁰ B 778/V 361. *Idem*, 248.

preservar o segredo amoroso, pois outra mulher «o teve por seu». Esta arte de trovar sob a condição do sigilo originava mal-entendidos por vezes intencionais. Na cantiga *Par Deus, amiga, podedes saber*⁴¹, de Pedr' Amigo de Sevilha, o enredo coloca em cena duas amigas que engendram um plano astucioso para que a protagonista oculte a sua relação. O seu amado deveria compor uma canção por outra «dona» e assim poderiam encontrar-se sem impedimentos («tanto que el un cantar fezer/por outra dona, e pois por seu for,/que falará vosco quando quiser»). Nestes casos, as cantigas de amigo adquirem uma dimensão metaliterária e, simultaneamente, lúdica. Por um lado, o cantar de amigo faz referência à importância que a poesia pode ter na vida social; por outro, revela a astúcia feminina e constrói um cenário que resulta num cómico de situação.

Ainda no contexto da concórdia amorosa e do sentimento de felicidade devemos referir as cantigas em que a protagonista se compraz com a sua beleza, o que do ponto de vista masculino nos deixa entrever uma ironia refinada. A mulher que considera o seu bem parecer pode surgir como uma figura algo fria e distante em relação ao sentimento amoroso (o que resulta numa cantiga de *ausência*) ou como detentora de uma segurança que lhe advém da feminilidade. Neste último caso, assistimos a uma demonstração de poder, como testemunha a cantiga de Estevan Fernandez D'Elvas *Estes que agora, madre, aqui son*⁴², em que a mulher afirma que se os companheiros do seu amigo vissem a sua formosura não o teriam «por sandeu». Já na cantiga *Quer' eu, amigas, o mundo loar*⁴³, de Johan Garcia de Guilhade, a protagonista faz um louvor agradecendo a Deus que a fez «fremosa e de mui bon prez», o que aliado à correspondência amorosa do seu amigo é comparável a um paraíso terrestre.

Neste quadro genérico de análise não podemos olvidar a cantiga de Johan Meendiz de Briteiros, *Deus que leda que m' esta noite vi*, por ser representativa da escassez de composições do cancionero de amigo que se situam no plano onírico:

Deus que leda que m' esta noite vi,
amiga, en un sonho que sonhei,
ca sonhava en como vos direi,
que me dizia meu amig' assi:
“Falade mig', ai meu lum' e meu ben”

⁴¹ B 1216/V 821. Cohen, 2003: 449.

⁴² B 615/V 216. *Idem*, 345.

⁴³ B 743/V 345. *Idem*, 232.

Non foi no mundo tan leda molher
en sonho nen-no podia seer,
ca sonhei que me veera dizer
aquele que me melhor que a si quer:
“Falade migo, <ai meu lum’ e meu ben>”

Des que m’ espertei, ouvi gran pesar,
ca en tal sonho avia gran sabor
com o rogar me, por Nostro Senhor,
o que me sabe mais que si amar:
“Falade migo, <ai meu lum’ e meu ben>”

E, pois m’ espertei, foi a Deus rogar
Que me sacass’ a queste sonh’ a ben⁴⁴

A cantiga apresenta um sentimento de ledice relacionado com a correspondência amorosa no sonho da protagonista que pressupomos ter paralelo na vida real («o que me sabe mais que si amar»). Não obstante, o sujeito poético mostra o seu desagrado ao despertar, reconhecendo, provavelmente, que a perfeição do relacionamento só no plano onírico é possível. Esta pode ser considerada uma tática retórica que confere maior verosimilhança à autoria feminina da composição: o trovador imiscui-se na esfera da intimidade feminina, na inacessibilidade do sonho, desvelando e comungando dos seus anseios mais profundos. Esta composição apresenta também a particularidade de ter um duplo destinatário: Deus e a amiga. Há uma junção do plano divino e do plano terreno que reflecte a polaridade entre o sonho e o real, entre aquilo que se deseja e o que se alcança.

As cantigas de amigo que espelham uma situação de coita amorosa⁴⁵ são aparentemente antagónicas em relação às anteriormente analisadas. Não obstante, nada

⁴⁴ B 865/V 451. Cohen, 2003: 314.

⁴⁵ São 58 as cantigas de encontro que mencionam a coita amorosa: Afons’ Eanes do Coton (- *Ai meu amigu’ e meu lum’ e meu ben; Se gradoedes, amigo*); Airas Carpancho (*A maior coita que eu no mund’ ei*); D. Diniz (*Amiga, quen vos <ama; Meu amigo, non poss’ eu guarecer; Meu amig’, u eu sejo; - Non poss’ eu, meu amigo; O meu amig’, amiga, non quer’ eu; Pesar mi fez meu amigo; Ūa pastor ben talhada*); Estevan da Guarda (- *A voss’ amig’, amiga, que prol ten*); Estevan Fernandez d’ Elvas (*Estes que agora, madre, aqui son*); Estevan Travanca (*Dizen mh, amiga, se non fezer ben*); Fernan Fern. Cogominho (*Meu amigo, se vejades*); Fernan Froiaz (- *Amigo, preguntar vos ei*); Fernan Gonçalvez de Seavra (*Pero que eu meu amigo roguei*); Fernan Rodriguez de Calheiros (*Direi vos agor’, amigo, camanho temp’ á passado; Madre, passou per aqui un cavaleiro*); Galisteu Fernandiz (*Dizen do meu amigo ca mi fez pesar*); Gonçal’ Eanes do Vinhal (*O meu amigo que<i>xa se de mi*); Johan Airas (*Alguen vos diss’, amig’, e sei o eu; Amei vos sempr’, amigo, e fiz vos lealdade; Diz meu amigo que, u non jaz al; Morreredes, se vos non fezer ben; Que mui de grad’ eu faria*); Johan Baveca (*Amiga, dizen que meu amig’ á; Amigo, vós non queredes catar; - Filha, de grado queria saber; Madr’, o que sei que mi quer mui gran ben*); Johan Nunez Camanês (*Vistes, filha, noutro dia*); Johan Servando (*Diz meu amigo que lhi faça ben*); Johan Soares Coelho (*Amigo, pois me vos aqui*); Johan Vaasquiz de Talaveira (*O meu amigo, que <eu> sempr’ amei*);

impede que sejam cantigas de encontro, nas quais prevalece a ideia de correspondência amorosa. Contudo, neste caso os enamorados sofrem com as consequências do seu estado de paixão. Dos inúmeros exemplos de cantigas de encontro que versam o sofrimento amoroso e que poderíamos apresentar, seleccionámos, por motivo que a seguir se fundamenta, um excerto da cantiga *Aquestas coitas que de sofrer ei*, de Rodrig' Eanes de Vasconcelos:

Guisado teen de nunca perder
coita meus olhos e meu coraçõ
e estas coitas, senhor, minhas son,
e deste feito non poss' entender,
d' eu por vassalo <e vós por senhor,
de nós qual sofre mais coita d' amor>⁴⁶

Esta composição alude ao sofrimento físico e espiritual («meus olhos e meu coração») suportado por ambos os amantes («de nós qual sofre mais coita d' amor»). Escolhemos esta cantiga por ser o único exemplar do cancionero de amigo que assinala abertamente o tipo de relação que o código cortês previa: o homem é apresentado como «vassalo» da sua «senhor». Constatamos, novamente, a existência de contaminação entre géneros, embora naturalmente concordemos com a sua inserção no cancionero de amigo, uma vez que na primeira cōbla a enunciação é inequivocamente feminina e aí consta a tradicional apóstrofe «meu amigo».

O segredo amoroso pode ser também um motivo de coita para os amantes. A título de exemplo observemos um excerto da cantiga *O meu amig', amiga, non quer' eu*, de D. Dinis:

Quero vos ora mui ben conselhar); Juião Bolseiro (*Ai meu amigo, avedes vós per mi; Da noite d' eire poderan fazer*); Lourenço (*Amiga, des que meu amigo vi; Amiga, quero m' ora cousecer*); Martin de Caldas (*Ai meu amig' e lume destes meus; Vedes qual preit' eu querria trager*); Martin Padrozelos (*- Amig', avia queixume*); Meen Rodriguez Tenreiro (*Pois que vos eu quero mui gran ben*); Nuno Perez Sandeu (*Deus, por que faz meu amig' outra ren*); Pedr' Amigo de Sevilha (*- Amiga, vistes amigo; - Amiga, voss' amigo vi falar; Moir', amiga, desejando; Sei eu, donas, que non quer tan gran ben*); Pero de Veer (*Assanhei me vos, amigo, per bõa fe, con sandece*); Pero Garcia d' Ambroa (*Ai meu amigo, pero vós andades*); Pero Gonçalvez de Porto Carreiro (*Ai meu amigo e meu senhor*); Reimon Gonçalvez (*Foste<s> vos vós, meu amigo, daqui*); Rodrig' Eanes d' Alvares (*Ai amiga, tenh' eu por de bon sen*); Rodrig' Eanes de Vasconcelos (*Aquestas coitas que de sofrer ei; Se eu, amiga, quero fazer ben*); Roi Martiiz do Casal (*- Dized', amigo, se prazer vejades*); Sancho Sanchez (*En outro dia en San Salvador*); Vaasco F. Praga de Sandin (*Cuidades vós, meu amigo, ca vos non quer' eu mui gran ben; Quando vos eu, meu amig' e meu ben*).

⁴⁶ B 368. Cohen, 2003: 217.

Ca, se lh' eu amor mostrasse, ben sei
que lhi seria end' atan gran ben
que lh' averian d' entender por en
qual ben mi quer; [e] por end' esto farei
non o quero guarir <nen o matar
nen o quero de mi desasperar>⁴⁷

Neste caso, a jovem desabafa com uma amiga, dizendo-lhe que conter-se-á na revelação das suas emoções e dos seus verdadeiros anseios, caso contrário o amigo não conseguiria disfarçar o sentimento amoroso e outros «averian d' entender por en/qual ben» ele lhe quer. Aliás, a finda da cantiga, em natural jeito de conclusão, é bem exemplificativa da dor que provoca este comedimento, entre dias felizes e outros menos alegres: «E assi se pode seu tempo passar,/quando con prazer, quando con pesar».

Por outro lado, este sofrimento amoroso tem em muitas cantigas um aspecto de lamento ou de pranto em que quer o amigo quer a protagonista se manifestam através do choro. Na cantiga *Se gradoedes, amigo*, de Afons' Eanes do Coton, a mulher questiona incessantemente o amigo sobre o motivo das suas lágrimas:

Pois eu non sei com' entenda
por que andades coitado,
se Deus me de mal defenda,
queria saber de grado,
amigo, por que andades
<tan trist' ou por que chorades>?⁴⁸

Acerca da mesma temática encontramos uma cantiga de Johan Soarez Coelho na qual a jovem enamorada relata ao amigo os seus sofrimentos enquanto aquele esteve ausente, que englobam a loucura («perdi o sen») e o choro («tanto chorei»), simultaneamente:

Nen nunca o meu coraçõ
nen os meus olhos ar quitei
de chorar e tanto chorei
que perdi o sen des entõn,
per bõa fe, meu <amigo,
des que non falastes migo>⁴⁹

⁴⁷ B 559/V 162. Cohen, 2003: 592.

⁴⁸ B 826/V 412. *Idem*, 283.

⁴⁹ B 684/V 286. *Idem*, 169.

Já na cantiga *Assanhei me vos, amigo, per bõa fe, con sandece*⁵⁰, de Pero de Veer, a protagonista confessa o seu arrependimento e mostra-se consciente de que se desentendeu com o amigo «como se molher assanha a quen nunca lho merece», abrindo espaço para a reconciliação («desassanhar mi vos ei»).

Para além destas cantigas de encontro efectivo, outras há nas quais apenas se perspectiva a iminência do encontro amoroso sem que saibamos ao certo qual será o seu desfecho, embora tudo aponte para a sua concretização. Denominámo-las de cantigas de *intenção*⁵¹. Normalmente, estas composições são expressas em tempo futuro, condicional ou conjuntivo, para salientar precisamente o tom de possibilidade. Predominam os verbos

⁵⁰ B 1133/V 724. Cohen, 2003: 359.

⁵¹ Contabilizámos 86 cantigas de *intenção*: Afonso Lopez de Baian (*Disseron mh ãas novas de que m' é mui gran ben; Ir quer' oj' eu fremosa de coração*); Afonso Sanchez (*Quand', amiga, meu amigo veer*); Airas Carpancho (*Madre, pois vós desamor avedes; Por fazer romaria puj' en meu coração; - Que me mandades, ai madre, fazer*); Airas Nunes (*A Santiag' en romaria ven; - Bailade, oje, ai filha, que prazer vejades*); Airas Paez (*Por vee-lo namorado que muit' á que eu non vi; Quer' ir a Santa Maria [de Reça,] e, irmana, treides migo*); Bernal de Bonaval (*- Ai, fremosinha, se ben ajades; Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo; Quero vos eu, mha irmana, rogar; Se veess' o meu amigo a Bonaval e me visse*); D. Dinis (*Amiga, bon grad' aja Deus; Bon dia vi amigo; Chegou mh, amiga, recado; Mha madre velida; Pera veer meu amigo; Pois que diz meu amigo; Que coita ouvestes, madr' e senhor*); Estevan Coelho (*Se oj' o meu amigo*); Estevan Reimondo (*Amigo, se ben ajades*); Fernand' Esquio (*Vaiamos, irmana, vaiamos dormir*); Fernan do Lago (*D'ir a Santa Maria do Lag' ei gran sabor*); Fernan Fern. Cogominho (*Ir quer' oj' eu, madre, se vos prouguer*); Fernan Rodriguez de Calheiros (*Estava meu amig' atenden<d>' e chegou*); Garcia Soares (*Madre, se meu amigo veesse*); Gonçal' Eanes do Vinhal (*Que leda que oj' eu seja*); Johan Airas (*Ai mha filha, por Deus, guisade vós; Amigas, o que mi quer ben; Diz, amiga, o que mi gran ben quer; O meu amigo forçado d' amor; - O voss' amigo, que s' a cas del rei; Par Deus, mha madr', o que mi gran ben quer; Que mui leda que eu mha madre vi; Voss' amigo quer vos sas dõas dar*); Johan Baveca (*- Ai amiga, oje falou comigo*); Johan de Cangas (*Amigo, se mi gran ben queredes*); Johan de Requeixo (*A Far<o> un dia irei, madre, se vos prouguer; Amiga, quen oje ouvesse mandado do meu amigo; Atender quer' eu mandado, que m' enviou meu amigo; Pois vós, filha, queredes mui gran ben*); Johan Garcia de Guillhade (*Amigas, que Deus vos valha, quando veer meu amigo*); Johan Lopez d' Ulhoa (*Oí ora dizer que ven*); Johan Nunez Camanês (*Id', ai mha madre, vee-lo meu amigo; Par Deus, donas, quando veer; - Se eu, mha filha, for voss' amigo veer*); Johan Perez d' Avoin (*O por que sempre mha madre roguei; Que bõas novas que oj' oirá*); Johan Servando (*Se meu amig' a San Servando for*); Johan Soares Coelho (*Oje quer' eu meu amigo veer; Vedes, amigas, meu amigo ven*); Johan Zorro (*- Cabelos, los meus cabelos; Jus' a lo mar e o rio*); Juião Bolseiro (*Nas barcas novas foi s' o meu amigo daqui; Partir quer migo mha madr' oj' aqui; - Vej' eu, mha filha, quant' é meu cuidar*); Martin Codax (*Mandad' ei comigo; Mia irmana fremosa, treides comigo; Quantas sabedes amar amigo*); Martin de Caldas (*Mandad' ei migo qual eu desejei; Nostro Senhor, e como poderei; Per quaes novas oj' eu aprendi*); Martin de Giinzo (*Non mi digades, madre, mal, e irei; Se vos prouger, madr', oj' este dia; Treides, ai mha madr', en romaria*); Martin Padrozelos (*Ai meu amigo, coitada; Id' oj', ai meu amigo, led' a San Salvador; Por Deus, que vos non pes*); Nuno Fernandez Torneol (*Ai madr', o meu amigo que non vi; - Dizede m' ora, filha, por Santa Maria*); Nuno Perez Sandeu (*Madre, disseron mi ora que ven; Por que vos quer' eu mui gran ben*); Nuno Porco (*Irei a lo mar vee-lo meu amigo*); Nuno Treez (*Estava m' en San Clemenço, u fora fazer oraçon*); Pae de Cana (*Amiga, o voss' amigo*); Pae Gomez Charinho (*Ai Santiago, padron sabido*); Pedr' Amigo de Sevilha (*Par Deus, amiga, podedes saber*); Pero Mafaldo (*Ai amiga, sempr' avedes sabor*); Pero Meogo (*Preguntar vos quer' eu, madre*); Pero Viviaz (*Pois nossas madres van a San Simon*); Roi Fernandiz (*Madre, pois amor ei migo; - Madre, quer' oj eu ir veer; Se vos non pesar ende*); Roi Martiiz d' Ulveira (*Oi mais, amiga, quer' eu ja falar*); Vaasco Gil (*Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coração*); Vaasco Perez Pardal (*- Por Deus, amiga, provad' un dia*).

volitivos e desiderativos. Tomemos a título de exemplo a cantiga de Johan de Requeixo A *Far<o> un dia irei, madre, se vos prouguer*:

A Far<o> un dia irei, madre, se vos prouguer,
rogar se verria meu amigo, que mi ben quer,
e direi lh' eu enton
a coita do meu coraçon

Muito per desejei que veesse meu amigo
que m' estas penas deu e que falasse comigo
e direi lh' eu enton
<a coita do meu coraçon>

Se s'el nembrar quiser como fiquei namorada
e se cedo veer e o vir eu ben talhada,
e direi lh'eu enton
<a coita do meu coraçon>⁵²

Como é habitual neste tipo de cantiga o tempo surge como elemento indeterminado («un dia») e o encontro parece dependente da aprovação maternal («se vos prouguer»). Apesar disto, não a consideramos uma cantiga de *guarda*, pois a protagonista menciona a vontade da mãe apenas no *incipit*; no resto do texto esta personagem é elidida como se a sua anuição fosse um facto adquirido. Poderíamos supor, também, que se trata de uma cantiga de *ausência*, uma vez que se refere que o encontro acontecerá se o amigo «cedo veer» – ou seja, ele não se encontra presente. Todavia, a figura feminina afirma que este é o que «lhe ben quer», e, portanto, a ideia central que prevalece ao longo da composição é a da iminência do encontro, pois todas as circunstâncias envolventes apontam nessa direcção.

Tal como nesta composição de Johan de Requeixo, nas cantigas de encontro o cenário surge, não raras vezes, associado a uma espécie de ritual que abrange o canto, a dança, o ambiente de romaria, os lugares ermos ou o banho. Em relação à romaria, Giuseppe Tavani considera que

O motivo da peregrinação é, a maior parte das vezes, puro pretexto poético para o encontro com o amante, elemento intencionalmente ingénuo e «popularista» introduzido na trama lírica da *cantiga d'amigo*; em alguns casos é motivado pela necessidade de solicitar a intervenção divina para resolver controvérsias ou para superar obstáculos dos dois amantes. (Tavani, 2002: 199)

⁵² B 1290/V 895. Cohen, 2003: 524.

O autor entende que esta construção cénica é um aspecto acessório, palco dos temas maiores, que não justifica a autonomização de um «subgénero específico». Ainda que este ambiente seja «intencionalmente ingénuo» e tenha uma finalidade decorativa, sugere uma mistura entre valores sagrados e profanos que importa reter: o local da oração ou devoção é o mesmo que proporciona a realização dos desejos carnaís⁵³.

A intenção de encontro instiga e precipita, em várias destas composições, a probabilidade de transgressão à guarda a que as mulheres se encontravam sujeitas. O sentimento amoroso é nelas perspectivado como uma urgência a resolver, em que o encontro com o amado significa a libertação da coita amorosa, merecedora de qualquer desobediência. A este propósito, veja-se a seguinte cantiga de Roi Fernandiz:

Madre, pois amor ei migo
tal que non posso sofrer
que non veja meu amigo,
mandade mho ir ver;
se non, irei sen mandado
>vee-lo sen vosso grado

Gran coita me faz ousada
de volo assi dizer
e, pois vivo coitada,
mandade mho ir veer;
se non, irei sen mandado
<vee-lo sen vosso grado>

E, ja que per mi sabedes
o ben que lh' eu sei querer,
por quanto ben mi queredes
mandade mho ir veer;
se non, irei sen mandado
<vee-lo sen vosso grado>⁵⁴

⁵³ A propósito da concepção da *Natura* medieval, Ernst Curtius refere que «tudo está impregnado pela atmosfera de um culto da Fecundidade, em que se mesclam religião e sexualidade» (Curtius, 1957: 117). Aliás, por esta altura ainda não estava bem definido o significado do sacramento matrimonial. Segundo José Mattoso, existiam desde a antiguidade clássica «três tipos, bem conhecidos, de matrimónio romano: a *conferratio*, o *usus* (união livre ou coabitação) e a *coemptio*. Quanto ao *raptus*, forma especial do *usus*, veio a ser censurado pela evolução dos costumes da sociedade romana, e combatido pela lei, mas nem por isso deixou de permanecer na memória colectiva, miticamente prestigiado pelo relato do rapto das Sabinas»⁵³. Só no século XI a Igreja começa a regularizar o sacramento com as honras solenes e a obrigatoriedade da presença de um clérigo, baseando-se na *conferratio* romana. Contudo, o *usus* ou união livre continuou a ser a forma de convivência mais comum até ao século XV. A Igreja tentou legitimá-la recorrendo ao estabelecimento de um contrato, com ou sem dote, sem cerimónias religiosas, apenas com a presença de testemunhas. Aos olhos do homem medieval os encontros de cariz erótico, sem que houvesse matrimónio, não eram necessariamente condenáveis, na medida em que a palavra e os actos, “o falar”, adquiriam o valor de uma promessa ou compromisso. Cf. Mattoso, 2009: 65.

⁵⁴ B 930/V 518. Cohen, 2003: 331.

A protagonista endereça uma súplica à mãe para que a autorize a ver o amigo, caso contrário ousará procurar vê-lo sem o seu consentimento. É a sua dor que a «faz ousada» ao ponto de confessar o seu amor («ja que per mi sabedes»). Novamente, a intenção é expressa no tempo futuro («irei») e a partícula condicional «se» reitera a inutilidade da proibição. Semelhante é a cantiga *Oje quer' eu meu amigo veer*⁵⁵, de Johan Soares Coelho, em que a figura feminina afirma que verá o amigo mesmo sem o consentimento da mãe e termina com uma finda em forma de provérbio: «ca diz o vervo ca non semeou/milho quen passarinhas receou», ou seja, a ousadia tem as suas recompensas.

Opostamente, e muito menos frequentes, rastreamos cantigas de encontro nas quais é a própria mãe quem incentiva a filha a juntar-se ao amigo, situação anómala (como já referimos). Transcrevemos, a título de exemplo, um excerto da cantiga *Que me mandades, ai madre, fazer*, de Airas Carpancho:

– Que me mandades, ai madre, fazer
ao que sei que nunca ben querer
soub' outra ren?
– Par Deus, filha, mando v<ol' ir veer
e será ben>
(...)
– Que lhi farei, se veer u eu for
e mi quiser dizer, come a senhor,
algũa ren?
– Diga, filha, de quant' ouver sabor,
e será ben
E el que viv' en gran coita d' amor
guarrá por en⁵⁶

Neste caso, o verbo comporta uma carga imperativa («mandades») e a pergunta da enamorada exprime surpresa, confirmando que esta era uma ordem inesperada. Mais inusitado ainda é o facto de a mãe lhe responder que diga ao amigo «quant' ouver sabor». Também a cantiga *Bailade oje, ai filha, que prazer vejades*⁵⁷, de Airas Nunes, apresenta algumas afinidades com a anterior, na medida em que a mãe incita a filha a bailar ante o amigo. Porém, esta composição tem a particularidade de referir que a dança deverá ocorrer «so a milgranada», um regionalismo de Trás-os-Montes cuja ocorrência no cancioneiro de

⁵⁵ B 682/V 284. Cohen, 2003: 167.

⁵⁶ B 660/V 261. *Idem*, 146.

⁵⁷ B 881/V 464. *Idem*, 318.

amigo é única. Se entendermos a conotação deste fruto à luz da religião cristã, ela adota uma conotação de fecundidade; e as pevides encarnam a perfeição divina. No *Cântico dos Cânticos* surge a romãzeira como árvore que acolhe o encontro dos amantes⁵⁸.

Qualquer que seja o caminho escolhido, esta dança apresenta um cariz erótico inegável e que toma proporções de relevância significativa na voz da mãe, suposta guardiã da castidade feminina. A ambiguidade da interpretação e o emprego deste vocábulo são exemplificativos da complexidade do código da época, embora nos inclinemos a considerar que se trata de um elemento de inovação da parte do trovador, afeito à temática da natureza – noutra composição o autor menciona as «avelaneiras», à semelhança de uma outra cantiga de Johan Zorro em que se referem as «avelaneiras granadas»⁵⁹.

Impõe-se ainda que explicitemos que quando aludimos ao espaço privilegiado do encontro amoroso (concretizado ou hipotético) consideramo-lo no sentido figurativo, inerente à construção do paradigma poético. Este é o lugar de expressão íntima e de ambiência psicologicamente densa que transpõe o espaço físico referencial. As cantigas de amigo que mencionam um local específico⁶⁰, com a respectiva substantivação toponímica, são um veículo de informação sobre o compositor, cuja identificação habitualmente está elidida do texto. Não raro aludem a coordenadas geográficas com influência na produção da lírica trovadoresca galego-portuguesa.

Por outro lado, as referências deícticas⁶¹, como «aqui», «ca», «alá» e «alhur», e a inclusão de elementos naturais que podem estender-se por zonas geográficas diversas

⁵⁸ Surgem neste capítulo bíblico alusões a outras árvores de fruto como a noqueira ou a macieira, todas com a mesma conotação erótica. Transcrevemos o versículo que alude à romãzeira: «De manhãzinha iremos às vinhas,/para vermos se elas floresceram/e se as sua flores já abriram;/veremos se as romãzeiras estão/em flor./Ali te darei o meu amor» (Tavares *et al*, 2010: 954). Se, por outro lado, optarmos por resgatar a sua simbologia na Antiguidade Clássica, observamos que «o bago da romã, que condena aos infernos, é símbolo de doçuras malélicas»⁵⁸. A seduzida Perséfone a quem Plutão deu a comer um pedaço de romã foi condenada a passar um terço do ano no mundo subterrâneo. É o preço a pagar por ceder à sensualidade amorosa. Cf. Chevalier e Gheerbrant, 2010: 574-575.

⁵⁹ B 1158/V 761. Cohen, 2003: 395.

⁶⁰ Na totalidade são 29 os trovadores que aludem a topónimos: Airas Carpancho (Santiago); Airas Nunes (Santiago); Airas Paez (Santa Maria de Reça); Afonso Lopez de Baian (Santa Maria das Leiras); Bernal de Bonaval (Bonaval); Fernand' Esquio (Santiago, Lugo); Fernan do Lago (Santa Maria de Reça); Golparro (San Treeçon); Johan Airas de Santiago (Toledo, souto de Crexente); Johan de Cangas (San Momedo); Johan de Requeixo (Faro); Johan Garcia de Guilhade (Portugal); Johan Servando (San Servando); Lopo (San Leuter); Martin Codax (Vigo); Martin de Giinzo (Santa Cecilia, ermida do Soveral); Martin Padrozelos (San Salvador, Valongo); Meendinho (ermida de San Simhon); Nuno Treez (San Clemenço); Pae Gomez de Charinho (as torres de Geen); Pedr' Amigo de Sevilha (Compostela); Pero de Berdia (Santa Marta); Pero de Ver (Julhan; Santa Maria); Pero Gonçalvez de Porto Carreiro (Castela); Pero Mafaldo (Catalunha); Pero Viviaz (San Simon de Val de Prados); Roi Fernandiz (Sevilha); Roi Martiiz do Casal (Granada); Sancho Sanchez (San Salvador).

⁶¹ Cf. Ferreira, 2010: 209-225.

relegam para segundo plano a existência real de um lugar. A imprecisão desta *deixis* espacial pretende salientar a universalidade da temática amorosa. Nessa medida, as cantigas de encontro configuram-se como o espaço poético ideal para a realização dos amantes. Gaston Bachelard considera que

O aquém e o além repetem surdamente a dialéctica do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialéctica do *aqui* e do *aí*. (Bachelard, 2000: 216)

Os deícticos de proximidade estão relacionados com o espaço interior: a casa, o *habitat* natural, o lugar de guarda (no sentido de protecção) ou o espaço em que o universo dos amantes se pode consubstanciar. O «alhur» ou «alá» é, por sua vez, o espaço exterior, do desconhecido, do desencontro dos amantes, das dificuldades, do imprevisível, e, ao mesmo tempo, do sedutor, pela sua estranheza e mistério. Ainda assim, provavelmente os trovadores não tinham como intuito transcender as fronteiras do tempo ou do espaço, não infinitamente ou universalmente, como afirma Gaston Bachelard. É que a poesia lírica trovadoresca serve antes como espelho de uma realidade colectiva, num espaço geográfico-social distinto e específico: o seu lugar de nascimento e expansão no âmbito das cortes régias e senhoriais.

Admitimos, pois, as influências do código trovadoresco cortês no cancionero de amigo. Na medida em que o pilar temático essencial é o amor, continua a haver uma espécie de vassalagem amorosa, com preocupação pela guarda do segredo de amor e uma convenção literária entre o autor e o seu “público”. A este propósito, Mercedes Brea e Pilar Gradín referem o seguinte: «Como indica Tavani (...), o código *de amor* e o código *de amigo*, comparten, no relativo á expresión da relación amorosa nas súas diferentes facetas: lugar, tempo, amor e coita, gozo, morte, loucura, medo, ira, comportamento, un léxico xurídico específico, etc»⁶².

Não obstante, assistimos a uma subversão destas premissas ético-estéticas se considerarmos que são as mulheres as enunciadoras deste cancionero de amigo, na maioria

⁶² Brea e Gradín, 1998: 70.

dos casos. A sua voz permanece, porém, apenas como uma sombra ou murmúrio interpretados ao sabor do desejo masculino. Da análise das cantigas de encontro concluímos que elas se configuram muito mais como apelo à transgressão da ordem estabelecida do que como *mimesis* da realidade transficcional.

É verdade que as jovens das cantigas de amigo se distanciam da mulher da canção de amor, seja pela notória juventude das primeiras, seja pela maior permissividade nas regras de conduta. Inegavelmente, os poetas/compositores conferem uma maior ousadia à figura feminina nas cantigas de amigo, especialmente nas de encontro. A mulher é, como já sublinhámos, o elemento decisor que opta por responder ou não ao “mandado” do seu amigo, planeja muitas vezes o encontro amoroso e detém o poder de o seduzir ou de o repudiar. É, pois, sobretudo na atitude comportamental que se revelam as diferenças fulcrais entre os dois géneros poéticos no que, por um lado, à imagem feminina diz respeito e, por outro, no que concerne à “actualização” de um código cortês.

Claro que devemos filtrar o conteúdo das composições através da preponderância do contexto histórico. Sabemos que às mulheres desta época não eram permitidas tais liberdades. Contudo, os trovadores e jograis segréis parecem querer instigar a uma mobilização ou aludir a excepções de comportamento com impacto social suficiente para se configurarem como tema literário. O banho revelador da nudez, a dança sensual, o encontro no ermo, no campo ou no monte e a ida à fonte ou à romaria com o pretexto de encontrar o amigo mais não são do que o fruto da imaginação masculina, que, ao ver vedada a hipótese de um contacto real com o feminino, encontra na poesia uma forma de escape, de realização e ao mesmo tempo de apelo à alteração de padrões de relacionamento. Por outro lado, muitas vezes estas composições aparentemente ingénuas são verdadeiros exemplos de ironia e de jogo: ora é a morte por amor que, pela voz da mulher, é colocada à prova⁶³, ora a própria beleza parece ser argumento infalível para o sucesso da conquista amorosa⁶⁴, ora se desobedece a todas as convenções e, sobretudo, se ludibria a guarda materna para concretizar um encontro amoroso⁶⁵, ora se usa o canto como forma de preservar o segredo entre os enamorados⁶⁶. Este aspecto lúdico distancia também estas composições do tom de gravidade da cantiga de amor.

⁶³ B 581/V 184. Cohen, 2003: 616.

⁶⁴ B 1024/V 614. *Idem*, 557.

⁶⁵ B 851/V 437. *Idem*, 310.

⁶⁶ B 778/V 361. *Idem*, 248.

1.2. Matrizes discursivas do desencontro

É o desencontro amoroso, que resulta de factores de ordem diversa e que podem ser accionados por elementos internos ou externos à relação que envolve os personagens, o pilar temático essencial do conjunto mais quantitativamente significativo do cancionero de amigo.

Mercedes Brea e Pilar Gradín consideram que «as razóns polas que a relación amorosa pode non ter unha consecución satisfactoria son variadas, pero unha boa parte das que se podem atopar nas cantigas de amigo teñen que ver cos obstáculos que «outros» (normalmente, a nai; pero tamén pode se-lo servicio militar forzado) lle poñen dende fóra»⁶⁷. Na verdade, não podemos obliterar que existe um número significativo de cantigas que não revelam o motivo da ausência de um dos amantes e outras que sugerem a existência de um terceiro elemento, causador de provável infidelidade, que provoca a ruptura entre os namorados. Sem pretendermos dissecar os temas do cancionero de amigo até à exaustão, entendemos que os campos sémicos do «amor não correspondido» e da «proibição», a que Giuseppe Tavani atribui igualmente o estatuto de primários/principais, ou, segundo Brea e Gradín, a designação abrangente de «amor insatisfeito» (incluída na categoria arquetípica do amor), não são só por si suficientemente esclarecedores para definir as temáticas e os motivos fulcrais daquilo que designamos como cantigas de desencontro.

Da análise do conjunto destas cantigas (310) constatámos que, mais do que uma reincidência semântica que se pauta pela disforia lexical e pelos sentimentos de raiva, tristeza, melancolia, decepção, ciúme e desejo de vingança (que aliás também surgem ocasionalmente nas cantigas de encontro, não devendo ser, portanto, considerados factor de distinção entre ambas), há uma circularidade situacional. A composição é, em regra, desenvolvida a partir de um motivo-chave, escolhido de entre um reduzido número de possibilidades, embora os autores possam acrescentar-lhe variantes criativas, de que é elucidativo exemplo a muitas vezes produtiva selecção paisagística. Por conseguinte, mediante esta homogeneidade temática optámos por distinguir quatro situações basilares que clarificam as razões do desencontro amoroso:

⁶⁷ Brea e Gradín, 1998: 81.

- a. cantigas de *ausência* – aquelas em que há um lamento pela ausência inexplicada do amigo, aquelas em que um dos intervenientes não comparece ao encontro marcado ou aquelas em que uma das partes manifesta indiferença perante a coita amorosa do outro;
- b. cantigas de *partida* – aquelas em que o amigo ou, mais raramente, a mulher se vêem forçados a partir e condenados à inevitável separação;
- c. cantigas de *sanha* – quando por algum motivo, interno ou externo, os amantes se desentendem e se “assanham”, situação que resulta em rompimento definitivo ou temporário; esta sanha também pode ser dirigida a outros intervenientes.
- d. cantigas de *guarda* – aquelas em que a mulher aparece sob custódia, geralmente da mãe, o que impossibilita o encontro amoroso.

As cantigas de ausência⁶⁸ são aquelas que surgem com maior frequência e abrangem igualmente o *corpus* de composições em que não é possível desvendar o motivo específico

⁶⁸ Considerámos 111 cantigas de amigo relativas a esta temática: Afons' Eanes do Coton (*Quando se foi meu amigo*); Afonso Lopez de Baian (*Fui eu fremosa fazer oraçon*); Afonso Sanchez (*Dizia la fremosinha*); Airas Carpancho (*Chegades [vós, ai] amiga, du é meu amigo; Madre velida, meu amigo vi*); Airas Nunes (*Oí oj' eu ùa pastor cantar*); Bernal de Bonaval (*Diss' a fremosa en Bonaval assi*); D. Dinis (- *Ai flores, ai flores do verde pino; Amig' e meu amigo; - Amiga, faço me maravilhada; Amiga, muit' á gran sazón; Ben entendi, meu amigo; Chegou-m' or' aqui recado; Coitada viv', amigo, por que vos non vejo; Com' ousará parecer ante mi; De morrerdes por mi gran dereit' é; - De que morredes, filha, a do corpo velido?; Dos que ora son na oste; Falou m' oj' o meu amigo; Non chegou, madre, o meu amigo; O meu amigo á de mal assaz; O voss' amig', amiga, vi andar; Que muit' á ja que non vejo; Que trist' oj' é meu amigo; Roga-m' oje, filha, o voss' amigo; Ûa pastor se queixava*); Estevan Coelho (*Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*); Estevan Travanca (*Por Deus, amiga, que preguntedes*); Fernand' Esquio (*O vosso amigo, assi Deus m' empar*); Fernan Fern. Cogominho (*Amiga, muit' á que non sei*); Fernan Rodriguez de Calheiros (*Disse mh a mi meu amigo, quando s' ora foi sa via; Perdu' ei, madre, cuid' eu, meu amigo*); Galisteu Fernandiz (*O voss' amigo foi s' oje daqui; - Por Deus, amiga, que pode seer*); Gonçal' Eanes do Vinhal (*O meu amigo, que me quer gran ben*); Johan Airas (*A meu amigo mandad' enviei; Dizen, amigo, que outra senhor; O meu amigo non pod' aver ben; O que soía, mha filha, morrer; Par Deus, amigo, non sei eu que é*); Johan de Cangas (*Fui eu, madr', a San Momed' u me cuidei*); Johan Garcia de Guilhade (*Amigas, tamanha coita nunca sofri pois foi nada; Cada que ven o meu amig' aqui; Chus mi tarda, mhas donas, meu amigo; Morr' o meu amigo d' amor; Par Deus, amigas, ja me non quer ben; Per bõa fe, meu amigo; Por Deus, amigas, que será?*); Johan Lopez d' Ulhoa (*Ai Deus, u é meu amigo, que non m' envia mandado?; Eu nunca dormho nada, cuidand' en meu amigo*); Johan Meendiz de Briteiros (*Amiga, ben ei que non á; Ora vej' eu que non á verdade*); Johan Perez d' Avoin (*Cavalgava noutro dia; Quando se foi noutro dia daqui; Vistes, madre, quando meu amigo*); Johan Servando (*A San Servand' en oraçon; Filha, o que queredes ben; Fui eu a San Servando por veer meu amigo; O meu amigo, que me faz viver*); Johan Soares Coelho (*Falei un dia, por me baralhar*); Johan Vaasquiz de Talaveira (*Disseron mi que avia de mi; O meu amigo, que mi gran ben quer*); Johan Zorro (*Quen visse andar fremosã*); Juião Bolseiro (*Ai madre, nunca mal senti>; Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave dia; Sen meu amigo manh' eu senlheira*); Lopo (- *Filha, se gradoedes*); Lourenço (*Ja 'gora meu amigo filharia; Ûa moça namorada*); Martin Codax (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo; Ai ondas que eu vin veer; Ondas do mar de Vigo*); Martin de Giinzo (*A do mui bon parecer*); Martin Padrozelos (*Amigas, sejo cuidando; Eu, louçana, en quant' eu viva for*); Meendinho (*Seía m' eu na ermida de San Simhon*); Meen Rodriguez Tenoiro (*Quiso m' oj' un cavaleiro dizer*); Meen Vasquiz de Folhente (*Ai amiga, per bõa fe*);

do desencontro. Na sua maioria, elas constituem-se como um lamento pelo amigo ausente, o que conduz a um estado de desânimo e de frustração da mulher solitária.

Na cantiga *O anel de meu amigo* de Pero Gonçalves de Porto Carreiro, o autor recorre ao anel como elemento simbólico que demonstra a existência de uma relação entre os amantes⁶⁹. A perda deste objecto, ofertado pelo amigo, significa o rompimento de uma união. A composição não revela, porém, em nenhum momento, os motivos que levaram a tal desencontro:

O anel do meu amigo
perdi o so lo verde pino
e chor' eu bela

O anel do meu amado
perdi o so lo verde ramo
e chor' eu bela

Perdi o so lo verde ramo;
por en chor' eu dona d' algo
e chor' eu bela

Perdi o so lo verde pino;
por en chor' eu dona virgo
e chor' eu bela⁷⁰

O cenário natural – «so lo verde pino» ou «so lo verde ramo» – parece apontar o local onde sucedeu esta “desavença”. Todavia, ele também pode ser considerado um

Nuno Fernandez Torneol (*“Levad’, amigo, que dormide-las manhanas frias”*; *Que coita tamanha ei a sofrer; Vi eu, mha madr’, andar*); Nuno Perez Sandeu (*- Ai filha, o que vos ben queria*); Nuno Treez (*Des quando vos fostes daqui, meu amigo, sen meu prazer; Non vou eu a San Clemenco orar, e faço gran razon*); Pae Gomez Charinho (*Disseron m’ oj’, ai amiga, que non; - Voss’ amigo, que vos sempre serviu*); Pedr’ Amigo de Sevilha (*Por meu amig’, amiga, preguntar*); Pedr’ Eanes Solaz (*Dizia la ben talhada; Eu velida non dormia; Jurava m’ oje o meu amigo*); Pero da Ponte (*Vistes, madr’ o que dizia*); Pero d’ Armea (*Sej’ eu, fremosa con mui gran pesar*); Pero de Berdia (*Jurava mh o meu amigo; Sanhudo m’ é meu amig’ e non sei*); Pero de Veer (*A Santa Maria fiz ir meu amigo; - Vejo vos, filha, tan de coração*); Pero Gomez Barroso (*Amiga, quero vos eu ja dizer; Direi verdade, se Deus mi perdon*); Pero Gonçalves de Porto Carreiro (*Par Deus, coitada vivo; O anel do meu amigo*); Pero Viviaez (*Por Deus, amiga, punhad’ en partir*); Rodrig’ Eanes de Vasconcelos (*O meu amigo non á de mi al; O voss’ amig’, amiga, foi sazón*); Roi Fernandiz (*- Ai madre, que mui<t’ eu err>ei; Conhosco me, meu amigo*); Roi Queimado (*Dize<n> mh ora que non verrá; O meu amig’, ai amiga; O meu amigo, que me mui gran ben*); Sancho I / Alfonso X (*Ai eu coitada, como vivo en gran cuidado*); Sancho Sanchez (*Amiga, ben sei do meu amigo*); Vaasco Perez Parda (*Amiga, ben cuid’ eu do meu amigo*).

⁶⁹ A simbologia do anel enquanto união ou compromisso é sobejamente conhecida: «basta citar, entre inúmeros exemplos, o anel nupcial e o anel pastoral, bem como o anel do *Pescador* que serve de selo pontifício e que é partido quando o Papa morre, para se perceber que o anel serve essencialmente para indicar uma ligação, para *vincular*. Surge também como signo de uma aliança, de um voto, de uma **comunidade**, de um destino associado» (Chevalier e Gheerbrant, 2010: 67).

⁷⁰ B 920/V 507. Cohen, 2003: 323.

elemento de contraste com o estado de espírito da figura feminina: enquanto ela se lamuria num pranto, o «verde pino» de folha perene persiste vigoroso, na sua coloração de esperança. Aliás, a própria protagonista permanece «bela» e pura, como reafirma na expressão «dona virgo». A reiteração do choro intensifica-se nas duas coblas finais em jeito de gradação do desespero feminino perante a ausência e a perda, sugerindo uma incompatibilidade com a condição de beleza da protagonista.

Nas cantigas de ausência em que o elemento masculino se encontra em parte incerta rastreamos frequentemente o recurso a elementos da natureza que servem como confidentes da tristeza da angustiada “reclamante”, como, na célebre cantiga de D. Dinis, as «flores de verde pino»⁷¹, ou, na não menos conhecida de Martin Codax, as «ondas do mar de Vigo»⁷². Já na cantiga *Seía m’ eu na ermida de San Simhon*⁷³, de Meendinho, a ermida é conotada com a solidão feminina e o mar com o cenário que expressa a violência ou a turbulência dos sentimentos da protagonista num prolongamento das suas emoções.

Outra situação de ausência é aquela em que um dos enamorados não comparece ao encontro marcado, por motivos de impossibilidade ou por abandono do serviço amoroso. Na cantiga *Dizia la fremosinha*⁷⁴, de Afonso Sanchez, a mulher «d’ amor ferida» lamenta que o seu amigo não compareça ao encontro: “non ven o que ben queria”. Por sua vez, na composição de D. Dinis – *Amiga, faço me maravilhada*⁷⁵ há um diálogo entre amigas em que se levanta a suspeita de que a demora do amigo só pode ter como causa a morte: «e, par Deus, por que o non vej’ aqui/que é morto gran sospeita tom’ i».

No caso da cantiga de Pero de Veer, com o *incipit A Santa Maria fiz ir meu amigo*, é a protagonista quem não atende ao mandado do seu amigo, uma situação muito pouco frequente no cancionero de amigo:

A Santa Maria fiz ir meu amigo
e non lh’ atendi o que pos comigo:
con el me perdi
por que lhi menti

⁷¹ B 568/V 171. Cohen, 2003: 601.

⁷² B 1278/V 884. *Idem*, 513.

⁷³ B 852/V 438. *Idem*, 311.

⁷⁴ B 783/V 367. *Idem*, 254.

⁷⁵ B 573/V 177. *Idem*, 609.

Fiz ir meu amigo a Santa Maria
e non foi eu i con el aquel dia:
con el me perdi
<por que lhi menti>⁷⁶

A composição retrata, pois, a falta a um compromisso cujas consequências parecem irreversíveis: «con ele me perdi/<por que lhi menti». Mais uma vez não nos é desvendado o motivo desta mentira.

Também nas cantigas de desencontro, à semelhança do que observámos nas cantigas de encontro, os poetas recorrem ao motivo da romaria – veja-se a composição acima transcrita – como cenário do encontro amoroso, embora, neste caso, ele se configure como local de frustração para um dos enamorados. A cantiga seguinte, de Afonso Lopez de Baian, aponta mesmo a romaria como pretexto para um encontro amoroso, que não se chega a concretizar:

Fui eu rogar muit' a Nostro Senhor
non por mha alma, <e> candeas queimej,
mais por veer o que eu muit' amei
semp'r', e non vëo meu traedor:
gran dereit' é de lazerar <por en,
pois el non vëo, nen aver meu ben>⁷⁷

Nas cantigas de ausência encontramos também indiferença ou frieza perante os sentimentos do outro, que resulta principalmente do amor não correspondido, que, como já explicitámos, é um dos campos sémicos primários definidos por Giuseppe Tavani para o género em questão. Este desencontro amoroso reveste-se, por vezes, de um tom de aspereza tal que chega mesmo a insinuar uma rejeição violenta. Nalgumas cantigas cabe mesmo à amiga o papel de suplicante que intercede por um amigo a quem a «senhor» tão pouco se digna responder, como depreendemos pela ausência da sua voz:

O voss' amig', amiga, vi andar
tan coitado que nunca lhi vi par
que adur mi podia ja falar,
pero quando me viu, disse mh assi:
“Ai senhor, id' a mha senhor rogar,
por Deus, que aja mercee de mi”

⁷⁶ B 1130/V 722. Cohen, 2003: 357.

⁷⁷ B 738/V 339. *Idem*, 226.

El andava trist' e mui sen sabor,
come quen é tan coitado d' amor,
e perdud' <á> o sen e a color,
pero quando me viu, disse mh assi:
"Ai senhor, ide rogar mha senhor,
por Deus, que aja mercee de mi"

El, amiga, achei eu andar tal
come morto, ca é descomunal
o mal que sofr' e a coita mortal,
pero quando me viu, disse mh assi:
"Senhor, rogad' a senhor do meu mal,
por Deus, que mercee aja de min"⁷⁸

A mulher repete as palavras do enamorado, que pede piedade, relatando ao mesmo tempo o estado em que o encontrou: «tan coitado», «adur mi podia ja falar», «perdud' <á> o sen e a color» e «come morto». Esta óbvia gradação e hiperbolização no sentido de comover a destinatária de tais súplicas parece, ainda assim, não surtir efeito, uma vez que a personagem está elidida do texto.

Por outro lado, a cantiga *O meu amigo non á de mi al*, de Rodrig' Eanes de Vasconcelos, apresenta uma mulher que renuncia abertamente às investidas amorosas do amigo⁷⁹:

El é quite por mi doutra senhor
e faço lh' eu cada dia peor,
pero, amiga, a min quer melhor
ca si nen al, e, pois lh' assi aven
que lh' eu mal faç' e m' el á tal amor,
que faria, <se lh' eu fizesse ben>?⁸⁰

Esta mulher assume ferir constantemente o amigo e fazer-lhe «cada dia peor», ao que ele responde com um serviço amoroso contínuo. O apaixonado terá mesmo abandonado outra «senhor» por sua causa, mas nem isso a comove. Sem embargo, indaga-se o que aconteceria se perante tal dedicação ela lhe «fizesse ben».

⁷⁸ B 574/V 178. Cohen, 2003: 610.

⁷⁹ Ainda a propósito da crueldade da mulher, veja-se a cantiga – *Por Deus amiga, que pode seer*, de Galisteu Fernandiz, na qual, perante a recusa em acatar o conselho de uma amiga, que a interpela no sentido de guarecer o amado, é apelidada de «desmesurada molher». A sua frieza culmina na finda em que afirma: «- Se morrer, moira, ca non dou eu ren/d' assi morrer, ante mi praz muit' én» (*Idem*, 492).

⁸⁰ B 728/V 329. *Idem*, 216.

Na cantiga *Amiga, grand' engan' ouv' a prender*⁸¹, de Pero d' Armea, inverte-se a situação de quem assume o papel de causador da discórdia e do sofrimento. A protagonista queixa-se de que o amigo a enganou e de que apenas dizia amá-la para poder encobrir outro amor: «e tod' aquest' era por encobrir/outra que queria gran ben enton».

De entre as que manifestam indiferença, algumas composições referem-se a uma situação de desdém que ocorreu num tempo passado. Apesar do desejo de reconciliação ou do sincero arrependimento da mulher, nada se sabe sobre a vontade do amigo, que permanece ausente. Exemplo disso mesmo é a seguinte cantiga de Airas Carpancho:

Madre velida, meu amigo vi,
non lhi falei e con el me perdi,
e moiro agora, querendo lhi ben;
non lhi falei, ca o tiv' en desden;
moiro eu, madre, querendo lhi ben⁸²

Por fim – e ainda que do ponto de vista estatístico tenham um peso meramente residual –, devemos referir que podemos também considerar como cantigas de ausência aquelas cuja distância é provocada pela timidez dos amantes ou por medo da declaração amorosa, como pode ser comprovado em algumas – poucas – cantigas, como a seguinte, de Johan Airas de Santiago:

O meu amigo non pod' aver ben
de mi, amiga, vedes por que non:
el non mho diz, assi Deus me perdon,
nen lho dig' eu, e assi nos aven:
el con pavor non mho ousa 'mentar;
eu, amiga, non o posso rogar
(...)
E o preito guisad' en se chegar
era, mais non á quen o começar⁸³

A figura feminina confia a uma amiga que considerava já justificar-se uma aproximação/revelação entre os apaixonados; mas nenhum deles toma a iniciativa. Não nos é desvelado o motivo do «pavor» masculino. Contudo, verificamos que a mulher considera

⁸¹ B 1205/V 810. Cohen, 2003: 438.

⁸² B 658/V 259. *Idem*, 143.

⁸³ V 600. *Idem*, 544.

que a iniciativa deveria partir do homem, pois a protagonista afirma: «eu, amiga, non o posso rogar» – fosse, certamente, por uma questão de decoro ou tradição.

O tema da *partida*, seja por motivos de guerra ou de realização pessoal, seja por motivos familiares, religiosos ou políticos, é transversal a toda a literatura ocidental e acentua-se em determinadas épocas cujas exigências particulares se constituem como tempos propícios à migração ou emigração. Heitor despede-se de Andrómaca para ir para a guerra, Eneias abandona Cartago com o desejo de fundar uma nova cidade, Penélope aguarda o regresso de Ulisses errante, os cavaleiros da Távola Redonda partem em busca do Santo Graal. A Baixa Idade Média não foi, pois, excepção. Tempo de cruzadas, de busca espiritual e material, tempo de reforçar contacto e alianças entre nações, tempo de expandir o Cristianismo que as escassas e débeis vias de comunicação transformavam em tarefas morosas e árduas, dos homens era expectável essa peregrinação aventureira e destemida.

Na cantiga *Como vivo coitada, madre, por meu amigo*⁸⁴, de Martin de Giinzo, o amado parte para o «ferido» ou «fossado», deixando a mulher em grande preocupação. Noutras cantigas é convocado pelo rei. Em Gomez Garcia parte para em “cas del rei morar”⁸⁵.

Ora, as cantigas de *partida*⁸⁶ revelam ao leitor que habitualmente é o homem quem parte e estão associadas à consequente morte por amor de um dos intervenientes –

⁸⁴ B 1270/V 876. Cohen, 2003: 505.

⁸⁵ B 925/V 513. *Idem*, 326.

⁸⁶ Esta temática conta com 81 composições: Afonso Lopez de Baian (*Madre, des que se foi daqui*); Bernal de Bonaval (*Pois mi dizedes, amigo, ca mi queredes vós melhor*); D. Dinis (- *Amigo, queredes vos ir?*; *Vai s’ o meu amig’ alhur sen mi morar*); Estevan Travanca (*Amigas, quando se quitou*; *Se eu a meu amigo dissesse*); Fernand’ Esquio (*O voss’ amigo trist’ e sen razon*); Fernan Froiaz (*Juravades mi [vós], amigo*; *Que trist’ anda meu amigo*); Fernan Rodriguez de Calheiros (*Agora vëo o meu amigo*; *Que farei agor’, amigo?*); Galisteu Fernandiz (*Meu amigo sei ca se foi daqui*); Garcia Soares (- *Filha, do voss’ amigo m’ é gran ben*); Gonçal’ Eanes do Vinhal (*Meu amigu’ é daquend’ ido*; *Quand’ eu sobi nas torres sobelo mar*); Johan Airas (*Amigo, quando me levou*; *Amigo, queredes vos ir*; *Foi s’ o meu amigo a cas del rei*; *Ir vos queredes, amigo*; *Ir vos queredes, e non ei poder*; *Queredes ir, meu amigo, eu o sei*; *Vai meu amigo con el rei morar*; *Vai s’, amiga, meu amigo daqui*); Johan Baveca (- *Por Deus, amiga, preguntar vos ei*; *Vossa menaj’, amigo, non é ren*); Johan Garcia (*O meu amigo, que eu sempr’ amei*); Johan Lopez d’ Ulhoa (*Eu fiz mal sen qual nunca fez molher*; *Já eu sempre mentre viva for, viverei mui coitada*; *Que trist’ oj’ eu and’ e faço gran razon*); Johan Perez d’ Avoin (*Amigo, pois me leixades*; *Dized’, amigo, en que vos mereci*; *Pero vos ides, amigo*); Johan Servando (*Disseron mi ca se queria ir*; *Foi s’ agora meu amigu’ e por en*; *Ir se quer o meu amigo*; *Ir vos queredes, amigo*); Johan Soares Coelho (*Ai Deus, a vólo digo*; *Ai meu amigo, <a>se vejades*; *Per bõa fé, mui fremosa sanhuda*); Johan Vaasquiz de Talaveira (*Quando se foi meu amigo daqui*; *Vistes vós, amiga, meu amigo*); Johan Zorro (*El rei de Portugale*; *Mete el rei barcas no rio forte*; - *Os meus olhos e o meu coração*); Juião Bolseiro (*Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti*); Lopo (*Pois vós, meu amigo, morar*; *Polo meu mal filhou <s’ ora> el rei*; *Por que se foi meu amigo*); Lourenço (- *Ir vos queredes, amigo*); Martin Campina (*Diz meu amigo que eu o mandei*; *O meu amig’, amiga, vej’ andar*); Martin de Giinzo (*Como vivo coitada, madre, por meu amigo*); Martin Padrozelos (*Gran sazon á,*

normalmente a mulher. A cantiga seguinte de D. Dinis é bem reveladora dessa dolorosa experiência:

Vai-s' o meu amig' alhur sen mi morar,
e par Deus, amiga, ei end' eu pesar,
porque s' ora vai, eno meu coraçõ
tamanho que esto non é de falar,
ca lho defendi, e faço gran razon

Defendi-lh' eu que se non fosse daqui,
ca todo meu ben perderia per i,
e ora vai-s' e faz mi gran traiçon,
e des oi mais non sei que seja de min,
nen <ar> vej' i, amiga, se morte non⁸⁷

Nesta composição, a amiga lamenta-se de que o seu amigo parte sem o seu consentimento e prenuncia o fim da relação amorosa, pois a protagonista refere-se a esta partida como «traíçon» e garante que teria já ameaçado o amigo: «todo o meu ben perderia per i». Para além disso, observamos que a morte parece ser a única solução de despecho para o desgosto amoroso.

Como esta, muitas outras composições versam a *partida*, seja porque o rei convoca o amado ou porque um dos amantes vai morar «alhur». Este mesmo autor, desta feita na cantiga *Amigo, queredes vos ir*⁸⁸, aponta a partida do amigo como condição para proteger a amada, provavelmente por risco de descoberta do segredo amoroso («por guardar/vos, mato mi, que mho busquei»).

As composições em que é a mulher quem parte são muito escassas. Na cantiga *O voss' amigo trist' e sen razon*, de Fernand' Esquio, o amigo encontra-se desolado «des que el vira ãa que quer ben/ir du el era»:

meu amigo); Meen Rodriguez Tenoiro (- *Amigo, pois mi dizedes; Ir vos queredes, amigo, daquen*); Nuno Fernandez Torneol (*Foi s' un dia meu amigo daqui*); Pae Calvo (*Ai madr', o que ben queria; Foi s' o namorado, madr', e non o vejo*); Pae de Cana (*Vedes que gran desmesura*); Pae Gomez Charinho (*As frores do meu amigo*); Pero da Ponte (- *Ai madr', o que me namorou; Foi s'o meu amigo daqui; Mha madre, pois se foi daqui; Pois vos ides daqui, ai meu amigo; Por Deus, amig', e que será de mi*); Pero d' Armea (*Mhas amigas, quero m' eu des aqui*); Pero de Berdia (*Deu-lo sabe, coitada vivo mais ca soía; Foi s' o meu amigo daqui*); Pero de Veer (*Ai Deus, que doo que eu de mi ei*); Pero Gomez Barroso (*O meu amigo, que é con el rei*); Pero Gonçalvez de Porto Carreiro (*Meu amigo, quando s' ia*); Pero Mafaldo (*O meu amig', amiga, que me gran ben fazia*); Pero Meogo (*Ai cervas do monte, vin vos preguntar*); Rodrig' Eanes Redondo (*De-lo dia, ai amiga, que nos nós de vós partimos*); Roi Fernandiz (*Id' é meu amigo daqui; Ora non dev' eu preçar parecer*); Roi Martiiz do Casal (*Rogo te, ai amor, que queiras migo morar*); Sancho Sanchez (*Ir vos queredes, [ai meu] amigo, <d' aqui>*); *Que mui gran torto mi fez, amiga*); Vaasco Perez Pardal (- *Amigo, que cuidades a fazer; Coitada seja no meu coraçõ*).

⁸⁷ B 603/V 206. Cohen, 2003: 640.

⁸⁸ B 575, 576/V 179. *Idem*, 611.

Tan trist' estava que ben entender
pode quen quer que o vir que trist' é
e preguntei o, mais, per bõa fe,
non pud' eu del mais d' atanto aprender:
des que el vira ãa que quer ben
ir du el era, por dereito ten
tá que a vir, de non tomar prazer⁸⁹

Podemos ainda exemplificar aquela mesma situação com a composição de Fernan Froiaz *Que trist' anda meu amigo*:

Que trist' anda meu amigo,
por que me queren levar
daqui, e, se el falar
non poder ante comigo,
nunca ja ledo será,
e, se m' el non vir, morrerá⁹⁰

Já na cantiga *De-lo dia, ai amiga, que nos nós de vós partimos*⁹¹, de Rodrig' Eanes Redondo, parece haver uma partida colectiva: «u nos partimos, chorando vós e nós chorando vosco,/e el, mui sen o seu grado, ouve s' enton d' ir con nosco».

Das cantigas de partida transparece, portanto, uma separação que, mais do que uma ausência, comporta efectivamente o significado de uma mudança de lugar, de espaço físico, na maioria das vezes para parte incerta. Se nas cantigas de ausência o afastamento dos amantes provoca sobretudo incerteza, neste caso é quase sempre motivo de rompimento abrupto, de planos de vingança, de ódio ao causador deste desencontro ou da inevitabilidade da morte por amor.

As cantigas de *sanha*⁹² nem sempre anunciam um final definitivo da relação. Por vezes, adivinha-se que o motivo da discórdia se relaciona com a indiscrição do amigo e o

⁸⁹ B 1297/V 901. Cohen, 2003: 529.

⁹⁰ B 805/V 389. *Idem*, 272.

⁹¹ B 332. *Idem*, 533.

⁹² Sob esta designação agrupámos 68 cantigas: Afonso Meendez de Beesteiros (*Fals' amigo, per bõa fe*); D. Dinis (*Ai fals' amig' e sen lealdade; Amiga, sei eu ben dũa molher; Amig' e fals' e desleal; Meu amigo ven oj' aqui; O voss' amig', ai amiga; Por Deus, amiga, pes vos do gran mal; Por Deus, amigo, quen cuidaria; Vi oj' eu cantar d' amor; Vós que vos en vossos cantares meu*); Fernan Fern. Cogominho (*Amig', e non vos nembrades*); Fernan Froiaz (*Porque se foi daqui meu amigo*); Fernan Rodriguez de Calheiros (*Assanhei m' eu muit' a meu amigo*); Fernan Velho (*Vedes, amigo, <o> que oj' oi*); Gomez Garcia (*Diz meu amigo que me serve ben*); Gonçal' Eanes do Vinhal (*Amiga, por Deus, vos venh' ora rogar; Par Deus, amiga, quant' eu receei*); Johan Airas (- *Ai*

risco da descoberta do segredo do serviço amoroso ou então com um mau estar entre os amantes em resultado de intrigas alheias. Quando a causa da sanha é a suposta traição ou o abandono do serviço amoroso, há um corte mais violento – visível, por exemplo, na carga semântica das composições – que procura fazer crer na separação efectiva. A vingança é mesmo referida várias vezes ao longo do cancionero. Vejamos a seguinte cantiga de Juião Bolseiro:

Que olhos son que vergonha non an,
dized', amigo d' outra, ca meu non,
e dized' ora, se Deus vos pardon,
pois que vos ja con outra preço dan,
com<o> ousastes viir ant' os meus
olhos, amigo, por amor de Deus?

Ca vós ben vos devia<des> nembrar
en qual coita vos eu ja por mi vi,
fals', e nembra<r> vos qual vos fui eu i;
mais, pois con outra fostes começar,
com<o> ousastes viir ant' os meus
olhos, <amigo, por amor de Deus>?

Par Deus, falso, mal se mi agradeceu,
quando vós ouverades de morrer
se eu non fosse, que vos fui veer;
mais, pois vos outra ja de min venceu,
com<o> ousastes viir ant' os meus
<olhos, amigo, por amor de Deus>?

mha filha, de vós saber quer' eu; A que mh a min meu amigo filhou; Entend' eu, amiga, per boa fe; Meu amig' e meu ben e meu amor; Non ei eu poder d' o meu amigo; O meu amigo, que xi m'assanhou; O voss' amig' á de vós gran pavor; Par Deus, mha madr', ouvestes gran prazer; Quand' eu fui un dia vosco falar; Vedes, amigo, ond' ei gran pesar; Johan Baveca (Amig', entendo que non ouvestes; Amigo, mal soubestes encobrir; - Como cuidades, amiga, fazer); Johan Garcia (Donas, fezeron ir daqui); Johan Garcia de Guilhade (Ai amigas, perdud' an conhocer; Diss', ai amigas, don Jan Garcia; Estas donzelas que aqui demandan; Fez meu amigo gran pesar a mi; - Foi s' ora daqui sanhudo; Sanhud' and<ad>es, amigo; Veestes me, amigas, rogar; Vistes, mhas donas, quando noutro dia); Johan Perez d' Avoin (Amig' ouv' eu a que queria ben; Cuidades vós, meu amigo, ùa ren; Disseron mh ora de vós ùa ren; Par Deus, amigo, nunca eu cuidei); Johan Soares Coelho (Foi-s' o meu amigo daqui noutro dia); Johan Vaasquiz de Talaveira (Conselhou mi ùa mha <a>miga; Do meu amig' a que eu defendi); Juião Bolseiro (Buscastes m', ai amigo, muito mal; Que olhos son que vergonha non an); Lopo (And' ora triste e fremosa; Assanhou se, madr<e>, o que mi quer gran ben; Disseron m' agora do meu namorado); Martin de Giinzo (Ai vertudes de Santa Cecilia); Martin Padrozelos (Fostes vos vós, meu amigo, daqui; Madr', enviou volo meu amigo); Nuno Treez (San Clemença do mar); Pae Gomez Charinho (Que muitas vezes eu cuido no ben); Pae Soares de Taveirós (Donas, veeredes a prol que lhi ten); Pedr' Amigo de Sevilha (Disseron vos, meu amigo); Pero d' Armea (Amiga, grand' engan' ouv' a prender); Pero de Berdia (Assanhou s' o meu amigo); Pero de Veer (Assanhei me vos, amigo, noutro dia); Pero Garcia Buralês (Ai madre, ben vos digo; Non vos nembra, meu amigo); Pero Meogo (Por mui fremosa, que sanhuda estou); Roi Queimado (Quando meu amigo souber); Sancho Sanchez (Amiga, do meu amigo); Vaasco F. Praga de Sandin (Meu amigo, pois vós tan gran pesar); Vaasco Perez Pardal (Amigo, vós ides dizer).

Non mi á mais vosso preito mester,
e ide vos ja, por Nostro Senhor,
e non venhades nunca u eu for;
pois começastes con outra molher,
com<o> ousastes viir ant' os meus
<olhos, amigo, por amor de Deus>?⁹³

A apóstrofe inicial que habitualmente invoca o amigo apelidando-o de «meu amigo» ou «meu ben» dá neste caso lugar ao epíteto «amigo d' outra», que é o verdadeiro problema subjacente ao desencontro: é que há um terceiro elemento envolvido no enredo e que é causador de uma provável traição. O texto parece acompanhar a evolução desse novo relacionamento como se observássemos uma película cinematográfica: primeiramente a amiga descobre essa traição através de terceiros («pois que vos ja con outra preço dan»); de seguida constata esse facto («pois com outra fostes começar»); depois admite a derrota («pois vos outra já de min venceu»); e, por último, sobressai a manifestação da sanha («non venhades nunca u eu for»). Para além de «falso», o amigo é normalmente qualificado, neste género de situações, como «traedor», «mentiroso», «desleal», «perjurado», etc.

Numa ocasião semelhante a raiva é canalizada contra a mulher que lhe roubou o amigo, como pode ver-se na composição de Johan Airas de Santiago *A que mh a min meu amigo filhou*:

A que mh a min meu amigo filhou
mui sen meu grad', e non me tev' en ren,
que me servi' e mi queria ben,
e non mho disse nen mho preguntou,
mal <l>hi será, quando lho eu filhar
mui sen seu grad', e non a preguntar

(...)

<E> enton veredes molher andar
pos min chorand', e non lho querei eu dar⁹⁴

O tom de vingança está bem explícito neste poema. A mulher afirma, no remate da cantiga, que pagará na mesma moeda.

Em relação a esta sanha, exclusivamente entre elementos femininos, veja-se também a cantiga de Johan Vaasquiz de Talaveira *Conselhou mi u~a mha <a>miga*⁹⁵, na qual a

⁹³ B 1170/V 776. Cohen, 2003: 404.

⁹⁴ B 1047/V 637. *Idem*, 582.

protagonista recusa fazer mal ao amado por conselho da amiga e se enfurece com ela, rematando a composição num tom proverbial: «a que mh a mi <a>tal conselho der-/filhe x’o pera si se o quiser». E esta ira pode também ser dirigida à mãe que mantém a mulher cativa ou que não aprova a relação, como tematiza a cantiga *Ai mha madre, sempre vos eu roguei*⁹⁶, de Nuno Perez de Sandeu: «pois mal queredes meu lum’ e meu ben,/mal vos querrei eu, mha madre, por en».

A sanha pode ainda derivar do próprio amigo, como se verifica na cantiga *Sanhudo m’ é meu amig’ e non sei*, de Pero de Berdia:

Sanhudo m’ é meu amig’ e non sei,
Deu-lo sabe, por que xi m’ assanhou,
ca toda ren que m’ el a mi mandou
fazer, fij’ eu e nunca lh’ <i> errei,
e por aquesto non tenh’ eu en ren
sanha, que sei onde mi verrá ben⁹⁷

O amigo está zangado por um motivo não revelado mas a mulher não se mostra muito preocupada («e por aquesto non tenh’ eu en ren»), considerando esta situação um pequeno arrufo sob o seu controle. Aliás, nos versos que se seguem aos transcritos ela demonstra a sua autoconfiança: «Tan sanhudo non m’ é, se m’ eu quiser,/que muit’ alhur sen mi possa viver». Note-se bem que as desavenças provocadas pela sanha são por vezes um estratagema da mulher, como demonstra a cantiga *Meu amigo, pois vós tan gran pesar*, de Vaasco Praga de Sandin. Nela a protagonista questiona o amigo sobre com quem se deverá zangar senão com ele, a quem ama:

Meu amigo, pois vós tan gran pesar
avedes de mi vos eu assanhar,
por Deus, a quen m’ assanharei,
amig’, ou como viverei?⁹⁸

Nesta situação inferimos que a sanha é episódica e não resulta em rompimento definitivo da relação. A cantiga parece querer evidenciar que os arrufos entre namorados fazem parte de uma relação saudável, e este desejo da protagonista em “se assanhar” com o

⁹⁵ B 791/V 375. Cohen, 2003: 259.

⁹⁶ B 797/V 381. *Idem*, 265.

⁹⁷ B 1118/V 709. *Idem*, 349.

⁹⁸ B 636/V 237. *Idem*, 121.

amigo pode ser interpretado como uma vontade cíclica de renovação de votos, antecipando o gozo que este sofrimento esporádico possa causar.

As cantigas de *guarda*⁹⁹ estão, por sua vez, associadas à protecção da figura materna. A mãe, detentora da autoridade no lar, zela pela educação e pela castidade das filhas. Contudo, encontramos neste conjunto de composições uma de D. Dinis que refere que a mulher se encontra sob a custódia masculina:

Quisera vosco falar de grado,
ai meu amig' e meu namorado,
mais non ous' oj' eu con vosc' a falar,
ca ei mui gran medo do irado;
irad' aja Deus quen me lhi foi dar

En cuidados de mil guisas travo
por vos dizer o con que m' agravo,
mais non ous' oj' eu com vosc' a falar,
ca ei mui gran medo do mal bravo;
mal brav' aja Deus quen me lhi foi dar

Gran pesar ei, amigo, sofrudo
por vos dizer meu mal ascondudo,
mais non ous' oj' eu con vosc' a falar,
ca ei mui gran medo do sanhudo;
sanhud' aja Deus quen me lhi foi dar

⁹⁹ São 50 as composições sobre a custódia (feminina): Afonso Meendez de Beesteiros (*Mha madre, venho vos rogar*); Airas Carpancho (*A mha coita non lhi sei guarida; Tanto sei eu de mi parte quanto de meu coração*); Bernal de Bonaval (*Filha fremosa, vedes que vos digo; Rogar-vos quer' eu, mha madre <e> mha senhor*); D. Dinis (*Gran temp' á, meu amigo, que non quis Deus; Non sei oj', amigo, quen padecesse; Por Deus, punhade de veerdes meu; Quisera vosco falar de grado; Valer vos ia, amigo, <meu ben>*); Estevan Fernandez d' Elvas (*- Farei eu, filha, que vos non veja; - Madre, chegou meu amig' oj' aqui; O meu amigo que por min o sen*); Estevan Reimondo (*Anda triste <o> meu amigo*); Golparro (*Mal faç' eu, velida, que ora non vou*); Johan Airas (*Meu amigo, vós morredes; Mha madre, pois <a>tal é vosso sen; Non vos sabedes, amigo, guardar; Pelo souto de Crexente; Queixos' andades, amigo, d' amor*); Johan Baveca (*Ora veerei, amiga, que fará; Pesa mh, amiga, por vos non mentir*); Johan de Cangas (*En San Momed', u sabedes*); Johan Lopez d' Ulhoa (*Que mi queredes, ai madr' e senhor*); Johan Nunez Camanês (*Par Deus, amigo muit' á gran sazon*); Johan Servando (*A San Servando foi meu amigo; A San Servand', u ora van todas orar; [Donas van a San Servando muitas oj' en romaria]; Mha madre velida, e non me guardedes; Ora van a San Servando donas fazer romaria; Trist' and' eu, velida, e ben volo digo*); Johan Soares Coelho (*Ai, madr', o que eu quero ben; Amigo, queixum' avedes; - Filha, direi vos ãa ren*); Lopo (*Por Deus vos rogo, madre, que mi digades*); Martin de Caldas (*Foi s' un dia meu amigo daqui; Madr' e senhor, leixade m' ir veer*); Martin de Giinzo (*Non poss' eu, madre, ir a Santa Cecilia*); Nuno Fernandez Torneol (*Trist' anda, mha madr' <e>, o meu amigo*); Nuno Perez Sandeu (*Ai mha madre, sempre vos eu roguei; Madre, pois non posso veer*); Pae Gomez Charinho (*Mha filha, non ei eu prazer*); Pedr' Amigo de Sevilha (*- Dizede, madre, por que me metestes*); Pero da Ponte (*- Vistes, madr', o escudeiro que m' ouvera levar sigo?*); Pero de Veer (*Do meu amig', a que eu quero ben*); Pero d' Ornelas (*Avedes vós, amiga, guisado*); Pero Meogo (*O meu amig', a que preito talhei*); Roi Martiiz d' Ulveira (*Ai, madr', o meu amigo murr' assi; - Muit' á que diz que morrerá d' amor*); Vaasco Rodrigues de Calvelo (*Quanto durou este dia*).

Senhor do meu corazón, cativo
sodes en eu viver con que<n> vivo,
mais non ous' oj' eu con vosc' a falar,
ca ei mui gran medo do esquivo;
esquiv' aja Deus quen me lhi foi dar¹⁰⁰

Esta mulher demonstra «medo do irado», «do mal bravo», «do sanhudo» e «do esquivo», que se pressupõe tratar-se do marido a quem foi concedida («quen me lhi foi dar»). A cantiga é usualmente conhecida como a *malmaridada*¹⁰¹. Embora a interpretação mais divulgada faça coincidir este «irado» com o esposo, não podemos senão conjecturar acerca da sua identidade. O facto de haver coabitação entre as duas personagens («viver con que<n> vivo») não implica necessariamente um laço conjugal¹⁰².

Noutra composição, de Johan Soares Coelho, para além do medo a amiga sugere que foi sujeita a maus tratos:

nen de com' ameaçada
fui un dia pola ida
que a vós fui e ferida,
non sabedes vós en nada
de quan muito mal, amigo,
<sofro se falardes migo>¹⁰³

A figura feminina foi «ameaçada» e «ferida» após um encontro com o amigo. Nada é dito acerca do autor dessa violência, que apenas se presume ser de origem familiar.

Já na cantiga *Dizede, madre, por que me metestes*¹⁰⁴, de Pedr' Amigo de Sevilha, há um diálogo em que a mãe justifica o facto de colocar a filha «en tal prison»: para além de considerar o amigo um mau trovador («que vos traj' enganada/con seus cantares que non valen nada»), parece não pertencer ao seu estrato social («e sodes vós, filha, de tal

¹⁰⁰ B 585/V 188. Cohen, 2003: 621.

¹⁰¹ Brea e Gradín afirmam que este é «o único caso de adaptación galego-portuguesa dun xénero moi cultivado pelos *trouvères* franceses, o conhecido como *chanson de malmariée*, caracterizado por presentar a unha dona casada que se queixa da súa situación, facendo o vitupério do marido, e declarando preferir ó seu amigo» (Brea e Gradín, 1998: 227).

¹⁰² A este propósito, lembramos um excerto da *História da vida privada em Portugal*: «Apesar do papel desempenhado pela mãe na educação das crianças (...) tende a conceber-se a adolescência como uma idade que deveria decorrer sob a supervisão paterna, cabendo ao pai começar então a impor alguma contenção ao afecto e à condescendência feminina. Neste sentido aconselham-se as mães (...) a apenas se preocuparem com o crescimento e a formação das crianças pequenas, confiando depois a sua educação a uma tutela masculina, fosse a do marido, a de um aio, a de um mestre ou, no caso das viúvas, a de um varão escolhido entre os parentes ou amigos do falecido esposo» (Mattoso, 2010: 312).

¹⁰³ B 680/V 282. Cohen, 2003:165.

¹⁰⁴ B 1218/V 823. *Idem*, 453.

linhage/que devia vosso servo seer»). Segundo afirmam José Augusto Pizarro e Bernardo Vasconcelos e Sousa,

Para o estabelecimento de laços familiares e para a definição da estrutura do parentesco, o casamento desempenhava um papel central. Pelo casamento passava a política de estabelecimento ou reforço de alianças entre linhagens nobres, com vista a assegurar a reprodução biológica, mas também a reprodução social, ou seja, a continuidade da sua condição social privilegiada. (Mattoso, 2010: 127)

Por fim, há ainda composições em que a descoberta do segredo amoroso é motivo de intensificação da guarda da mulher:

Non vos sabedes, amigo, guardar
de vos saberem, por vosso mal sen,
como me vós sabedes muit' amar
nen a gran coita que vos por mi ven,
e quero vos end' eu desenganar:
se souberem que mi queredes ben,
quite sodes de nunca mi falar

Per nulha ren non me posso quitar
de falar vosc' e sempre me temi
de mho saberem, ca m' an d' alongar
de vós, se o souberem, des ali,
e quero vos end' eu de<senganar:
se souberem que mi queredes ben,
quite sodes de nunca mi falar>

Do<s> que me guarda<n> tal é seu cuidar:
que amades, amig', outra senhor;
ca, se verdade poder<en> osmar,
nunca ver<r>edes ja mais u eu for,
e quero vos end' eu <desenganar:
se souberem que mi queredes ben,
quite sodes de nunca mi falar>

E se avedes gran coita d' amor,
ave-la edes per mi <mui> maior,
ca de longi mi vos farán catar¹⁰⁵

A figura feminina receia que o amigo não consiga manter o sigilo sobre os seus afectos e está certa de que, a confirmar-se esse medo, a afastarão do amigo, que nunca mais poderia falar com ela.

¹⁰⁵ B 1028/V 618. Cohen, 2003: 561.

Após esta análise de conjunto, devemos ainda ressaltar o facto de que em algumas das composições estes temas entrelaçam-se, tornando mais complexa a sua classificação. Contudo, nos meandros do texto é possível encontrar a predominância de um deles, quer a partir da reiteração, quer a partir de um *mot-clé* ou de um remate assertivo ou, noutros casos, por comparação com textos inseridos em paradigmas similares. Na cantiga de Garcia Soares – *Filha do voss' amigo m' é gran ben*¹⁰⁶, a mãe regozija-se porque o amigo partiu sem ver a filha, o que nos levaria a supor tratar-se de uma cantiga de guarda. Porém, a protagonista afirma que o amigo não foi ao seu encontro porque ela mesma o proibiu («eu mho fiz, madre, que lho defendi»), comportamento que indicia estarmos perante uma cantiga de ausência. Se o diálogo entre as duas não esclarece até que ponto há ou não uma coacção materna na posição da protagonista, podemos encontrar um fio condutor que assenta num facto irrevogável, reiterado em todas as estrofes: o amigo partiu («quando se foi daquen» e «por que se foi»). Esse é o verdadeiro motivo desta composição: a partida do amigo sem que houvesse encontro entre os amantes. Consideramo-la, pois, uma cantiga de partida.

Como podemos verificar, os obstáculos que se sobrepõem à concretização da relação amorosa são diversos: motivos de distância, de não correspondência, de traição, de proibição, entre outros. Se olharmos atentamente as cantigas, apesar de inseridas num plano ficcional elas representam uma realidade social ou um contexto que se traduz precisamente nessa impossibilidade ou dificuldade de relacionamento. As Cruzadas, as aventuras por outros territórios, a pretensa moral católica ou a conservadora e constritora égide familiar eram factores determinantes para a inviabilização de uma relação amorosa. Aliás, acerca do episódio cruzadístico refere Le Goff:

(...) a Igreja soubera dar resposta a um perigo e conseguiu fazer do espírito de cruzada o elemento cristizador dos desejos vagos e das surdas inquietações do Ocidente. Uma longa preparação da sensibilidade e das mentalidades formara os corações ocidentais para a conquista da Jerusalém celestial. (...) A sede de vagabundagem que atormentava aqueles cristãos, que as realidades da terra não conseguiam ligar ao solo, saciava-se repentinamente numa peregrinação da qual havia tudo a esperar: a aventura, a riqueza, a salvação eterna. (Le Goff, 1983: 100-101)

Em suma: as cantigas de desencontro sobressaem no cancionero de amigo pela superioridade numérica e pela intensidade dramática que imprimem aos textos. Se as

¹⁰⁶ B 848/V 434. Cohen, 2003: 307.

cantigas de encontro primam por uma visualização quase fotográfica da sensualidade e do desejo, estourtas composições sobressaem pela iminente tragicidade implícita no afastamento dos amantes, muito mais próximas do código cortês do que aquelas pela impossibilidade de concretização amorosa e pelo repetitivo lamento.

Os motivos mais evidentes do desencontro amoroso, para além da ausência injustificada e das desavenças entre o “casal”, são a *guarda* e a *partida*, o que reflecte uma problematização poética em consonância com a realidade social. Por um lado, há a irrefutável constatação de que esta é uma época em que a mudança de lugar era efectivamente frequente; por outro, numa sociedade masculinizada o papel da mãe surge aqui com uma importante relevância no seio familiar.

É, pois, nas cantigas de desencontro e na sua funcionalidade de poesia catártica que antevemos com maior clareza a verosimilhança de alguns personagens. As angústias ficcionalizadas, partilhadas por homens e mulheres, emergem aqui como verdadeiros traços de carácter que nos permitem alcançar a humanidade por detrás do espelho da palavra. Por estes motivos, destacamos na presente dissertação o lugar preponderante do (des)encontro. São estas composições que possibilitam o *encontro* nas suas várias acepções: o *encontro* de um autor consigo mesmo, expondo as suas dúvidas e receios, o *encontro* espiritual com a sensibilidade feminina através da partilha da dor, o *encontro* de uma temática literária universal com os problemas sociais de então e, por fim, o *encontro* com o público que se identifica com personagens/situações.

II. *Ludus* pragmático e erotização da figura feminina

As cantigas de amigo são, na sua essência, uma coreografia poética com base numa textualidade de inegável dimensão performativa e que implica o movimento cénico dos executantes. A voz, o *modus dicendi* e a colocação em cena assumem, pois, um papel de relevância numa cultura em que o texto é «objecto auditivo»¹⁰⁷. A forma como estes elementos se combinam entre si resulta num *ludus* pragmático, accionador de mecanismos literários diversos, ao serviço de um objectivo bem delineado: a transmissão eficaz da mensagem do cancionero de amigo.

O facto de não existir então um suporte material estável de fixação do texto determina uma oscilação recreativa – que Paul Zumthor denomina de «mouvance» – que resulta num aperfeiçoamento formal constante. Para além disso, a despreocupação com o que hoje em dia conhecemos por direitos autorais facilita a migração de versos entre os trovadores. Estes versos são recuperados como mote de uma nova composição, como instrumento de legitimação da qualidade do trovador ou jogral ou como resposta a um poema anterior. Por outro lado, o objectivo social da poesia lírica trovadoresca galego-portuguesa cumpre-se na diluição da identidade do autor em favor da representação de uma colectividade. A elisão do indivíduo contribui para o sucesso do programa ético. E a língua vulgar em que os textos são escritos é outro sintoma de renovação, porquanto o galego-português florescia com o desejo de proliferar como uma língua de massas que esgrimia contra a tirania do latim segregador. A adesão às convenções simbólico-literárias da época, por parte de autores e de interlocutores, comprova o seu êxito. Estas são, pois, as condicionantes textuais genéricas urdidas nesta teia paradigmática.

No jogo dos recursos poéticos especificamente intencionais do cancionero de amigo o ritmo e a música ocupam um lugar fundamental. A alternância entre versos bruscos e suaves, curtos ou longos, transmitindo a urgência de um desejo ou um lamento pungente, constrói o cenário virtual que a própria música também completa. A relação entre a poesia oral e a música é, aliás, sobejamente conhecida, remontando a Homero, com o género

¹⁰⁷ A tradição da poesia oral remonta à antiguidade clássica grega. Os poemas homéricos, por exemplo, eram recitados de memória. A sacralização do livro é herdada pelos cristãos a partir dos judeus, que baseavam os seus princípios religiosos na *lei escrita*. Na baixa Idade Média o livro é essencialmente circunscrito aos tratados em latim, realidade quotidiana longínqua, representando, por isso, uma elite culta. Como escreveu Paul Zumthor, «le texte, pour nous, s'identifie avec le livre, object fabriqué, matériel, visuel. Pour la majorité des hommes du moyen âge et durant la plus grande partie de cette époque, il est object auditif, donc fluide et mouvant» (Zumthor, 1972: 41).

trágico, e a Arquíloco, num género mais popular. Afirmar Nietzsche acerca da ligação entre a poesia de ambos:

A sua extraordinária difusão entre todos os povos e o seu rápido crescimento em formas constantemente renovadas atestam a força desta dupla pulsão artística da natureza, que imprimiu a sua marca na canção popular, da mesma maneira que os impulsos orgiásticos de um povo se perpetuam eternamente na sua música. (...) Ora, para nós a canção popular é, antes de mais, o espelho musical do mundo, a melodia original que anda à procura da imagem do sonho que lhe seja gémea, para lhe dar expressão poética. (Nietzsche, 2005: 86)

A música é considerada a essência universal e a poesia a sua expressão. No caso do trovadorismo de amigo galaico-português, originário ou não de uma canção de feição popular pré-existente, a música surge inalienável do texto. A sua função pragmática, para além de expressiva e artística, é-nos revelada por Gilbert Durand: «o pensamento musical, pela sua própria pertença ao aspecto do regime da imaginação que visa um domínio do tempo, abandonará mais facilmente os *impedimenta* espaciais a fim de residir num espaço nulo, que se chama o Tempo»¹⁰⁸. Esta poesia musical, para além dos desígnios temporais, almeja anular o espaço físico real, aquele que divide as classes sociais e, sobretudo, os géneros.

O estratagema literário-pragmático mais evidente nas cantigas de amigo é a enunciação em voz feminina. Mercedes Brea e Pilar Gradín relembram que a composição de canções amorosas de mulher provinha de uma tradição literária já remota, condenada, na Idade Média, por Carlos Magno e pelo clero em geral. Por esta altura, o género narrativo começava a ganhar prestígio, inspirado pelos *Carmina Cantabrigensia*. Este conjunto de factores influenciaria a concepção do cancionero de amigo:

Esta suma de tradicións é a que permite explica-la variedade narrativa, temática e estilística que ofrece a *cantiga de amigo*, que se manifesta como un xénero de enorme vitalidade, determinada en grande medida pola presenza de un suxeito lírico feminino que non limitaba o discurso poético e que facía posible que na modalidade converxesen diversas experiencias literarias. (Brea e Gradín, 1998: 36-37)

A amálgama de tradições literárias¹⁰⁹ que antecede a génese das cantigas de amigo alicerça esta inovação textual, que absorve e transforma essa herança. Estava aberto o

¹⁰⁸ Durand, 1996: 238.

¹⁰⁹ A respeito destas influências, as autoras mencionadas sublinham a importância da retórica que «nas letras medievais chega a través dunha serie de filtros, entre os que cabe menciona-la escola, as referencias sacadas

caminho ao distanciamento da enunciação e à construção de uma tessitura composicional heterogénea. Demarcando-se do sujeito poético, o trovador e/ou o jogral colocam-se num plano de focalização externa que lhes permite controlar os contornos do texto e, ao mesmo tempo, *desresponsabilizar-se* parcialmente do que é dito.

Outro expediente criativo dos poetas é a apropriação original dos modos literários. Os textos, líricos na sua raiz, mesclam-se com tonalidades ora narrativas, ora dramáticas, que por vezes disputam mesmo o protagonismo.

A categorização do discurso em três modos literários é, como se sabe, uma criação da Idade Moderna, nem sempre pacífica. Desde Platão e Aristóteles que os modos e os géneros literários se confrontam e misturam. À Idade Média chega a teorização de Diomedes, que no século IV distingue o *genus actium vel imitativum*, o *genus enarrativum* e o *genus commune vel mixtum*, que corresponderiam, respectivamente, às composições em que toda a enunciação é concedida às personagens, sem visibilidade do autor (comédia e tragédia, por exemplo), àquelas em que é a voz do poeta que se faz ouvir e àquelas em que há uma hibridiz dos géneros anteriores¹¹⁰. Existia, portanto, um género literário misto, entre o dramático e o narrativo, sem que, no entanto, o lirismo fosse um traço diferenciador do discurso ou sequer contemplado como categoria. Aquilo que contemporaneamente denominamos como poesia lírica era desconhecido aos olhos de trovadores e jograis. Esta coexistência de registos e a sua dramaticidade precederiam a iminente irrupção teatral, olvidada, entretanto, na Antiguidade Clássica e a proliferação do romance e da novela.

Todos estes estratagemas textuais estão, também, ao serviço da erotização da figura feminina. A mulher não é apenas a protagonista do cancionero de amigo em torno da qual se concentram estes artifícios; é também objecto de culto nesta sociedade medievla por motivos diversos: «do lado eclesiástico, a insistência no celibato clerical que acompanhou a reforma da Igreja e, por outro lado, o aparecimento do monaquismo feminino levaram a uma redobrada atenção para com mulher»¹¹¹. Esta focagem traduzir-se-ia em inúmeros

dos *auctores*, os compendios de sentencias e *exempla*, os «lugares comúns» da produción latina medieval, as expresiões de carácter mitolóxico ou simbólico utilizadas pola Igrexa(...). A poesía lírica cortés, que se presenta chea desa ciencia, sobre todo a nivel estilístico, desenvolve un novo papel de transmisión e creación de procedementos expresivos que serán adoptados e adaptados por tódalas tradicións literárias da Europa occidental» (Brea e Gradín, 1998: 99).

¹¹⁰ Cf. Silva, 2008: 348.

¹¹¹ Mattoso, 2010: 307.

tratados sobre a ideal conduta feminina e numa separação mais acentuada entre os géneros, em congruência com o resgate dos preceitos aristotélicos.

As mulheres surgem através de uma voz que não lhes pertence, mas não desprovidas da sua sensualidade ou descaracterizadas. Em primeira instância, a própria música e a representação exigem movimento corporal. Embora a execução da cantiga fosse, de facto, masculina, podemos admitir que a convenção simbólica com a audiência só ficaria completa se o actor assumisse a personagem. Portanto, o próprio gesto deveria estar em consonância com o universo feminino.

É um facto que nas composições são escassas as referências aos atributos físicos. É antes a densidade psicológica da personagem feminina, posta em confronto com uma situação amorosa quotidiana, que nos aproxima de uma imagem mais verosímil dessa misteriosa mulher. De resto, como já mencionámos anteriormente, não é a formosura da mulher que se destaca quando ela se dirige à fonte para se encontrar com o amigo, mas antes o seu arrojo e a sua entrega.

Os poemas servem, por conseguinte, para mostrar o estado de espírito de um dos intervenientes, normalmente a protagonista, ou num processo evolutivo ou para vincar reacções específicas. No cancionero de um autor as composições podem até suceder-se linearmente, ordenando os eventos numa espécie de narrativa das emoções. As sete cantigas de Martim Codax são um exemplo dessa continuidade entre textos em que a amiga perpassa os vários estados de ânimo amoroso. E se as cantigas de encontro trazem à cena a presença física, as cantigas de desencontro são o espelho da personalidade.

2.1. Estratégias de encenação poética

No cancionero de amigo galego-português coexistem três tipos de ficcionalização: o monólogo, o diálogo e a narrativa¹¹². Nalgumas composições estas formas de discurso interpenetram-se gerando uma hibridez textual que torna difícil discernir fronteiras. Embora distribuídas por estas categorias, o facto de as cantigas terem como finalidade uma apresentação pública confere-lhes uma aura “dramática” que se evidencia em relação aos outros modos de dizer. Independentemente da existência ou não de um cenário adequado à

¹¹² Cf. Brea e Gradín, 1998:35-57.

*performance*¹¹³, o texto que se coloca, pela voz, “em palco” é sempre um desdobramento de si (duplo desdobramento se considerarmos a distância entre a autoria masculina e a enunciação feminina) na direcção do outro. Portanto, mesmo que a cantiga se revista de um devaneio egocêntrico, ele é sempre projectivo e comunicativo. Sobressai, pois, nestes textos a encenação para a audiência: a procura de uma empatia produtiva é o aspecto dramático que domina o cancionero de amigo:

Le caractere générale le plus pertinent peut-être de la poésie médiévale est son aspect dramatique. Tout au long de la moyen âge les textes semblent avoir été, sauf exceptions, destinés à fonctionner dans des conditions théâtrales: à titre de communication entre un chanteur ou récitant ou lecteur, et un auditoire. Le texte a, littéralement, un «rôle à jouer» sur une scène. Ce qui importe avant tout aux auditeurs, c’ est que le rôle soit bon, et le jeu réussi. (Zumthor, 1972: 37)

O que Paul Zumthor sublinha é a importância do sucesso da mensagem. E isso só sucede quando “actor” e audiência partilham experiências e conhecimento em total sintonia. Não pretendendo resgatar a discussão em torno do conceito de *mimesis*, podemos depreender que tal efeito só se poderia verificar por uma aproximação efectiva entre realidade e ficção ou por domínio absoluto do código convencional poético. A lírica trovadoresca galego-portuguesa, ao expandir-se para além do ambiente nobre ou cortês, pode ter originado conflitos comunicacionais próprios da inovação cultural. Perante esta possibilidade, concluímos que a recepção das cantigas de amigo e a eficácia da sua mensagem devem-se mais ao reconhecimento catártico do público que à observação das normas rígidas que o código impõe.

¹¹³ Sobre a presença dos elementos naturais nas cantigas de amigo, Maria do Rosário Ferreira distingue o mar, como projecção do estado de espírito da protagonista, da água doce, dos animais e dos vegetais que integram a mulher na natureza. Cf. Ferreira, 2000: 237-245. Evidentemente que os compositores do cancionero de amigo se preocupavam, sobretudo, com a mensagem dos poemas, em detrimento da construção de um cenário para a sua representação, uma vez que não havia tradição teatral. Isso não significa, todavia, que os elementos naturais sejam apenas considerados elementos de contraste ou sintonia com a protagonista; é que muitas vezes são também acessórios decorativos de alcance muito produtivo e até participantes enquanto, por exemplo, confidentes. Veja-se, aliás, a composição de D. Dinis *Ûa pastor ben talhada* (B 534/V 137. Cohen, 2003: 643), em que o papagaio se constitui como personagem.

O monólogo

Tendo em conta o aspecto aglutinador do dramatismo que envolve o cancionero de amigo, observemos mais especificamente os tipos de discurso que conformam as composições. O monólogo apresenta-se como reflexão interior de vincado lirismo, sem destinatário aparente, ou como texto dirigido a um interlocutor identificado com o recurso à apóstrofe. De facto, o monólogo é o artifício mais utilizado pelos trovadores galego-portugueses, representando mais de 80% do total do *corpus* seleccionado, ao ponto de alguns críticos o considerarem distintivo do género¹¹⁴.

Os monólogos *puros*, isto é, aqueles em que a protagonista não identifica o destinatário do solilóquio ou em que, ainda que o especifique, o texto não reclama uma resposta, configuram-se, em regra, como composições introspectivas de teor confessional. As composições em que a voz enunciadora se dirige aos elementos naturais ou a entidades abstractas também se integram neste grupo. A mulher detém todo o protagonismo da cena e é da revelação da sua luta interior que nos dá conta. A composição *Nostro Senhor, e como poderei*, de Martin de Caldas, é bem exemplificativa deste discurso intimista:

Nostro Senhor, e como poderei
guardar de morte meu amig' e mi,
ca mi dizen que se quer ir daqui,
e, se s' el for, log' eu morta serei
e el morto será, se me non vir,
mais quero m' eu esta morte partir

Ir m' ei con el, que sempre falarán
desta morte, que se<n> ventura for,
ca se quer ir meu lum' e meu senhor,
e, se s' e<l> for, serei morta de pran
e el morto será, se me non vir,
<mais quero m' eu esta morte partir>

¹¹⁴ De acordo com Mercedes Brea e Pilar Gradín, a primeira estrutura textual do cancionero de amigo terá sido a do monólogo, sob a influência das *kharjas* árabes e dos *Carmina Cantabrigensia*; e, mais tarde, sob a égide da poesia occitânica, evolui para a forma do diálogo. As autoras consideram que as cantigas se dividem em narração dramática, diegética e mista, sendo as puramente narrativas as menos comuns, devido à tendência mimética dos trovadores, e as dramáticas, sobretudo o monólogo, as mais produtivas (Cf. Brea e Gradín, 1998: 35-57). De resto, a tradição literária mística e litúrgica aponta no sentido da reflexão interior; a poesia provençal igualmente se apoiava, maioritariamente, no monólogo. Já o diálogo teria uma vertente de inovação que facilitava a presentificação perante o público de determinada ideia ou evento, ainda que inicialmente pouco explorado e que apenas proliferaria mais tarde, com o reaparecimento do teatro.

Irei co<n> el mui de grado, ca non
me sei conselho, se mho Deus non der,
ca se quer ir o que mi gran ben quer,
e, se s' el for, serei morta enton
e el morto será, se me non vir,
<mais quero m' eu esta morte partir>¹¹⁵

Inicialmente, a mulher, desesperada, invoca Deus, procurando uma solução ou um aviso divino que lhe permitam contornar um problema: a partida do amigo e o conseqüente sofrimento amoroso de ambos ou mesmo a morte por amor. Porém, se a primeira cobla nos induz a ideia de hesitação, no início da estrofe seguinte a dúvida parece dissipar-se, precipitando o desfecho: a mulher decide partir com o amado («Ir m' ei con ele»). O lamento ou desejo íntimo num ápice se transforma em decisão que instiga um plano de acção. A segunda cobla é na realidade a chave do poema: é-nos apresentada a situação, depois a solução e, finalmente, a reiteração («Irei co<n> el mui de grado») e a justificação para tal acto («ca non/me sei conselho, se mho Deus não der»).

Observamos ainda que alguns destes monólogos se apresentam em tom narrativo e sugerindo o desenrolar de uma história, como acontece na cantiga *Pero que eu meu amigo roguei*, de Fernan Gonçalvez de Seavra:

Pero que eu meu amigo roguei
que se non fosse, sol non se leixou
por mi de s' ir, e, quand' aqui chegou,
por quant' el viu que me lh' eu assanhei,
chorou tan muit' e tan de coraçõ
que chorei eu con doo del enton

Eu lhi roguei que mais non chorasse,
ca lhi parcia, que nunca por en
lhi mal quisesse nen por outra ren,
e, ante que lh' eu esto rogasse,
chorou tan muit' e tan de coraçõ
<que chorei eu con doo del enton>

El mi jurou que se non cuidava
que end' ouuess' <eu> atan gran pesar,
ca, se non, fora †ben quanto† se matar,
e, quand' el viu que mi lh' assanhava,
chorou tan muit' e tan de co<raçõ
que chorei eu con doo del enton>¹¹⁶

¹¹⁵ B 1198/V 803. Cohen, 2003: 431.

Embora monólogo assumido pela voz feminina em questão, o conjunto do texto é em si mesmo a narrativa de uma sucessão de eventos em que contracenam antes duas personagens: a mulher (também narradora) e o seu amigo. A descrição dos acontecimentos leva facilmente o espectador a reconstituir a cena fílmica: o amigo partiu contra a vontade da mulher apesar de ela lhe pedir para não o fazer; quando ele regressa apercebe-se da ira da amada e inicia um pranto, comovendo-a; sucede-se o perdão e novas juras de amor. Na verdade, parece que assistimos a uma película cinematográfica. São os verbos de movimento que ajudam *pari passu* a imprimir verosimilhança à cena («ir», «chegou»), e a alteração dos estados de espírito permite anotar uma sequencialidade da história («roguei»; «assanhei»; «gran pesar»; «chorou»; «con doo»; «jurou»). Estes vectores contrariam a expectável estaticidade de uma composição que pretende ser apenas um monólogo.

Quando o poema menciona um interlocutor fisicamente possível e definido, embora não participando activamente na composição, a sua presença é quase sempre indispensável para a coesão do discurso. O monólogo apresenta então uma maior dramatização e exige um *feedback* que não é contemplado pelo trovador. Estes monólogos têm normalmente como destinatário referencial o amigo, a amiga, a irmã e a mãe, ou, em alternativa, apresentam até uma destas personagens endereçando-se à protagonista. Estas cantigas são as mais frequentes, sendo que o trovador com maior número de composições conhecidas do género de amigo – D. Dinis – identifica sempre o destinatário do texto nos monólogos, excepto numa composição em que ele é substituído pelo pronome pessoal¹¹⁷ – de identidade incerta, portanto. Aliás, em todo o cancionero de amigo apenas 19 cantigas apresentam esta substituição pronominal (normalmente *vos*) ou a referência à pessoa através da forma verbal. Este método não seria muito produtivo na medida em que se pretende focalizar a inserção da mulher numa relação com intervenientes específicos, nomeadamente o amigo. Porém, a indefinição do destinatário, intencional ou não, permite uma maior interacção, por empatia, com o público, suscitando o seu envolvimento nos acontecimentos. A título de exemplo observemos a cantiga de Johan de Servando:

¹¹⁶ B 737/V 338. *Idem*, 225.

¹¹⁷ Na composição *Pois que diz meu amigo* a protagonista dirige-se a um destinatário desconhecido: «Pois que diz meu amigo/que se quer ir comigo,/pois que a el praz,/praz a mi, ben vos digo» (B 600/V 203. Cohen, 2003: 637).

Triste and' eu velida, e ben volo digo,
por que mi non leixan veer meu amigo;
poden m' agora guardar,
mais non me partirán de o amar

Pero me feriron por el noutro dia,
fui a San Servando, se o ve<e>ria;
poden m' agora <guardar,
mais non me partirán de o amar>

E, pero me guardan, que o <eu> non veja,
esto non pode seer per ren que seja;
poden m' agora <guardar,
mais non me partirán de o amar>

[E] Muito me poden guardar,
e non me partirán d<e> o amar¹¹⁸

A indefinição do destinatário («ben volo digo») resulta numa interpelação directa a quem assiste à representação poética. Aos espectadores parece ser solicitada a compreensão pela coita de amor e a conseqüente aprovação dos actos futuros da protagonista. Neste caso, a guarda é o obstáculo que impede o encontro físico entre os amantes mas não pode destruir os laços afectivos; portanto, a proibição seria inútil. É esta a mensagem sobre a qual se pretende que os destinatários ponderem.

Por sua vez, os recursos dramáticos que os monólogos especificamente direccionados englobam justificam o seguinte posicionamento de António José Saraiva: nalgumas composições «há uma só fala, mas não é lírica»¹¹⁹, isto é, são monólogos dramáticos ou «cenas truncadas»¹²⁰. Mercedes Brea e Pilar Gradín classificam-nos como monólogos que implicam um narratário. Vejamos a seguinte cantiga de Afonso Sanchez:

Quand', amiga, meu amigo veer,
en quanto lh' eu preguntar u tardou,
falade vós nas donzelas enton,
e no sembrant', amiga, que fezer
veeremos ben se ten no coração
a donzela por que sempre troubou¹²¹

¹¹⁸ B 1149/V 742. Cohen, 2003: 377.

¹¹⁹ Saraiva, 1990: 198.

¹²⁰ A este respeito, o mencionado autor refere: «la dizer que um número muito grande das cantigas de amigo se reduzem a monólogos dramáticos. Mas neste ponto hesitei, porque não sei se se pode chamar monólogos dramáticos a falas dirigidas a um destinatário cujas respostas não chegam a ouvir-se. É preferível chamar-lhes fragmentos de diálogo, ou cenas truncadas» (*Ibidem*).

¹²¹ B 783/V 367. Cohen, 2003: 254.

Ou então a cantiga de Johan Perez d' Avoin:

Vistes, madre, quando meu amigo
pos que verria falar comigo;
oje dia cuidades que venha?

Vistes u jurou que non ouvesse
nunca de min ben, se non veesse;
oje dia cuidades que ve<nha>?

Viste-las juras que mi jurou enton:
que verria sen mort' ou sen prison;
oje dia cuidades <que venha>?

Viste-las juras que jurou ali,
que verria, e jurou as per mi;
oje dia cuidades que venha?¹²²

No primeiro caso a cantiga é dirigida a uma amiga. Trata-se de uma cantiga de *intenção* na qual a protagonista pretende encontrar-se com o amigo e, com o auxílio da outra personagem, confirmar a veracidade dos seus sentimentos. A elaboração do plano exige, pois, a presença de uma personagem, que, no entanto, é muda. Já na cantiga de Johan Perez d' Avoin todas as coblas se iniciam com uma forma verbal que remete para a «madre», identificada na apóstrofe. Perante a desilusão resultante da ausência do amigo, a mulher questiona a mãe e assim aparentemente valoriza o seu parecer. Ora, podemos em boa verdade considerar que a pergunta tem um valor retórico que reitera em todas as estrofes a descrença da amiga; assim, a composição constituir-se-ia como um lamento cujo destinatário é mero confidente e tem um papel passivo. Todavia, a mãe, para além de confidente, é interpelada como testemunha; ou seja: a confirmar-se o incumprimento do amigo, a mãe é convocada a intervir em cena, embora o autor oculte o seu desígnio.

Alguns monólogos referem-se, ainda, a um destinatário colectivo: as «donas», as «fremosas» ou as «donzelas». Na muito conhecida cantiga *Quantas sabedes amar amigo*¹²³, de Martin Codax, esse destinatário torna-se, contudo, indefinido pela sua amplitude. O convite ao banho nas ondas estende-se a todas as apaixonadas que sabem «amar amigo», mais uma vez remetendo para um travejamento erótico da cena.

¹²² B 665/V 268. Cohen, 2003: 152.

¹²³ B 1182/V 888. *Idem*, 517.

Não raramente, os monólogos assumem uma vertente didáctica que se resume no conselho de uma amiga ou da mãe ou numa experiência de vida que se transmite. Na lição de Paul Zumthor, o monólogo pode ter um carácter lírico ou didáctico:

Si l'acteur monologue, et il le fait généralement en discours didactique ou lyrique, la transmission du message de l'émetteur au récepteur est univoque: les auteurs l'ont passé à l'acteur qui le passe allocutivement au spectateur. La marque propre de ce discours se situe dans le je, qui devient fictif et porte référence à un ensemble complexe d'autres signes. (Zumthor, 1972: 435)

Com efeito, nas composições do cancionero de amigo, autor e “actor” coincidem, o que torna essa mensagem ainda mais directa e inequívoca. A música e o ritmo são outros desses signos a que Zumthor alude; eles são (i) inseparáveis da textualidade poética e, ao mesmo tempo, (ii) cenários de fundo, espécie de didascálias que determinam o tom e a intensidade. As cantigas de Martin Codax ilustram bem essa variação rítmica que percorre diversos estados de ânimo, desde a expectativa à euforia, culminando, todavia, com a apreensão – dir-se-ia mesmo, a desilusão –, tão bem patente nesta cantiga:

Ai ondas que eu vin veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo sen min?

Ai ondas que eu vin mirar,
se me saberedes contar
por que tarda meu amigo sen min?¹²⁴

Esta composição – a mais breve do autor – remata uma espécie de história entre enamorados, que termina com a descrença da mulher no regresso do amigo¹²⁵. Os versos são curtos, o tom é de lamento e os sons arrastam-se entre a nasalização e a vibrante, sugerindo ao mesmo tempo uma ausência de forças e uma revolta interior. Por outro lado, estas «ondas» são confidentes, testemunhas da coita amorosa e cenário natural, ora calmo, ora revoltado.

¹²⁴ B 1284/V 890. Cohen, 2003: 519.

¹²⁵ Cf. Tavani, 1988: 286-313.

O diálogo

Ao contrário do mais frequente hibridismo do monólogo, o diálogo irrompe no cancionero de amigo com um muito maior nível de definição, em regra alternando, com clareza, as vozes do discurso. As 52 composições que o evidenciam apresentam-se como sequências de pergunta/resposta (e estão assinaladas na edição seleccionada com o sinal gráfico de início de discurso directo)¹²⁶.

Acerca do diálogo, diz-nos Paul Zumthor:

Si deux ou plusieurs acteurs dialoguent, et même si le dialogue est virtuel (monologue en aparté), le message parcourt un circuit plus complexe et en apparence fermé: l'acteur A s'adresse à l'acteur B, et le spectateur n'est plus qu'un témoin; s'il reste destinataire, c'est en vertu d'une finalité conventionnelle, résultant d'un certain nombre de circonstances au moins grossièrement codées (...). Quoi qu'il en soit, il n'y a communication qu'au second degré. (Zumthor, 1972: 436)

Como se infere deste postulado, no caso do diálogo o “espectador” configura-se como uma espécie de intérprete da mensagem e que não é directamente interpelado no texto. A maioria das conversações ocorre entre a protagonista e a mãe, enquanto as composições em que aquela interage directamente com o amigo ou as amigas são em número mais reduzido¹²⁷. O foco no desempenho maternal mostra aliás a relevância da tutoria na educação feminina, sendo a mãe cúmplice, conselheira ou guardiã.

Na cantiga de Juião Bolseiro, – *Vejí eu, mha filha, quant' é meu cuidar*, a mãe anuncia boas novas à filha, embora com alguma reserva:

– Vejí eu, mha filha, quant' é meu cuidar,
as barcas novas viir pelo mar
en que se foi voss' amigo daqui
– Non vos pes, madre, se Deus vos empar,
irei veer se ven meu amig' i¹²⁸

¹²⁶ Ver índice em anexo. *Infra*: 96.

¹²⁷ Contabilizámos 25 cantigas de diálogo entre mãe e filha, 12 composições em que a protagonista conversa com amigas e 13 em que dialoga com o amigo. As duas cantigas dialogadas que não se enquadram neste conjunto são a de D. Dinis e a de Bonaval que mencionamos adiante.

¹²⁸ B 1169/V 775. Cohen, 2003: 403.

Veja-se também a seguinte cantiga, de Johan Soarez Coelho, na qual a mãe tenta aconselhar a filha:

– Filha, direi vos ùa ren
que de voss’ amig’ entendi
e filhad’ algun conselh’ i:
digo vos que vos non quer ben
– Madre, creer vos ei eu d’ al

e non desso, per bõa fe,
ca sei que mui melhor ca si
me quer nen que m’ eu quero mi
– Mal mi venha, se assi é
– Madre, creer vos ei eu d’ al,

mais non desso, ca ’ssi lhe praz
de me veer que, pois naci,
nunca tal prazer d’ ome vi
– Filha, sei eu que o non faz
– Madre, creer vos ei eu d’ al,

mais non vos creerei per ren
que no mundo á que<n> quera tan gran ben¹²⁹

Numa outra cantiga, Johan Airas de Santiago põe em cena a mãe que lamenta que a filha se tenha deixado enganar. E a filha admite que afinal o amigo não lhe quer o bem que ela supunha:

– Ai mha filha, de vós saber quer’ eu
por que fezeistes quanto vos mandou
voss’ amigo, que vos non ar falou
– Par Deus, mha madre, direi volo eu:
cuid<ava m>’ eu melhor aver per i
e semelha mi que non ést’ assi¹³⁰

Mas não é apenas da preponderância que a guarda maternal tem na educação feminina que as cantigas de amigo dialogadas nos dão conta. Por detrás desta encenação questionam-se, por vezes recorrendo a uma inversão de papéis, as consequências desta protecção.

¹²⁹ B 687/V 289. Cohen, 2003: 172.

¹³⁰ B 1025/V 615. *Idem*, 558.

À excepção da cantiga – *Ai fremosinha, se ben ajades*, de Bernal de Bonaval, nas composições em forma de diálogo os intervenientes aparecem sempre identificados (mesmo que sejam as flores de verde pinho de D. Dinis). Vejamos, ainda assim, dada a sua não menor fecundidade poética, aquele caso:

– Ai fremosinha, se ben ajades,
longi de vila, quen asperades?

– Vin atender meu amigo

– Ai fremosinha, se gradoedes,
longi de vila, quen atendedes?

– Vin atender <meu amigo>

– Longi de vila, quen asperades?

– Direi vol' eu, pois me preguntades:
vin atender <meu amigo>

– Longi de vila, quen atendedes?

– Direi vol' eu, poilo non sabedes:
vin atender meu <amigo>¹³¹

Neste diálogo, a mulher interage com alguém que passa enquanto espera o amigo «longi da vila». Esse local, referencial mas impreciso, é o espaço cénico onde se desenrola a acção. A cantiga leva o leitor de hoje e provavelmente a audiência da época a imaginar um lugar ermo onde ela aguarda a chegada do amante.

Se por um lado, pois, o diálogo pressupõe uma encenação teatral, numa interacção especial entre personagens, a verdade é que, por outro, como também recorda Zumthor, a audiência se posiciona como observadora, em consonância com alguns monólogos, principalmente os que apesar dessa sua condição identificam o destinatário.

A narrativa

As composições exclusivamente narrativas são escassas. Apenas encontramos dois exemplares no cancionero de amigo: uma cantiga de Pero Meogo –

¹³¹ B 1137/V 728. Cohen, 2003: 363.

<Levou s' aa alva>, levou s' a velida,
vai lavar cabelos na fontana fria
leda dos amores, dos amores leda
(...) ¹³²

– e outra de D. Dinis:

Levantou s' a velida,
levantou s' <aa> alva,
e vai lavar camisas
eno alto,
vai las lavar <a> alva
(...) ¹³³

A cantiga do rei trovador retoma o tema da anterior substituindo a lavagem dos «cabelos» pela das «camisas». Para além disso, na composição de Meogo o amigo é mencionado e associado ao cervo, ao passo que na segunda composição o único elemento masculino é, por metáfora, o vento. De qualquer modo, em ambas as cantigas é o narrador quem descreve uma situação à qual parece assistir, sem que algum dos protagonistas se aperceba da sua presença. Esta “convocação” de uma cena em que o elemento feminino se dá ao encontro com o vento ou o cervo parece redundar num acontecimento *voyeurista* em que alguém narra o inevitável.

Impõe-se ainda problematizar duas adicionais questões.

Em primeiro lugar, reconheçamos também que no conjunto do cancionero de amigo têm igualmente lugar de ineludível interesse composições que se definem por uma mescla de monólogo, diálogo e narrativa, naquilo que designamos por cantigas mistas, em que naturalmente não é possível guindar um destes modelos à categoria de absoluto determinante e assim fazer integrar uma composição num deles.

Usualmente um narrador incógnito introduz as personagens que ao longo do texto podem assumir o poder da enunciação.

Consideremos a cantiga de Pedr' Eanes Solaz:

¹³² B 1188/V 793. Cohen, 2003: 421.

¹³³ B 569/V 172. *Idem*, 602.

Dizia la ben talhada:
“Agor’ a viss’ eu penada
ond’ eu amor ei”

A ben talhada dizia:
“Penad’ a viss’ eu un dia
ond’ eu amor ei

Ca, se a viss’ eu penada,
non seria tan coitada
ond’ eu amor ei

Penada se a eu visse,
non á mal que eu sentisse
ond’ eu amor ei

Quen lh’ oje por mi dissesse
que non tardass’ e veesse
ond’ eu amor ei

Quen lh’ oje por mi rogasse
que non tardass’ e chegasse
ond’ eu amor ei”¹³⁴

A figura feminina é-nos apresentada pelo narrador, que reproduz em seguida a sua fala. Entretanto na terceira cobra ele é elidido e o protagonismo do texto é assumido pela mulher. Pode tratar-se de um monólogo que alguém observa ou mesmo de um diálogo em tom de desabafo que não revela o destinatário. Este género de estratagema rastreia-se sobretudo nas pastorelas e resulta daquilo que também Maria do Rosário Ferreira apelidou de *voyeurismo* do homem medieval¹³⁵.

Em segundo lugar, não podemos esquecer uma personagem implícita nalgumas composições e que pode também configurar-se como estratagema de aproximação ou de verosimilhança: o “povo”. Por exemplo, na cantiga *Foi s’ o meu amigo daqui*, de Pero de Berdia, a protagonista lembra:

Foi s’ o meu amigo daqui
sanhudo, por que o non vi,
e pesar m’ ia, mais oí
un verv’ antig’, e de mi ben
verdadeir’ é, ca diz assi:
“quen leve vai, leve x’ ar ven”¹³⁶

¹³⁴ B 828/V 414. Cohen, 2003: 285.

¹³⁵ Cf. Ferreira, 2000: 237-245.

¹³⁶ B 1121/V 713. Cohen, 2003: 353.

A referência ao «verv' antig'» remete-nos para a ideia dos ditos tradicionais. A expressão a que a protagonista se refere – «"quen leve vai, leve x' ar ven"» – justifica a despreocupação pela partida do amigo: se ele foi embora sem ponderar, depressa regressará. O enlace entre a palavra poética e o discurso empírico resulta num cómico de situação que ironiza esta partida precipitada do amigo. É, pois, uma ferramenta para criar empatia e simpatia entre o "actor" e a audiência.

Outra composição desse universo é a de Estevan Coelho, que termina com a seguinte fala da mulher «- Avuitor comestes, que adivinhades»¹³⁷. E podia ainda ser convocada a finda da cantiga seguinte de D. Dinis: «E assi se pode seu tempo passar,/quando con prazer, quando con pesar»¹³⁸. Estes ditos populares ou provérbios demonstram não só o alargamento da prática trovadoresca para além do espaço da corte como o desejo de inclusão participativa.

Não é menos verdade que a par desta abrangência de cariz mais popular também na Idade Média se valorizou frequentemente o estro dos autores clássicos, que «não são somente fontes de saber; são tesouro da ciência e filosofia da vida»¹³⁹. Exemplo disso são as igualmente significativas *sententiae* ou *proverbia*, que no caso do cancionero trovadoresco galaico-português são relevantes pela sua densidade ideológica.

De entre os autores que no tempo em questão estavam em evidência, destaquemos, por exemplo, Ovídio e a sua visão da beleza e do amor, em versos como *Lis est cum forma magna pudicitiae*¹⁴⁰ ou *Res est solliciti plena timoris amor*¹⁴¹. Eles ecoam ao longo de todo o cancionero de amigo: a mulher «louçana», «fremosa», «delgada» ou «velida» que sai ao encontro do amado relega para segundo plano o recato feminino e é a própria quem procura ceder ao desejo, mesmo que este prazer lhe esteja vedado. Observemos um excerto da seguinte cantiga de Pae Gomez Charinho:

¹³⁷ B 720/V 321. Cohen, 2003: 207.

¹³⁸ B 559/V 162. *Idem*, 592.

¹³⁹ A frase é de Ernst Curtius, que continua o raciocínio afirmando: «encontravam-se nos poetas antigos centenas e milhares de versos, que ofereciam, em forma condensada, experiências psicológicas e regras da vida. (...) Êsses versos são "memorandos". Guardam-se de cor; colecionam-se; dispõem-se em ordem alfabética, para fácil consulta. Daí se desenvolveram jogos filológicos, como já eram apreciados nos banquetes da antiga Hélade. (...) Na Idade Média desaparecem o banquete, a coroa, o vinho e os versos de Homero. Permanecem as aulas de latim e a utilização moral dos poetas. Estima-se a Ovídio, porque é «*sententiarum floribus repletus*» (Curtius, 1957: 60-61).

¹⁴⁰ *Apud* Curtius, 1957: 61. Tradução: «Há uma grande briga entre Beleza e Pudor».

¹⁴¹ *Idem*. Tradução: «Procuramos sempre o proibido e desejamos o vedado».

Mha filha, non ei eu prazer
de que parecedes tan ben,
ca voss' amigo falar ven
convosc', e ven<ho> vos dizer
que nulha ren non creades
que vos diga que sabhades¹⁴²

A mãe da protagonista adverte-a de que não lhe agrada que ela pareça «tan ben» para receber o seu amigo. A sua beleza parece ser um factor contraproducente em relação ao decoro que a guarda maternal quer preservar. Dir-se-ia, pois, que esta “apropriação” das autoridades clássicas se faz em função das necessidades de uma nova exigência cultural em que um estilo humilde pode abranger um maior número de receptores.

Para sintetizar as diversas situações que ocorrem no cancionero de amigo, António José Saraiva afirmou:

Encontramos portanto cantigas de amigo que são diálogo entre duas personagens; cantigas de amigo que são falas de um diálogo truncado; cantigas de amigo que são monólogos; cantigas de amigo que são narrativas em que uma personagem se exprime no decurso da acção, e, finalmente, cantigas de amigo puramente narrativas, isto é, cuja personagem ou personagens são mudas. (Saraiva, 1990: 187-188)

Ora, as cantigas de amigo, no seu hibridismo textual, atenuam, eliminam e superam as mais das vezes as fronteiras dos mais delimitados discursos lírico, dramático e narrativo em proveito da eficácia da mensagem, do protagonismo feminino e da proximidade com o público. Quer no monólogo, quer no diálogo, quer na narrativa, o cancionero de amigo socorre-se dos diversos modelos textuais não em prol de um efeito contrastivo mas na prossecução de estratégias literárias que se completam.

Neste jogo entre ficção e realidade, o monólogo *puro* convida o público a partilhar as emoções íntimas dos intervenientes: o aparente distanciamento da personagem enunciadora torna-se um recurso gerador de empatia. Os monólogos *dirigidos*, como os diálogos, também parecem estar afastados da audiência. No entanto, estas composições presentificam uma cena, que, mesmo não interpelando directamente o espectador, lhe possibilita uma fácil transposição dos eventos para a vida quotidiana. Nas cantigas com um receptor indefinido este é colocado no plano de personagem destinatária. Os monólogos

¹⁴² B 840/V 426. Cohen, 2003: 301.

narrativos e as duas cantigas narrativas que mencionámos envolvem a audiência numa espécie de história que se conta ou num filme a que se assiste, favorecendo, ao mesmo tempo, mais espaço para a imaginação.

Neste *ludus* pragmático, com maior ou menor envolvimento da assistência, é sempre visível o alicerce dramático do texto. A convocação dos mecanismos da complexa construção textual permite ao autor/encenador assegurar e instilar uma inequívoca vertente simultaneamente lúdica e didáctica, que em muito contribui para recusar a ideia de que o cancionero de amigo seria mero e simples produto de deleite e exercitação artística: por um lado, geram-se cómicos de situação, que a própria enunciação feminina favorece; por outro, encenam-se problemas que reportam à realidade contextual, apelando a uma reflexão e a uma desejada renovação dos costumes e das mentalidades. Através da voz feminina, os *performers* vão, em tom ora grave ora jocoso, enunciando os preceitos éticos que os constroem numa esperança de que a sociedade compreenda o alcance da sua mensagem.

2.2. A representação da mulher medieval nas cantigas de amigo

Tal como temos vindo a referir ao longo deste estudo, a figura feminina ocupa um espaço central nas cantigas de amigo, quer como elemento de enunciação, quer como personagem principal ou foco de interesse à volta do qual se constroem as composições.

Como é sabido, de meras humanas a heroínas ou deusas, as mulheres povoam a literatura desde os seus primórdios. Através dela ecoam os murmúrios da beleza de Helena, da perseverança de Penélope, da curiosidade de Pandora, da determinação de Lisístrata, da trágica paixão de Dido, entre outras, inolvidáveis. Ao longo da História, porém, poucas foram as que em voz própria legaram as suas memórias, impressões ou vivências. Safo ou Sulpícia, escritoras da Antiguidade Clássica, ou Santa Hildegarda, mística da Idade Média, são alguns dos vultos femininos que representam a escassez de mulheres autoras em épocas recuadas. Numa mundividência em que o poder, num âmbito geral – embora com algumas excepções –, se confinava a uma égide masculina e só no final do século XIX teve em consideração o sufrágio feminino, não nos surpreende esta ausência no panorama da criação literária. A elevada taxa de analfabetismo que, mesmo sem dados precisos, depreendemos afectar

maioritariamente este género deverá ter contribuído para esta segregação na época medieval:

Ao avaliar os poucos testemunhos literários que nos ficaram, algumas *trobairitz*, um autor de *lais* no final do século XIII e mais tarde as figuras mais seguras de si mesmas, na aurora do humanismo, Cristina de Pisano e, na sociedade italiana, essas letradas que não solicitam senão poder tomar a palavra, adivinha-se, sabe-se mesmo que o acesso da mulher à expressão é difícil. E se o dizer das místicas suscita rapidamente a suspeita de um abuso e de heresia, as obras de ficção, por sua vez, na sua ligeireza aparente, indicam que há por vezes transgressão de um domínio que o homem reserva para si. (Duby, 1990: 525)

Não obstante esta omissão, a presença da mulher impõe-se na maioria das obras literárias através de uma focalização indirecta, como elemento constante e, muitas vezes, central ou imprescindível. Qual seria pois a intencionalidade de conceder a voz à mulher nas cantigas de amigo? Haveria um propósito encoberto? Apenas podemos especular acerca daquilo que terá levado trovadores e jograis segréis a transferir a propriedade de emissão do seu canto ao mundo feminino. Talvez para colmatar esse silêncio que se fazia sentir desde sempre, talvez para enobrecer e dignificar a mulher como mãe, filha, amante e guardiã do futuro e da espécie, talvez para seduzir o sexo oposto. Ou então nenhuma dessas hipóteses. Talvez se trate apenas de mero artifício retórico. Se uma resposta satisfatória acerca destas questões permanece indecifrável em consequência da distância temporal, podemos, por outro lado, colocar outras manifestamente pertinentes: Quem eram estas mulheres à luz de um mundo concebido pelo sexo oposto? Que percepções nos transmitem os compositores? Aliando texto e contexto, tendo em consideração o quão pouco sabemos sobre o mundo feminino na sociedade da época, é possível registar nas cantigas de amigo sequências semânticas transversais que permitem esboçar o retrato destas vozes silenciosas. A mulher medieval constitui-se como fruto de obsessão ou objecto de culto, não só na literatura de carácter amoroso mas também na de cunho tratadístico, religioso, moral e até jurídico.

Convém esclarecer que a partir do século X a mentalidade sobre a concepção do feminino vai progredindo no sentido de uma profunda sensibilização acerca do seu estatuto no seio familiar e religioso. Se numa primeira instância a mulher é conotada com Eva – a pecadora que encarna o mal e conduz o Homem para caminhos impróprios –, rapidamente ela se transforma em Maria, com a emergência do culto mariano e a propagação dos mosteiros e das ordens religiosas exclusivamente femininos. A mulher é assim elevada a um

estatuto sagrado – o ser que preserva a castidade, que propicia a regeneração da espécie e que protege a sua prole.

Por outro lado, as instituições eclesiásticas, na tentativa de angariarem beneméritos e financiarem as suas obras luxuosas, promovem aquilo que Jacques Le Goff apelida de «terceiro lugar» – o Purgatório –, hipótese de redenção, que convoca, mais do que a penitência pelo arrependimento e pela oração, os donativos que asseguravam uma passagem tranquila à eternidade apregoad¹⁴³. Simultaneamente, e em consonância com estes acontecimentos, destaca-se uma figura bíblica que representa a possibilidade de reencontrar o caminho da fé: Maria Madalena. Esta mulher já não é símbolo da maldade de Eva ou tampouco da pureza virginal de Maria, mas sim a mulher terrena, falível, a pecadora que se pode metamorfosear de objecto de desejo em inspiradora de devoção.

Do nosso ponto de vista, a figura feminina do cancionero de amigo posiciona-se e oscila entre estes dois paradigmas: o da virgem casta, símbolo da virtude, e o da mulher que cede ao desejo carnal. Recorde-se que ao contrário da «senhor» das cantigas de amor, esta é uma mulher jovem, disponível para a corte e para o comprometimento. Na cantiga de Pero Viviaez *Pois nossas madres van a San Simon*¹⁴⁴, os entes femininos são «as meninas» ou «moças»; por sua vez, em Johan Garcia de Guilhade surge a designação de «donzelas»¹⁴⁵; Pedr' Amigo de Sevilha refere-se a uma «fremosa poncela»¹⁴⁶; e Johan Zorro dá voz a uma mulher que diz conduzir «a dona virgo» ou a «dona d'algo»¹⁴⁷. À semelhança deste, também Airas Nunes¹⁴⁸ e Pero Gonçalves de Porto Carreiro¹⁴⁹ mencionam nas suas composições uma «virgo». O próprio epíteto de «fremosinha», presente nas cantigas de Afonso Sanchez¹⁵⁰ e Bernal de Bonaval¹⁵¹, pode adquirir uma conotação de mocidade.

As evidências levam-nos a crer que se trata de jovens nubentes, pois os casamentos nesta época ocorriam numa fase ainda pubescente para ambos os sexos¹⁵². Para além desta

¹⁴³ Cf. Le Goff, 1993.

¹⁴⁴ B 735/V 336. Cohen, 2003: 223.

¹⁴⁵ B 776/V 359. *Idem*, 246.

¹⁴⁶ B 1098/V 689. *Idem*, 455-456.

¹⁴⁷ B 1157/V 759. *Idem*, 393.

¹⁴⁸ B 868-869-870/V 454. *Idem*, 319-320.

¹⁴⁹ B 920/V 507. *Idem*, 323.

¹⁵⁰ B 784/V 368. *Idem*, 255.

¹⁵¹ B 1137/V 728, *Idem*, 363.

¹⁵² A existência de uma idade própria para o casamento vem atestada nas leis régias: «A lei civil, e também a canónica, estipulavam uma idade mínima ao casamento. À luz daquela «o minino he de revora de XIII anos e a

constatação, podemos também inferir que o tipo de rotina diária ou cenário que nos é apresentado sugere estarmos claramente diante de uma jovem de condição social inferior quando comparada com a mulher nobre das cantigas de amor. Ela é muitas vezes a «pastor» ou aquela que «lava camisas» e, ainda, a que vai à «fonte» ou ao «monte».

Identificada assim a faixa etária e social desta mulher, observemos agora um outro aspecto relevante ao nível da construção textual. Com efeito, ao longo dos textos são frequentemente accionados determinados adjectivos que servem como atributo-epíteto da figura feminina: «bon parecer», «bon semelhar», «bon prez», «ben talhada», «bela», «velida», «louçana» e «fremosa»¹⁵³. A estes somam-se alguns casos menos recorrentes, embora também de grande valia, como na cantiga – *Amigo, queredes vos ir?*¹⁵⁴, de D. Dinis, em que o amado apelida a protagonista de «senhor bõa e de prez».

Reconheçamos que o significado destes atributos no quadro do conjunto do cancionero de amigo acaba por redundar numa certa relatividade que deriva da sua própria recorrência, como se fosse repetição de uma fórmula lógica e natural e, ao mesmo tempo, dependente do contexto da focalização. Naturalmente, o trovador ou o jogral segrel apaixonados, enquanto autores, projectariam sempre uma imagem de beleza vincada da figura feminina. Por outro lado, estas qualidades quando enunciadas pela mulher são reveladoras de uma consciência da própria beleza e que a torna muitas vezes fria e distante em relação ao amigo, como já referimos anteriormente. Na cantiga *Par Deus amigo nunca eu cuidei*¹⁵⁵, de Johan Perez d' Avoin, a mulher reconhece os seus atributos e não compreende como o amado a trocou por outra («por quen non parece melhor de mi»). Quando a amiga se endereça à mãe ou à confidente utilizando estes vocábulos, o elogio adquire um estatuto de polidez. Este artifício retórico retrata, pois, uma convenção literária bastante disseminada na literatura da Baixa Idade Média (surge também nas narrativas místicas e litúrgicas).

Todavia, há algumas referências esporádicas que aludem a características físicas mais específicas e das quais podemos retirar algumas ilações: «os cabelos» aparentam ser longos

minina de XII anos» ou «homem que seja de idade comprida e da idade de XIII anos», idade a partir da qual se podia ser procurador, receber a cavalaria, casar e ser rei, pois só então seria «adulto e capaz de raciocínio», como se afirma no testamento de D. Sancho I, de 1188». Mattoso, 2010:110.

¹⁵³ Sobre estes atributos Mercedes Brea e Pilar Gradín referem que aparecem «normalmente nas cantigas dialogadas, postas en boca do amigo, da nai, das compañeiras; ou da propia amiga, para dirixirse ás súas semellantes» (Brea e Gradín, 1998: 61).

¹⁵⁴ B 575-576/V 179. Cohen, 2003: 611.

¹⁵⁵ B 668/V 271. *Idem*, 155.

em Johan Soarez Coelho¹⁵⁶ e em Pero Meogo¹⁵⁷, por exemplo, pois ora são presos ora permitem fazer tranças; a protagonista de Nuno Fernandez Torneol é «delgada»¹⁵⁸ e a amiga de Johan Garcia de Guilhade alude à beleza dos «olhos verdes»¹⁵⁹. Aliás, esta última exceção, materializada numa menção à cor dos olhos, poderia revelar apenas uma preferência do autor; mas, tendo em conta que é dita pela voz feminina como asseveração de bem parecer, não deixa de, por certo, sugerir alguma predileção generalizada por esta cor. Por outro lado, na cantiga *Ai frores do meu amigo*¹⁶⁰, de Pae Gomez Charinho, a mulher afirma que tem um «corpo loado», e numa muito reconhecida composição¹⁶¹ de Airas Nunes ela é uma «virgo» que entretece as horas de sofrimento fazendo «guirlandas de flores». Já na cantiga de Pero Gomez Barroso *Direi verdade, se Deus mi perdon*¹⁶², a amiga constata a sua beleza ao «espelho» e diz que nada tem de agradecer ao amado por ele lhe querer bem, mas antes a Deus, que a fez «fremosa».

Se não podemos através dos textos estereotipar a beleza feminina da época e elaborar um retrato translúcido como o de uma Laura, podemos ao menos afirmar com toda a segurança que a mulher ideal se apresentava de cabelos longos, esguia, de olhos claros e de espírito trabalhador, humilde e pacífico. A mulher que aparece cantando tem usualmente uma voz «manselinha», o que aponta para a valorização de uma certa doçura no trato. Parece ainda haver em reuniões de festa e romaria uma espécie de competição de beleza, como pode atestar o caso da amiga de Martin de Padrozelos, que venceu «o cendal.../de parecer» e que será uma das mais formosas da romaria: «ca, se oje i van tres/fremosas, eu serei/a ãa, ben o sei»¹⁶³ – o que nos leva a crer que estas mulheres cuidavam da sua aparência. Aliás, na cantiga *Ai mha filha, por Deus, guisade vós*, de Johan Airas de Santiago, a formosura e a indumentária da protagonista assumem um grande relevo como arma de sedução:

¹⁵⁶ B 689/V 291. Cohen, 2003: 174.

¹⁵⁷ B 1189/V 794. *Idem*, 422.

¹⁵⁸ B 672/V 243. *Idem*, 127.

¹⁵⁹ B 742/V 344. *Idem*, 231.

¹⁶⁰ B 817/V 401. *Idem*, 297.

¹⁶¹ B 868-869-870/V 454. *Idem*, 319.

¹⁶² B 734/V 335. *Idem*, 222.

¹⁶³ B 1242-1243/V 847-848. *Idem*, 477 e 478, respectivamente.

Ai mha filha, por Deus, guisade vós
que vos veja <e>sse fustan trager
voss' amig' e tod' a vosso poder
veja vos ben con el estar en cos,
ca, se vos vir, sei eu ca morrerá
por vós, filha, ca mui ben vos está¹⁶⁴

Por outro lado ainda, a coita de amor pode fazer com que a mulher recuse embelezar-se, como comprova a seguinte cantiga de Pero Gonçalves de Portocarreiro:

Par Deus, coitada vivo
pois non ven meu amigo;
pois non ven, que farei?
meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei

Pois non ven de Castela
non é viv', ai mesela,
ou mho deten el rei;
mhas toucas da Estela,
eu non vos tragerei

Pero m' eu leda semelho,
non me sei dar conselho;
amigas, que farei?
en vós, ai meu espelho,
eu non me veerei

Estas doas mui belas,
el mh-as deu, ai donzelas,
non volas negarei;
mhas cintas das fivelas,
eu non vos cingerei¹⁶⁵

Perante a ausência do amigo, a mulher enluta-se, renunciando aos prazeres materiais que a indumentária feminina inclui.

A erotização da figura feminina não advém, contudo, dos atributos físicos mencionados nas cantigas de amigo mas do discurso elaborado com os seus signos convencionais mais ou menos explícitos. Alguns elementos da natureza contêm uma carga erótica inegável, como o cervo, a actividade da caça, a fonte, o monte, as barcas, o mar, as

¹⁶⁴ B 599. Cohen, 2003: 543.

¹⁶⁵ B 918/V 505. *Idem*, 321.

ondas, que Mercedes Brea e Pilar Gradín reduzem a três categorias principais: a água (que inclui os elementos de vestuário a ela associados nas composições, como o brial ou as camisas), as aves e as flores.

São sobejamente conhecidas as conotações deste conjunto de vocábulos: o cervo, o mar ou o vento comparecem como símbolos do universo masculino e da fecundidade; a actividade da caça alude ao cortejamento ou dança sexual; o vestuário é um prolongamento da mulher e objecto íntimo; e a flora simboliza a beleza e a renovação fértil. Esta não é uma *natura plangens*, que podemos considerar excepcionalmente presente na cantiga de Meendinho, mas a transposição poética do *locus amoenus* das *Bucólicas* e das *Geórgicas* virgilianas de que a Idade Média se apropriou, uma natureza em comunhão com a renovação da vida e a fecundidade, em que, afinal, o elemento masculino acaba por confirmar a posição de supremacia na sociedade medieval e o domínio sobre a mulher. O vento, o mar ou o cervo apoderam-se da figura feminina, submetendo-a à sua vontade.

No cancionero de amigo de Pero Meogo, o cervo foi utilizado em todas as nove composições. Este símbolo de inequívoca referencialidade fálica remete-nos para o *Cântico dos Cânticos*, no qual a mulher reivindica: «volta meu amado igual a um gamo/ou a uma cria de gazela/pelo quebrado dos montes»¹⁶⁶. Aliás, este longo poema poderá ter-se constituído como fonte de inspiração para a prática trovadoresca, isto se considerarmos que além deste elemento também a flora surge com um papel de inegável erotismo, como já mencionámos anteriormente em relação à romãzeira, e os epítetos de formosa, amiga ou amado são uma constante. Ora se acrescentarmos que em duas das composições de Pero Meogo os «cervos do monte vol*i*an a auga», temos aqui a metáfora sexual da fusão entre feminino e masculino. Poderíamos ainda considerar que a associação destes elementos – a donzela, o banho e o cervo – remonta ao mito de Actéon presente nas *Metamorfoses* ovidianas, que tão frutífero se mostraria depois na poesia de Camões. Porém, se Actéon inadvertidamente surpreendeu Diana no banho e foi transformado em cervo e dilacerado pelos cães, podemos concluir que há uma espécie de moral subjacente ao mito que não se verifica nas cantigas de amigo. De facto, no mito Actéon transforma-se de caçador em caça e é castigado pela sua involuntária ousadia; mas nas cantigas de amigo a personagem masculina interage com a mulher sem consequências punitivas. Ou estaremos equivocados? Ora, considerando que os poemas são delineados pelos trovadores e não pelas protagonistas, verificamos que são as

¹⁶⁶ *Cântico dos Cânticos*, 2008: 35.

mulheres que se colocam numa situação de isolamento que propicia este tipo de encontros com uma forte carga sensual. Não evidenciará esta descrição de comportamento que, na verdade, é o homem a vítima de tais encantamentos, a presa que sucumbe perante a arte da sedução? E, se os poemas não revelam qualquer sanção, sabemos que nesta época à mulher desvirtuada deveria ser reposta a dignidade com o matrimónio.

Retomando ainda as cantigas de Pero Meogo, há uma composição que menciona que a amiga rompe o «brial» no «bailar», onde também estão presentes o «cervo» e a «fonte». Mais uma vez, dentro do mesmo erotismo metafórico, visualizamos o encontro entre os amantes ante a contrariedade da ludibriada mãe-guardiã. A forma verbal utilizada («rompestes») sugere inequivocamente um acto de desfloração.

Também a protagonista de Estevan Coelho na cantiga *Se oj' o meu amigo*¹⁶⁷ refere: «ja filhei o manto». A expressão alude à nudez, para se banhar. Repare-se na expressividade do advérbio de tempo que revela a prontidão do acto e a ansiedade pela chegada do amado. Aliás, segundo Mercedes Brea e Pilar Gradín, «o carácter erótico da inmersión na auga fora censurado pola Igrexa en repetidas ocasións, prohibíndose terminantemente os baños mixtos»¹⁶⁸.

Outras composições não dependem tanto da utilização do símbolo e “mostram abertamente”, ainda que dentro dos limites da convenção (o segredo da identidade da protagonista e, neste caso, enunciadora seria um deles; daí a relativa protecção que um discurso menos eufemístico lhe conferia). Vale a pena transcrever a seguinte cantiga de Johan Airas de Santiago:

O meu amigo, forçado d' amor,
pois agora comigo quer viver
ũa sazon, se o poder fazer,
non dormha ja mentre comigo for,
ca daquel tempo que migo guarir
atanto perderá quanto dormir

E quen ben qu<is>er seu tempo passar
u é con sa senhor, non dorme ren;
e meu amigo, pois pera mi ven,
non dormha ja mentre migo morar,
ca daquel tempo que migo guarir
<atanto perderá quanto dormir>

¹⁶⁷ B 721/V 322. Cohen, 2003: 208.

¹⁶⁸ Brea e Gradín, 1998: 126.

E, se lh' aprouguer de dormir alá
u el é, prazer mh á, per bõa fe,
pero tempo perdud<o> é,
mais per meu grad' aqui non dormirá,
ca daquel <tempo que migo guarir
atanto perderá quanto dormir>

E, depois que s' el<e> de min partir,
Tanto dormha quanto quiser dormir¹⁶⁹

A figura feminina afirma que o amigo pretende estar com ela durante um período de tempo, se tal for possível. Ela faz questão de impor uma condição ou de deixar um aviso prévio: enquanto ele estiver com ela não dormirá, pois isso seria tempo perdido... E deixa ainda um conselho que se estende aos demais amantes: «E quen ben qu<is>er seu tempo passar/u é con sa senhor, non dorme ren». O remate da cantiga denota até a firmeza da sua decisão: o amigo só poderá descansar quando for embora. Independentemente de um conjunto mais vasto de actividades que os amantes poderiam e procurariam empreender juntos, a cantiga aponta, de modo evidente, para uma união sexual explícita. Se o amigo dormir terá algo a perder; por conseguinte, a argumentação feminina seria fortemente persuasiva. O verbo dormir e a sua negação são, pois, o motor do discurso erotizante. É a mulher quem toma a iniciativa e impõe a sua vontade e regras.

A protagonista de três cantigas de Juião Bolseiro, o *poeta nocturno*, também se queixa da brevidade da noite quando está com o amigo e de que quando está só as noites se alongam. Na cantiga *Sen meu amigo manh' eu senlheira*¹⁷⁰ diz: «Quand' eu com meu amigo dormia,/ a noite non durava nulha ren,/ e ora dur' a noit' e vai e ven» – sugerindo a insónia nocturna. *Da noite d'eire poderan fazer*¹⁷¹ e *Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave dia*¹⁷² abordam a mesma temática. Assim, a convocação do cenário nocturno e do tempo psicológico que evoca a presença ou a ausência do amigo implicam também, e inegavelmente, uma sugestividade erótica.

Em algumas cantigas a mulher aparenta uma ingenuidade que se apercebe ser forjada. A título de exemplo veja-se a cantiga *Diz meu amigo que lhi faça ben*, de Johan Servando:

¹⁶⁹ B 1033/V 623. Cohen, 2003: 567.

¹⁷⁰ B 1165/V 771. *Idem*, 399.

¹⁷¹ B 1166/V 772. *Idem*, 400.

¹⁷² B 1176/V 782. *Idem*, 411.

Diz meu amigo que lhi faça ben,
mais non mi diz o ben que quer de mi<n>;
eu por ben tenho de que lh' aqui vin
polo veer, mais el assi non ten,
mais, se soubess' eu qual ben el querria
aver de mi, assi lho guisaria¹⁷³

A figura feminina considera que o facto de se encontrar com o amante é por si só prova de amor suficiente. Todavia, isso não corresponderia às expectativas do amigo, que «assi non ten» mas também não revela «o ben que quer». *Fazer bem* assume, à semelhança do que igualmente ocorre noutras composições em que se menciona esta expressão, uma explícita conotação de cariz erótico. A mera presença física não satisfaz o desejo que sente pela amada e ele não pode solicitar abertamente o que pretende, quer porque o código de honra o impede, quer porque perante a ingenuidade aparente da mulher, que mesmo não sabendo do que se trata diz que «lho guisaria», receia uma recusa.

A composição *Pero vos ides, amigo*¹⁷⁴, de Johan Perez d' Avoin, é também exemplificativa dessa aceção: nas palavras da mulher o amado parte «por non fazer eu quanto faz/molher por om' a que quer ben». E a protagonista da composição seguinte de Johan Soarez Coelho diz:

Ca eu nunca con nulh' ome falei,
tanto me non valha Nostro Senhor,
des que naci, nen ar foi sabedor
de tal fala nen a fiz nen a sei,
e pesa mi que m' enviou dizer
<que lhi faça o que non sei fazer>¹⁷⁵

Em face do exposto, bem se poderia, pois, reconhecer que nas cantigas de amigo é o homem quem solicita algo proibido à mulher e é ela o elemento mais ponderado, porquanto raramente acede às suas pretensões, mesmo que contrariada. Gonçalo Eanes do Vinhal põe em cena a amiga que diz que o amigo morre «por aquel ben que nunca pode aver/mas non quer'eu por el meu mal fazer»¹⁷⁶; em Estevan Travanca a protagonista afirma que foi contra

¹⁷³ B 1152/V 745. Cohen, 2003: 380.

¹⁷⁴ B 672/V 274. *Idem*, 158.

¹⁷⁵ B 686/V 288. *Idem*, 171.

¹⁷⁶ B 711/V 312. *Idem*, 197.

a sua vontade que não fez «por el quant' eu quisera enton»¹⁷⁷; em Guilhade a mulher diz que «de pran non sōo tan louca/ que ja esse preito faça»¹⁷⁸, noutras duas composições reforça a ideia de que apesar de já ter ofertado a cinta a seu amigo ele lhe demandava outra «folia» ou mesmo «torpidade»¹⁷⁹ e noutra cantiga o amigo solicita-he um «preito maior»¹⁸⁰; a amiga de Pero Mafaldo diz que fará bem ao amigo mas não «quant' el quiser»¹⁸¹; em Johan Airas de Santiago a amiga assegura que fará bem desde «que seja vosso ben e non meu mal»¹⁸² e noutra das suas cantigas avança mesmo que se fizer bem ao amigo «log' el querrá que lhi faça melhor»¹⁸³. Ou seja: de acordo com Mercedes Brea e Pilar Gradín,

O erotismo encóbrese nalguns textos nunha serie de vocábulos que funcionam como metáforas. É o caso de *preito, folia, torpidade, al* na produción de Johan Garcia de Guilhade, na que as mencionadas palabras son empregadas conscientemente de maneira eufemística (...). Pero, sen dúbida, son os sintagmas fazer-aver ben / fazer prazer os que recollen o maior índice de frecuencia do uso metafórico. (Brea e Gradín, 1998: 102-103)

Estas figuras femininas mostram-se todavia bem cientes dos perigos que correm nos encontros furtivos e ao mesmo tempo do seu poder de encantamento. Alguns dos amigos chegariam a vangloriar-se do bem que elas na verdade se recusaram a fazer, aspecto que é em muitos casos esclarecido, como em Johan Airas de Santiago: «ca mui ben sei eu que non fezeistes/ o meio de quanto dissestes»¹⁸⁴; e o poder encantatório não é menos omitido numa cantiga de D. Dinis: «Ca, se cuidasse de mi ben aver,/ant'el queria viver ca morrer»¹⁸⁵.

O erotismo da figura feminina no cancionero de amigo pode ser também associado a uma certa frieza ou altivez, como se de uma sensação de poder tirânico se pudesse tratar. Na cantiga *Morr' o meu amigo d' amor*¹⁸⁶, de Johan Garcia de Guilhade, a protagonista diz não se incomodar se o amigo morrer por ela («e a mi praz de coração /por veer se morre, se non»).

¹⁷⁷ B 724/V 325. Cohen, 2003:212.

¹⁷⁸ B 744/V 346. *Idem*, 233.

¹⁷⁹ B 746/V 348. *Idem*, 235.

¹⁸⁰ B 776/V 359. *Idem*, 246.

¹⁸¹ B 373. *Idem*, 534.

¹⁸² B 1021/V 611. *Idem*, 554.

¹⁸³ B 1035/V 625. *Idem*, 569.

¹⁸⁴ B 1026/V 616. *Idem*, 559.

¹⁸⁵ B 580/V 183. *Idem*, 615.

¹⁸⁶ B 750/V 353. *Idem*, 240.

Terminamos este elenco exemplificativo do erotismo que enleia a mulher medieval do cancionero de amigo com a cantiga *O meu amigo, que <eu> sempr' amei*, de Johan Vasquiz de Talaveira:

O meu amigo, que <eu> sempr' amei
d<el>o primeiro dia que o vi,
ouv' el un dia queixume de mi,
non sei por que, mais logo lh' eu guisei
que lhi fiz de mi queixume perder,
sei m' eu com' e non o quero dizer
(...)
E quen esto non souber entender
nunca én mais per mi pode saber¹⁸⁷

Perante o amigo queixoso, a mulher arranja uma maneira de resolver a situação. O plano parece resultar («lhi fiz de mi queixume perder»). Porém, ela não revela o seu segredo («sei m' eu com' e non o quero dizer»). O mistério de que se reveste a solução apresentada pela amiga é, ao mesmo tempo, e segundo ela afirma, do conhecimento comum («E quen esto non souber entender/nunca én mais per mi pode saber»), ou seja, numa paráfrase do ditado popular “para bom entendedor, meia palavra basta”. Neste caso, é o desenvolvimento do discurso que induz e gera o erotismo: no início há um queixume; depois uma solução; segue-se a discricção da medida tomada; e, por fim, o reconhecimento de que, apesar de tudo, se trata de algo de alcance geral.

Podemos, pois, concluir que no cancionero de amigo há uma nítida dualidade entre a mulher terrena e a mulher idealizada (retrato verosímil que se divide entre o pudor, a inocência e os assomos de luxúria): por um lado, o desejo carnal leva os autores a construir um cenário ficcional que corresponda aos seus devaneios, como se a poesia exorcizasse, de facto, a tentação; esta é uma atitude *voyeurista*; por outro, não é menos verdade que os compositores parecem indecisos entre a concretização, que reclama para si o conhecimento dos desejos íntimos femininos e a conseqüente submissão ao amor ou a inclusão numa sociedade constrangida no espartilho da recriminação católica do prazer.

Refere Ernst Curtius acerca da concepção do Amor na Baixa Idade Média:

¹⁸⁷ B 789/V 373. Cohen, 2003: 257.

Notamos, pois, nos meados do século XII, quatro diferentes atitudes para com Eros: o ideal estético amaldiçoa-o, a devassidão rebaixa-o, a mística espiritualiza-o, a gnose consagra-o. O *contemptus mundi* elimina-o, mas a *universitas mundi* o adota. (Curtius, 1957: 127)

O amor na Idade Média é, pois, literariamente retratado como uma maldição que se apodera dos homens. Apenas o amor espiritual é aceite. A mulher terrena é o agente da destruição que rememora ainda Eva. Por isso se recomenda o recato. Eva foi a primeira a estabelecer uma relação com o Outro e isso resultou em consequências catastróficas para as gerações vindouras. O meio-termo, Maria Madalena, é um aviso de prudência. Não há, portanto, uma consensualidade no que se refere às relações amorosas. Se por um lado a mulher é um objecto precioso e até sagrado, por outro é ela a sedutora serpente, a reconhecida «fada na fonte» do romance arturiano ou ainda a Fénix, urdidora de enganos, do *Horto do Esposo*.

Conclusão

A poesia é prolongamento da memória e recipiente da tradição que não se esgota num só tempo. Com o decurso deste estudo, a conclusão que se precipitou foi a de que também na Idade Média, à semelhança de toda a diacronia histórica, o Amor ocupou um lugar de charneira como *topos* literário. As cantigas de amigo, categorizadas em encontro e desencontro, mostram afinal a vulnerabilidade do ser humano aos caprichos amorosos, que se revestem ora de alegria, atrevimento, realização ou dúvida, ora de angústia, tristeza, dor e insatisfação.

Se as cantigas de encontro nos permitem aproximar dos desejos íntimos desta sociedade hegemonicamente masculina, as cantigas de desencontro são aquelas que nos proporcionam com maior infalibilidade um visionamento da realidade exterior, filtrada da ficção. O erotismo, a permissividade, a entrega física, a liberdade dos amantes, o desejo, o sonho, a libidinagem e até a adrenalina da transgressão, presentes nas cantigas de encontro, aproximam-se de um quadro hipotético de meras aspirações. Já no caso do desencontro amoroso, os problemas que lhe estão subjacentes não nos sugerem um nível tão denso de deslocação da realidade. O contexto da época valida a existência dos obstáculos que as composições retratam.

Reconhecemos ainda que, quando tratamos de desencontro, é nesse contexto que o indivíduo adopta uma postura de reflexão que lhe permite integrar-se no mundo envolvente e encontrar-se consigo mesmo. As contrariedades do amor podem ser também as que mais aguçam o espírito: ou se encontra solução para fugir à guarda maternal, ou se tiram lições moralizantes da sanha e da ausência, ou se aprende a lidar com a partida e a traição, ou, num sentido mais abrangente – e até cómico-irónico –, conclui-se que é difícil morrer por amor. De qualquer modo, este é um percurso global de conhecimento: da mulher a quem os poemas dão voz, dos desejos de autor, das capacidades de criação artística e da consciência de pertença a uma colectividade.

Concluimos também que as cantigas de amigo assumem uma tripla funcionalidade: veiculam um determinado código ético-social que tende a funcionar como órgão regulamentador da relação homem/mulher e mãe/filha; servem como geradores de notoriedade social; e, claro, configuram-se como objectos artístico-literários de elevada qualidade. Obviamente que um considerável número de autores e de composições, numa determinada sincronia, permite um maior desvio do padrão. Por esse motivo, confrontamo-

-nos com mães a incentivar as filhas ao encontro amoroso, com mulheres que não receiam a descoberta do segredo de amor ou com mulheres que estão sob custódia masculina (deixando claro o desejo de cometer infidelidade), alusões incomuns a determinados elementos naturais, entre outras exceções. Todavia, são estas singularidades que nos possibilitam entrever melhor a norma e perceber que o cancionero de amigo não permaneceu imune à inovação.

Os artifícios retóricos utilizados na construção dos textos são manipulados pela convenção estético-social vigente. O vocabulário molda-se ao gosto da audiência e da tradição, o ritmo adapta-se à *performance*, a forma cede a ambos. O discurso, heterogêneo e permeável à conciliação dos diferentes modos literários, convoca estes mecanismos de diversidade que anunciam a iminente proliferação do romance e do teatro. Assim se comprova que a noite de mil anos, no meio de todas as vicissitudes que a época apresenta, foi um tempo de experimentação e de progresso. Aliás, numa altura em que os preceitos morais e científicos entram em convulsão e conflito, torna-se interessante verificar como, entre esta desorganização social e ideológica, foi possível promover a criação de um microcosmos em que tudo parece ordenado e funcional.

Ainda que a produção poética seja de carácter ficcional, ela reflectirá sempre um contexto específico de existência física e temporal. Não será pois coincidência que nesta altura surjam as cantigas de louvor a Santa Maria, se estamos no auge do culto mariano; que a culpa ou o arrependimento sejam sentimentos frequentemente expressos nos textos, se se dá proeminência à figura de Maria Madalena e à afirmação do terceiro lugar – o Purgatório. E também não será de estranhar que haja tão escassas referências ao corpo feminino, não só por manifesto desconhecimento, mas também por subalternidade ao papel meramente reprodutor, por decoro reafirmado em vários tratados eclesiásticos acerca da boa conduta (feminina) e pelas regras impostas pela honra de cavalaria.

Se a enunciadora da cantiga de amigo é feminina e o género se assume como canto de amor, não se justificariam alusões físicas em nome próprio? É verdade que os preceitos morais da época advertiam que a mulher deveria manter o pudor e a humildade. Porém, quando se trata de conquistar ou persuadir o amante, uma manifestação mais explícita dos seus atributos físicos no texto poderia ser uma arma de sedução valiosa. A nosso ver, trata-se de mais uma técnica de manipulação masculina: a voz poética só dirá o que convém e a quem convém. Eis a verdadeira contradição: o cavaleiro que guarda zelosamente a castidade

e honra da sua amada respeitando um código e, ao mesmo tempo, a convida abertamente a entregar-se aos sentidos, pela sua própria voz, e a desafiar todos os oponentes à consumação amorosa, lícita ou não. E as mulheres – as mais ousadas pelo menos – aventuram-se, porque no jogo do amor tudo é válido.

Semelhante a um jogo de sombras chinesas, o cancionero de amigo não revela na totalidade mas insinua. Por detrás da tela branca, as sombras movem-se numa consensualidade desconcertante. Os “actores” enviam uma mensagem que é imediatamente percebida pelo seu público. Mais do que consenso há um reconhecimento, uma sensação de pertença. O público compreende e “aplaude”.

Naturalmente ao longo deste estudo enquanto procurávamos respostas para as nossas questões outras se multiplicaram de modo incessante. A profunda vitalidade do cancionero de amigo mostra-nos que existem ainda muitos caminhos por desbravar. Se a Idade Moderna emerge com o Renascimento, esses génios da renovação têm uma dívida eterna para com os seus antecessores. Teria a lírica trovadoresca galego-portuguesa sido verdadeiramente alheia ao nosso poeta maior da língua portuguesa, Luís de Camões? Terminamos com os versos de Johan Airas de Santiago, esperando que renovados olhos dignifiquem tal tesouro:

Todas cousas eu vejo mudar,
mudan s’ os tempos e muda s’ o al,
muda s’ a gente en fazer ben ou mal,
mudan s’ os ventos e tod’ outra ren¹⁸⁸

¹⁸⁸ B 963/V 550. Cohen, 2003: 537.

Anexo

Índice de autores por ordem alfabética / Categorização das cantigas de amigo

Legenda: E – Encontro / D – Desencontro

Autor	Incipit	Classificação
1. Afons' Eanes do Coton		
3 cantigas	– Ai meu amigu' e meu lum' e meu ben	E
	Quando se foi meu amigo	D - Ausência
	Se gradoedes, amigo	E
2. Afonso Lopez de Baian		
4 cantigas	Disseron mh ãas novas de que m' é mui gran ben	E - Intenção
	Fui eu fremosa fazer oraçon	D - Ausência
	Ir quer' oj' eu fremosa de coraçõ	E - Intenção
	Madre, des que se foi daqui	D - Partida
3. Afonso Meendez de Beesteiros		
2 cantigas	Fals' amigo, per bõa fe	D - Sanha
	Mha madre, venho vos rogar	D - Guarda
4. Afonso Sanchez		
2 cantigas	Dizia la fremosinha	D - Ausência
	Quand', amiga, meu amigo veer	E - Intenção
5. Airas Carpancho		
8 cantigas	A maior coita que eu no mund' ei	E
	Chegades [vós, ai] amiga, du é meu amigo	D - Ausência
	Madre, pois vós desamor avedes	E - Intenção
	Madre velida, meu amigo vi	D - Ausência
	A mha coita non lhi sei guarida	D - Guarda
	Por fazer romaria puj' en meu coraçõ	E - Intenção
	– Que me mandades, ai madre, fazer	E - Intenção
	Tanto sei eu de mi parte quanto de meu coraçõ	D - Guarda
6. Airas Nunes		
4 cantigas	A Santiag' en romaria ven	E - Intenção
	– Bailade, oje, ai filha, que prazer vejades	E - Intenção
	Bailemos nós ja todas tres, ai amigas	E
	Oí oj' eu ãa pastor cantar	D - Ausência
7. Airas Paez		
2 cantigas	Por vee-lo namorado que muit' á que eu non vi	E - Intenção
	Quer' ir a Santa Maria [de Reça,] e, irmana, treides migo	E - Intenção

8. Bernal de Bonaval		
8 cantigas	– Ai, fremosinha, se ben ajades	E - Intenção
	Diss' a fremosa en Bonaval assi	D - Ausência
	Filha fremosa, vedes que vos digo	D - Guarda
	Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo	E - Intenção
	Pois mi dizedes, amigo, ca mi queredes vós melhor	D - Partida
	Quero vos eu, mha irmana, rogar	E - Intenção
	Rogar-vos quer' eu, mha madre <e> mha senhor	D - Guarda
	Se veess' o meu amigo a Bonaval e me visse	E - Intenção
9. D. Dinis		
54 cantigas	Ai fals' amig' e sen lealdade	D - Sanha
	– Ai flores, ai flores do verde pino	D - Ausência
	Amig' e meu amigo	D - Ausência
	Amiga, bon grad' aja Deus	E - Intenção
	– Amiga, faço me maravilhada	D - Ausência
	Amiga, muit' á gran sazón	D - Ausência
	Amiga, quen vos <ama	E
	Amiga, sei eu ben dũa molher	D - Sanha
	Amig' e fals' e desleal	D - Sanha
	Amigo, pois vos non vi	E
	– Amigo, queredes vos ir?	D - Partida
	Ben entendi, meu amigo	D - Ausência
	Bon dia vi amigo	E - Intenção
	Chegou mh, amiga, recado	E - Intenção
	Chegou-m' or' aqui recado	D - Ausência
	Coitada viv', amigo, por que vos non vejo	D - Ausência
	Com' ousará parecer ante mi	D - Ausência
	De morrerdes por mi gran dereit' é	D - Ausência
	–De que morredes, filha, a do corpo velido?	D - Ausência
	– Dizede por Deus, amigo	E
	Dos que ora son na oste	D - Ausência
	Falou m' oj' o meu amigo	D - Ausência
	Gran temp' á, meu amigo, que non quis Deus	D - Guarda
	Levantou-s' a velida	E
	Mha madre velida	E - Intenção
	Meu amigo, non poss' eu guarecer	E
	Meu amigo ven oj' aqui	D - Sanha
	Meu amig', u eu sejo	E
	Non chegou, madre, o meu amigo	D - Ausência
	– Non poss' eu, meu amigo	E
	Non sei oj', amigo, quen padecesse	D - Guarda
	O meu amig', amiga, non quer' eu	E
	O meu amigo á de mal assaz	D - Ausência
	O voss' amig', ai amiga	D - Sanha

	O voss' amig', amiga, vi andar	D - Ausência
	O voss' amigo tan de coração	E
	Pera veer meu amigo	E - Intenção
	Pesar mi fez meu amigo	E
	Pois que diz meu amigo	E - Intenção
	Por Deus, amiga, pes vos do gran mal	D - Sanha
	Por Deus, amigo, quen cuidaria	D - Sanha
	Por Deus, punhade de veerdes meu	D - Guarda
	Que coita ouvestes, madr' e senhor	E - Intenção
	Que muit' á ja que non vejo	D - Ausência
	Que trist' oj' é meu amigo	D - Ausência
	Quisera vosco falar de grado	D - Guarda
	Roga-m' oje, filha, o voss' amigo	D - Ausência
	Õa pastor ben talhada	E
	Õa pastor se queixava	D - Ausência
	Vai s' o meu amig' alhur sen mi morar	D - Partida
	Valer vos ia, amigo, <meu ben>	D - Guarda
	Vi oj' eu cantar d' amor	D - Sanha
	Vi vos, madre, con meu amig' aqui	E
	Vós que vos en vossos cantares meu	D - Sanha
10. Estevan Coelho		
2 cantigas	Sedia la fremosa seu sirgo torcendo	D - Ausência
	Se oj' o meu amigo	E - Intenção
11. Estevan da Guarda		
1 cantiga	– A voss' amig', amiga, que prol ten	E
12. Estevan Fernandez d' Elvas		
4 cantigas	Estes que agora, madre, aqui son	E
	– Farei eu, filha, que vos non veja	D - Guarda
	– Madre, chegou meu amig' oj' aqui	D - Guarda
	O meu amigo que por min o sen	D - Guarda
13. Estevan Reimondo		
2 cantigas	Amigo, se ben ajades	E - Intenção
	Anda triste <o> meu amigo	D - Guarda
14. Estevan Travanca		
4 cantigas	Amigas, quando se quitou	D - Partida
	Dizen mh, amiga, se non fazer ben	E
	Por Deus, amiga, que preguntedes	D - Ausência
	Se eu a meu amigo dissesse	D - Partida

15. Fernand' Esquio		
4 cantigas	O vosso amigo, assi Deus m'empár	D - Ausência
	O voss' amigo trist' e sen razon	D - Partida
	–Que adubastes, amigo, alá en Lug' u andastes	E
	Vaiamos, irmana, vaiamos dormir	E - Intenção
16. Fernan do Lago		
1 cantiga	D'ir a Santa Maria do Lag' ei gran sabor	E - Intenção
17. Fernan Fernandez Cogominho		
4 cantigas	Amiga, muit'á que non sei	D - Ausência
	Amig', e non vos nembrades	D - Sanha
	Ir quer' oj' eu, madre, se vos prouguer	E - Intenção
	Meu amigo, se vejades	E
18. Fernan Figueira de Lemos		
1 cantiga	Diz meu amigo que lhe faça ben	E
19. Fernan Froiaz		
4 cantigas	– Amigo, preguntar vos ei	E
	Juravades mi [vós], amigo	D - Partida
	Porque se foi daqui meu amigo	D - Sanha
	Que trist' anda meu amigo	D - Partida
20. Fernan Gonçalves de Seavra		
1 cantiga	Pero que eu meu amigo roguei	E
21. Fernan Rodriguez de Calheiros		
8 cantigas	Agora vëo o meu amigo	D - Partida
	Assanhei m' eu muit' a meu amigo	D - Sanha
	Direi vos agor', amigo, camanho temp' á passado	E
	Disse mh a mi meu amigo, quando s' ora foi sa via	D - Ausência
	Estava meu amig' atenden<d>' e chegou	E - Intenção
	Madre, passou per aqui un cavaleiro	E
	Perdud' ei, madre, cuid' eu, meu amigo	D - Ausência
	Que farei agor', amigo?	D - Partida
22. Fernan Velho		
1 cantiga	Vedes, amigo, <o> que oj' oí	D - Sanha
23. Galisteu Fernandiz		
4 cantigas	Dizen do meu amigo ca mi fez pesar	E
	Meu amigo sei ca se foi daqui	D - Partida
	O voss' amigo foi s' oje daqui	D - Ausência
	– Por Deus, amiga, que pode seer	D - Ausência

24. Garcia Soares		
2 cantigas	– Filha, do voss' amigo m' é gran ben	D - Partida
	Madre, se meu amigo veesse	E - Intenção
25. Golparro		
1 cantiga	Mal faç' eu, velida, que ora non vou	D - Guarda
26. Gomez Garcia		
1 cantiga	Diz meu amigo que me serve ben	D - Sanha
27. Gonçal' Eanes do Vinhal		
7 cantigas	Amiga, por Deus, vos venh' ora rogar	D - Sanha
	Meu amigu' é daquend' ido	D - Partida
	O meu amigo que<i>xa se de mi	E
	O meu amigo, que me quer gran ben	D - Ausência
	Par Deus, amiga, quant' eu receei	D - Sanha
	Quand' eu sobi nas torres sobelo mar	D - Partida
	Que leda que oj' eu seja	E - Intenção
28. Johan Airas		
47 cantigas	– Ai mha filha, de vós saber quer' eu	D - Sanha
	Ai mha filha, por Deus, guisade vós	E - Intenção
	Alguen vos diss', amig', e sei o eu	E
	Amei vos sempr', amigo, e fiz vos lealdade	E
	A meu amigo mandad' envie	D - Ausência
	Amigas, o que mi quer ben	E - Intenção
	Amigo, quando me levou	D - Partida
	Amigo, queredes vos ir	D - Partida
	Amigo, veestes m' un dia 'qui	E
	A que mh a min meu amigo filhou	D - Sanha
	Diz, amiga, o que mi gran ben quer	E - Intenção
	Dizen, amigo, que outra senhor	D - Ausência
	Diz meu amigo que, u non jaz al	E
	Diz meu amigo tanto ben de mi	E
	Entend' eu, amiga, per boa fe	D - Sanha
	Foi s' o meu amigo a cas del rei	D - Partida
	Ir vos queredes, amigo	D - Partida
	Ir vos queredes, e non ei poder	D - Partida
	Meu amig' e meu ben e meu amor	D - Sanha
	– Meu amigo, quero vos preguntar	E
	Meu amigo, vós morredes	D - Guarda
	Mha madre, pois <a>tal é vosso sen	D - Guarda
	Morreredes, se vos non fezer ben	E
	Non ei eu poder d' o meu amigo	D - Sanha
	Non vos sabedes, amigo, guardar	D - Guarda

	O meu amigo forçado d' amor	E - Intenção
	O meu amigo non pod' aver ben	D - Ausência
	O meu amigo novas sabe ja	E
	O meu amigo, que xi m'assanhou	D - Sanha
	O que soía, mha filha, morrer	D - Ausência
	O voss' amig' á de vós gran pavor	D - Sanha
	– O voss' amigo, que s' a cas del rei	E - Intenção
	Par Deus, amigo, non sei eu que é	D - Ausência
	Par Deus, mha madr', o que mi gran ben quer	E - Intenção
	Par Deus, mha madr', ouvestes gran prazer	D - Sanha
	Pelo souto de Crexente	D - Guarda
	Quand' eu fui un dia vosco falar	D - Sanha
	Queixos' andades, amigo, d' amor	D - Guarda
	Que mui de grad' eu faria	E
	Que mui leda que eu mha madre vi	E - Intenção
	Queredes ir, meu amigo, eu o sei	D - Partida
	Quer meu amigo de mi un preito	E
	Todalas cousas eu vejo partir	E
	Vai meu amigo con el rei morar	D - Partida
	Vai s', amiga, meu amigo daqui	D - Partida
	Vedes, amigo, ond' ei gran pesar	D - Sanha
	Voss' amigo quer vos sas dōas dar	E - Intenção
29. Johan Baveca		
13 cantigas	– Ai amiga, oje falou comigo	E - Intenção
	Amiga, dizen que meu amig' á	E
	Amig', entendo que non ouvestes	D - Sanha
	Amigo, mal soubestes encobrir	D - Sanha
	Amigo, sei que á mui gran sazón	E
	Amigo, vós non queredes catar	E
	– Como cuidades, amiga, fazer	D - Sanha
	– Filha, de grado queria saber	E
	Madr', o que sei que mi quer mui gran ben	E
	Ora veerei, amiga, que fará	D - Guarda
	Pesa mh, amiga, por vos non mentir	D - Guarda
	– Por Deus, amiga, preguntar vos ei	D - Partida
	Vossa menaj', amigo, non é ren	D - Partida
30. Johan de Cangas		
3 cantigas	Amigo, se mi gran ben queredes	E - Intenção
	En San Momed', u sabedes	D - Guarda
	Fui eu, madr', a San Momed' u me cuidei	D - Ausência
31. Johan de Requeixo		
5 cantigas	A Far<0> un dia irei, madre, se vos prouguer	E - Intenção

	Amiga, quen oje ouvesse mandado do meu amigo	E - Intenção
	Atender quer' eu mandado, que m' enviou meu amigo	E - Intenção
	Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo	E
	Pois vós, filha, queredes mui gran ben	E - Intenção
32. Johan Garcia		
2 cantigas	Donas, fezeron ir daqui	D - Sanha
	O meu amigo, que eu sempr' amei	D - Partida
33. Johan Garcia de Guilhade		
21 cantigas	Ai amigas, perdud' an conhocer	D - Sanha
	Amigas, o meu amigo	E
	Amigas, que Deus vos valha, quando veer meu amigo	E - Intenção
	Amigas, tamanha coita nunca sofri pois foi nada	D - Ausência
	Cada que ven o meu amig' aqui	D - Ausência
	Chus mi tarda, mhas donas, meu amigo	D - Ausência
	Diss', ai amigas, don Jan Garcia	D - Sanha
	Estas donzelas que aqui demandan	D - Sanha
	Fez meu amigo, amigas, seu cantar	E
	Fez meu amigo gran pesar a mi	D - Sanha
	– Foi s' ora daqui sanhudo	D - Sanha
	Fostes, amig', oje vencer	E
	Morr' o meu amigo d' amor	D - Ausência
	Par Deus, amigas, ja me non quer ben	D - Ausência
	Per bõa fe, meu amigo	D - Ausência
	Por Deus, amigas, que será?	D - Ausência
	Quer' eu, amigas, o mundo loar	E
	Sanhud' and<ad>es, amigo	D - Sanha
	Treides todas, ai amigas, comigo	E
	Veestes me, amigas, rogar	D - Sanha
	Vistes, mhas donas, quando noutro dia	D - Sanha
34. Johan Lopez d' Ulhoa		
7 cantigas	Ai Deus, u é meu amigo, que non m' envia mandado?	D - Ausência
	Eu fiz mal sen qual nunca fez molher	D - Partida
	Eu nunca dormho nada, cuidand' en meu amigo	D - Ausência
	Já eu sempre mentre viva for, viverei mui coitada	D - Partida
	Oí ora dizer que ven	E - Intenção
	Que mi queredes, ai madr' e senhor	D - Guarda
	Que trist' oj' eu and' e faço gran razon	D - Partida
35. Johan Meendiz de Briteiros		
3 cantigas	Amiga, ben ei que non á	D - Ausência
	Deus que leda que m' esta noite vi	E
	Ora vej' eu que non á verdade	D - Ausência

36. Johan Nunez Camanês		
5 cantigas	Id', ai mha madre, vee-lo meu amigo	E - Intenção
	Par Deus, amigo muit' á gran sazón	D - Guarda
	Par Deus, donas, quando veer	E - Intenção
	– Se eu, mha filha, for voss' amigo veer	E - Intenção
	Vistes, filha, noutro dia	E
37. Johan Perez d' Avoin		
12 cantigas	Amigo, pois me leixades	D - Partida
	Amig' ouv' eu a que queria ben	D - Sanha
	Cavalgava noutro dia	D - Ausência
	Cuidades vós, meu amigo, ùa ren	D - Sanha
	Disseron mh ora de vós ùa ren	D - Sanha
	Dized', amigo, en que vos mereci	D - Partida
	O por que sempre mha madre roguei	E - Intenção
	Par Deus, amigo, nunca eu cuidei	D - Sanha
	Pero vos ides, amigo	D - Partida
	Quando se foi noutro dia daqui	D - Ausência
	Que bõas novas que oj' oirá	E - Intenção
	Vistes, madre, quando meu amigo	D - Ausência
38. Johan Servando		
17 cantigas	A San Servand' en oraçon	D - Ausência
	A San Servando foi meu amigo	D - Guarda
	A San Servand', u ora van todas orar	D - Guarda
	Disseron mi ca se queria ir	D - Partida
	Diz meu amigo que lhi faça ben	E
	[Donas van a San Servando muitas oj' en romaria]	D - Guarda
	Filha, o que queredes ben	D - Ausência
	Fui eu a San Servando por veer meu amigo	D - Ausência
	Foi s' agora meu amigu' e por en	D - Partida
	Ir se quer o meu amigo	D - Partida
	Ir vos queredes, amigo	D - Partida
	Mha madre velida, e non me guardedes	D - Guarda
	O meu amigo, que me faz viver	D - Ausência
	Ora van a San Servando donas fazer romaria	D - Guarda
	Quand' eu a San Servando fui un dia daqui	E
	Se meu amig' a San Servando for	E - Intenção
	Trist' and' eu, velida, e ben volo digo	D - Guarda
39. Johan Soarez Coelho		
15 cantigas	Agora me foi mha madre melhor	E
	Ai Deus, a vólo digo	D - Partida
	Ai, madr', o que eu quero ben	D - Guarda
	Ai meu amigo, <a>se vejades	D - Partida

	Amigas, por Nostro Senhor	E
	Amigo, pois me vos aqui	E
	Amigo, queixum' avedes	D - Guarda
	Falei un dia, por me baralhar	D - Ausência
	– Filha, direi vos ãa ren	D - Guarda
	Foi-s' o meu amigo daqui noutro dia	D - Sanha
	Fremosas, a Deus louvado, con tan muito ben como oj' ei	E
	Fui eu, madre, lavar meus cabelos	E
	Oje quer' eu meu amigo veer	E - Intenção
	Per bõa fe, mui fremosa sanhuda	D - Partida
	Vedes, amigas, meu amigo ven	E - Intenção
40. Johan Vaasquiz de Talaveira		
8 cantigas	Conselhou mi ãa mha <a>miga	D - Sanha
	Disseron mi que avia de mi	D - Ausência
	Do meu amig' a que eu defendi	D - Sanha
	O meu amigo, que mi gran ben quer	D - Ausência
	O meu amigo, que <eu> sempr' amei	E
	Quando se foi meu amigo daqui	D - Partida
	Quero vos ora mui ben conselhar	E
	Vistes vós, amiga, meu amigo	D - Partida
41. Johan Zorro		
10 cantigas	Bailemos agora, por Deus, ai velidas	E
	– Cabelos, los meus cabelos	E - Intenção
	El rei de Portugale	D - Partida
	Jus' a lo mar e o rio	E - Intenção
	Mete el rei barcas no rio forte	D - Partida
	– Os meus olhos e o meu coração	D - Partida
	Pela ribeira do rio	E
	Pela ribeira do rio salido	E
	Per ribeira do rio	E
	Quen visse andar fremosã	D - Ausência
42. Juião Bolseiro		
14 cantigas	Ai madre, nunca mal senti<u>	D - Ausência
	Ai meu amigo, avedes vós per mi	E
	Ai meu amigo, meu, per bõa fe	E
	Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave dia	D - Ausência
	Buscastes m', ai amigo, muito mal	D - Sanha
	Da noite d' eire poderan fazer	E
	Fez ãa cantiga d' amor	E
	Fui oj' eu madre, veer meu amigo	E
	Nas barcas novas foi s' o meu amigo daqui	E - Intenção
	Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti	D - Partida

	Partir quer migo mha madr' oj' aqui	E - Intenção
	Que olhos son que vergonha non an	D - Sanha
	Sen meu amigo manh' eu senlheira	D - Ausência
	– Vej' eu, mha filha, quant' é meu cuidar	E - Intenção
43. Lopo		
8 cantigas	And' ora triste e fremosa	D - Sanha
	Assanhou se, madr<e>, o que mi quer gran ben	D - Sanha
	Disseron m' agora do meu namorado	D - Sanha
	– Filha, se gradoedes	D - Ausência
	Pois vós, meu amigo, morar	D - Partida
	Polo meu mal filhou <s' ora> el rei	D - Partida
	Por Deus vos rogo, madre, que mi digades	D - Guarda
	Por que se foi meu amigo	D - Partida
44. Lourenço		
6 cantigas	Amiga, des que meu amigo vi	E
	Amiga, quero m' ora cosecer	E
	Assaz é meu amigo trobador	E
	– Ir vos queredes, amigo	D - Partida
	Ja 'gora meu amigo filharia	D - Ausência
	Ûa moça namorada	D - Ausência
45. Martin Campina		
2 cantigas	Diz meu amigo que eu o mandei	D - Partida
	O meu amig', amiga, vej' andar	D - Partida
46. Martin Codax		
7 cantigas	Ai Deus, se sab' ora meu amigo	D - Ausência
	Ai ondas que eu vin veer	D - Ausência
	Eno sagrado, en Vigo	E
	Mandad' ei comigo	E - Intenção
	Mia irmana fremosa, treides comigo	E - Intenção
	Ondas do mar de Vigo	D - Ausência
	Quantas sabedes amar amigo	E - Intenção
47. Martin de Caldas		
7 cantigas	Ai meu amig' e lume destes meus	E
	Foi s' un dia meu amigo daqui	D - Guarda
	Madr' e senhor, leixade m' ir veer	D - Guarda
	Mandad' ei migo qual eu desejei	E - Intenção
	Nostro Senhor, e como poderei	E - Intenção
	Per quaes novas oj' eu aprendi	E - Intenção
	Vedes qual preit' eu querria trager	E

48. Martin de Giinzo		
8 cantigas	A do mui bon parecer	D - Ausência
	Ai vertudes de Santa Cecilia	D - Sanha
	Como vivo coitada, madre, por meu amigo	D - Partida
	Non mi digades, madre, mal, e irei	E - Intenção
	Non poss' eu, madre, ir a Santa Cecilia	D - Guarda
	Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa	E
	Se vos prouger, madr', oj' este dia	E - Intenção
	Treides, ai mha madr', en romaria	E - Intenção
49. Martin Padrozelos		
9 cantigas	Ai meu amigo, coitada	E - Intenção
	Amigas, sejo cuidando	D - Ausência
	– Amig', avia queixume	E
	Eu, louçana, en quant' eu viva for	D - Ausência
	Fostes vos vós, meu amigo, daqui	D - Sanha
	Gran sazon á, meu amigo	D - Partida
	Id' oj', ai meu amigo, led' a San Salvador	E - Intenção
	Madr', enviou volo meu amigo	D - Sanha
	Por Deus, que vos non pes	E - Intenção
50. Meendinho		
1 cantiga	Seía m' eu na ermida de San Simhon	D - Ausência
51. Meen Rodriguez Tenoiro		
4 cantigas	– Amigo, pois mi dizedes	D - Partida
	Ir vos queredes, amigo, daquen	D - Partida
	Pois que vos eu quero mui gran ben	E
	Quiso m' oj' un cavaleiro dizer	D - Ausência
52. Meen Vasquiz de Folhente		
1 cantiga	Ai amiga, per bõa fe	D - Ausência
53. Nuno Fernandez Torneol		
8 cantigas	Ai madr', o meu amigo que non vi	E - Intenção
	Aqui vej' eu, filha, o voss' amigo	E
	– Dizede m' ora, filha, por Santa Maria	E - Intenção
	Foi s' un dia meu amigo daqui	D - Partida
	“Levad', amigo, que dormide-las manhanas frias”	D - Ausência
	Que coita tamanha ei a sofrer	D - Ausência
	Trist' anda, mha madr'<e>, o meu amigo	D - Guarda
	Vi eu, mha madr', andar	D - Ausência
54. Nuno Perez Sandeu		
6 cantigas	– Ai filha, o que vos ben queria	D - Ausência

	Ai mha madre, sempre vos eu roguei	D - Guarda
	Deus, por que faz meu amig' outra ren	E
	Madre, disseron mi ora que ven	E - Intenção
	Madre, pois non posso veer	D - Guarda
	Por que vos quer' eu mui gran ben	E - Intenção
55. Nuno Porco		
1 cantiga	Irei a lo mar vee-lo meu amigo	E - Intenção
56. Nuno Treez		
4 cantigas	Des quando vos fostes daqui, meu amigo, sen meu prazer	D - Ausência
	Estava m' en San Clemenço, u fora fazer oraçon	E - Intenção
	Non vou eu a San Clemenço orar, e faço gran razon	D - Ausência
	San Clemenço do mar	D - Sanha
57. Pae Calvo		
2 cantigas	Ai madr', o que ben queria	D - Partida
	Foi s' o namorado, madr', e non o vejo	D - Partida
58. Pae de Cana		
2 cantigas	Amiga, o voss' amigo	E - Intenção
	Vedes que gran desmesura	D - Partida
59. Pae Gomez Charinho		
6 cantigas	Ai Santiago, padron sabido	E - Intenção
	As froes do meu amigo	D - Partida
	Disseron m' oj', ai amiga, que non	D - Ausência
	Mha filha, non ei eu prazer	D - Guarda
	Que muitas vezes eu cuido no ben	D - Sanha
	– Voss' amigo, que vos sempre serviu	D - Ausência
60. Pae Soarez de Taveirós		
2 cantigas	Donas, veeredes a prol que lhi ten	D - Sanha
	O meu amigo, que mi dizia	E
61. Pedr' Amigo de Sevilha		
11 cantigas	Amiga, muit' amigos son	E
	– Amiga, vistes amigo	E
	– Amiga, voss' amigo vi falar	E
	Disseron vos, meu amigo	D - Sanha
	– Dizede, madre, por que me metestes	D - Guarda
	Moir', amiga, desejando	E
	Par Deus, amiga, podedes saber	E - Intenção
	Por meu amig', amiga, preguntar	D - Ausência
	Quand' eu un dia fui en Compostela	E

	Sei eu, donas, que non quer tan gran ben	E
	Un cantar novo d' amigo	E
62. Pedr' Eanes Solaz		
3 cantigas	Dizia la ben talhada	D - Ausência
	Eu velida non dormia	D - Ausência
	Jurava m' oje o meu amigo	D - Ausência
63. Pero de Ponte		
7 cantigas	– Ai madr', o que me namorou	D - Partida
	Foi s' o meu amigo daqui	D - Partida
	Mha madre, pois se foi daqui	D - Partida
	Pois vos ides daqui, ai meu amigo	D - Partida
	Por Deus, amig', e que será de mi	D - Partida
	– Vistes, madr', o escudeiro que m' ouvera levar sigo	D - Guarda
	Vistes, madr' o que dizia	D - Ausência
64. Pero d' Armea		
4 cantigas	Amiga, grand' engan' ouv' a prender	D - Sanha
	– Amigo, mando vos migo falar	E
	Mhas amigas, quero m' eu des aqui	D - Partida
	Sej' eu, fremosa con mui gran pesar	D - Ausência
65. Pero de Berdia		
5 cantigas	Assanhou s' o meu amigo	D - Sanha
	Deu-lo sabe, coitada vivo mais ca soía	D - Partida
	Foi s' o meu amigo daqui	D - Partida
	Jurava mh o meu amigo	D - Ausência
	Sanhudo m' é meu amig' e non sei	D - Ausência
66. Pero de Veer		
6 cantigas	Ai Deus, que doo que eu de mi ei	D - Partida
	A Santa Maria fiz ir meu amigo	D - Ausência
	Assanhei me vos, amigo, per bõa fe, con sandece	E
	Assanhei me vos, amigo, noutro dia	D - Sanha
	Do meu amig', a que eu quero ben	D - Guarda
	– Vejo vos, filha, tan de coraçõn	D - Ausência
67. Pero d' Ornelas		
1 cantiga	Avedes vós, amiga, guisado	D - Guarda
68. Pero Garcia Burgalês		
2 cantigas	Ai madre, ben vos digo	D - Sanha
	Non vos nembra, meu amigo	D - Sanha

69. Pero Garcia d' Ambroa		
1 cantiga	Ai meu amigo, pero vós andades	E
70. Pero Gomez Barroso		
3 cantigas	Amiga, quero vos eu ja dizer	D - Ausência
	Direi verdade, se Deus mi perdon	D - Ausência
	O meu amigo, que é con el rei	D - Partida
71. Pero Gonçalves de Porto Carreiro		
4 cantigas	Ai meu amigo e meu senhor	E
	Meu amigo, quando s' ia	D - Partida
	O anel do meu amigo	D - Ausência
	Par Deus, coitada vivo	D - Ausência
72. Pero Mafaldo		
2 cantigas	Ai amiga, sempr' avedes sabor	E - Intenção
	O meu amig', amiga, que me gran ben fezia	D - Partida
73. Pero Meogo		
9 cantigas	Ai cervas do monte, vin vos preguntar	D - Partida
	– Digades, filha, mha filha velida	E
	Enas verdes ervas	E
	Fostes, filha, eno bailar	E
	<Levou s' aa alva>, levou s' a velida	E
	O meu amig', a que preito talhei	D - Guarda
	Por mui fremosa, que sanhuda estou	D - Sanha
	Preguntar vos quer' eu, madre	E - Intenção
	– Tal vai o meu amigo, con amor que lh' eu dei	E
74. Pero Viviae		
2 cantigas	Pois nossas madres van a San Simon	E - Intenção
	Por Deus, amiga, punhad' en partir	D - Ausência
75. Reimon Gonçalves		
1 cantiga	Foste<s> vos vós, meu amigo, daqui	E
76. Rodrig' Eanes d' Alvares		
1 cantiga	Ai amiga, tenh' eu por de bon sen	E
77. Rodrig' Eanes de Vasconcelos		
4 cantigas	Aquestas coitas que de sofrer ei	E
	O meu amigo non á de mi al	D - Ausência
	O voss' amig', amiga, foi sazón	D - Ausência
	Se eu, amiga, quero fazer ben	E

78. Rodrig' Eanes Redondo		
1 cantiga	De-lo dia, ai amiga, que nos nós de vós partimos	D - Partida
79. Roi Fernandiz		
7 cantigas	– Ai madre, que mui<t' eu err>ei	D - Ausência
	Conhosco me, meu amigo	D - Ausência
	Id' é meu amigo daqui	D - Partida
	Madre, pois amor ei migo	E - Intenção
	– Madre, quer' oj eu ir veer	E - Intenção
	Ora non dev' eu preçar parecer	D - Partida
	Se vos non pesar ende	E - Intenção
80. Roi Martiiz do Casal		
3 cantigas	– Dized', amigo, se prazer vejades	E
	Muit' ei, ai amor, que te gradescer	E
	Rogo te, ai amor, que queiras migo morar	D - Partida
81. Roi Martiiz d' Ulveira		
3 cantigas	Ai, madr', o meu amigo morr' assi	D - Guarda
	– Muit' á que diz que morrerá d' amor	D - Guarda
	Oi mais, amiga, quer' eu ja falar	E - Intenção
82. Roi Queimado		
4 cantigas	Dize<n> mh ora que non verrá	D - Ausência
	O meu amig', ai amiga	D - Ausência
	O meu amigo, que me mui gran ben	D - Ausência
	Quando meu amigo souber	D - Sanha
83. Sancho I / Alfonso X		
1 cantiga	Ai eu coitada, como vivo en gran cuidado	D - Ausência
84. Sancho Sanchez		
5 cantigas	Amiga, ben sei do meu amigo	D - Ausência
	Amiga, do meu amigo	D - Sanha
	En outro dia en San Salvador	E
	Ir vos queredes, [ai meu] amigo, <d' aqui>	D - Partida
	Que mui gran torto mi fez, amiga	D - Partida
85. Vaasco F. Praga de Sandin		
4 cantigas	Cuidades vós, meu amigo, ca vos non quer' eu mui gran ben	E
	Meu amigo, pois vós tan gran pesar	D - Sanha
	Quando vos eu, meu amig' e meu ben	E
	Sabedes quant' á, 'migo, que m' eu vosco veer	E

86. Vaasco Gil		
1 cantiga	Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coração	E - Intenção
87. Vaasco Perez Pardal		
5 cantigas	Amiga, ben cuid' eu do meu amigo	D - Ausência
	– Amigo, que cuidades a fazer	D - Partida
	Amigo, vós ides dizer	D - Sanha
	Coitada seja no meu coração	D - Partida
	– Por Deus, amiga, provad' un dia	E - Intenção
88. Vaasco Rodrigues de Calvelo		
2 cantigas	Quanto durou este dia	D - Guarda
	Roguei vos eu, madre, á i gran sazon	E

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1. Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa

BREA, Mercedes (Coord.) (1996), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, corpus completo das cantigas medievais, com estudo biográfico, análise retórica e bibliografia específica, 2 vols., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literárias Ramón Piñeiro.

COHEN, Rip (Ed.) (2003), *500 Cantigas d' Amigo*, edição crítica, Porto, Campo das Letras.

CUNHA, Celso (1999), *Cancioneiro dos Trovadores do Mar*, edição preparada por Elsa Gonçalves, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

GONÇALVES, Elsa e RAMOS, Maria Ana (1983), *A lírica galego-portuguesa*, com apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária e normas de transcrição, nota linguística e glossário, Lisboa, Editorial Comunicação.

NUNES, José Joaquim (1973), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, 3 vols., Lisboa, Centro do Livro Brasileiro.

2. Obras Complementares

ARISTÓTELES (2004), *Poética*, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ARISTÓTELES (2005), *Retórica*, coordenação de António Pedro Mesquita, prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, 2ª ed., Lisboa, IN-CM/Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Cântico dos Cânticos (2008), tradução de José Tolentino de Mendonça, Lisboa, Editores Independentes.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1995), *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, 6ª edição, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2000), *Romana. Antologia da Cultura Latina*, 4ª edição, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

1. Sobre o cancionero trovadoresco galego-português

ALATORRE, Margit Frenk (1979), “La lírica pretrovadoresca”, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, t. I, fasc. 2, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, pp. 59-79.

ASENSIO, Eugenio (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed. Aumentada, Madrid, Editorial Gredos.

AZEVEDO FILHO, Leodgário A. de (1974), *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro, Edições Gernasa.

BREA, Mercedes e LORENZO GRADÍN, Pilar (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

CUNHA, Celso Ferreira da (1949), *O cancionero de Joan Zorro*, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional.

CUNHA, Celso Ferreira da (1956), *O cancionero de Martim Codax*, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional.

D’ HEUR, Jean-Marie (1973), *Troubadours d’oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

FERREIRA, Maria do Rosário (1999), *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, Granito.

FERREIRA, Maria do Rosário (2000), “Motivos naturalistas e configurações simbólicas na cantiga de amigo”, in *Frauenlieder/Cantigas de Amigo, Internationalen Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin)*, Stuttgart, S. Hirzel Verlag, pp. 237-245.

FERREIRA, Maria do Rosário (2001), “Paralelismo «perfeito»: uma sobrevivência pré-trovadoresca?”, in *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da A. H. L. M.*, coordenação de António Branco, Universidade do Algarve, Faro, pp. 293-309.

FERREIRA, Maria do Rosário (2010), “Aqui, Alá, Alhur: reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na cantiga de amigo”, in *Aproximacións ao estudo do vocabulario trovadoresco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 209-227.

GONÇALVES, Elsa (1986), *Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) «Quel da ribeira»; (2) «A romaria de San Servando»*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

LORENZO GRADÍN, Pilar (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

MIRANDA, José Carlos Ribeiro (2004), *Aurs mesclatz ab argen: sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Guarecer.

OLIVEIRA, António Resende de (1986), “A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular”, in *A Mulher na Sociedade Portuguesa* (Actas do Colóquio), Coimbra, Faculdade de Letras, pp. 5-18.

OLIVEIRA, António Resende de (1987), “A cultura trovadoresca no ocidente peninsular: trovadores e jograis galegos”, in *Biblos*, vol. LXIII, pp. 1-22.

OLIVEIRA, António Resende de (1989), “A Galiza e a cultura trovadoresca peninsular”, in *Revista de História das Ideias*, 11, Coimbra, pp. 7-36.

OLIVEIRA, António Resende de (1993), “A caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português”, in *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 249-261.

OLIVEIRA, António Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.

OLIVEIRA, António Resende de (1995), *Trovadores e Xograres. Contexto histórico*, Vigo, Edicións Xerais.

OLIVEIRA, António Resende e MIRANDA, José Carlos Ribeiro (1995), “A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades”, in *Medioevo y literatura. Actas del V congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, pp. 499-512.

OLIVEIRA, António Resende de (2001), *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias.

OLIVEIRA, António Resende de (2005), “Trovador”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas e Língua Portuguesa*, vol. V, Lisboa, Verbo, pp. 639-641.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1979), *A lição do texto. Filologia e literatura. I – Idade Média*, Lisboa, Edições 70.

RECKERT, Stephen e MACEDO, Helder (1976), *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- RIQUER, Martín de (1948), *La lírica de los trovadores*, Barcelona, Escuela de Filología.
- RODRÍGUEZ, José Luís (1980), *El Cancioneiro de Joan Airas de Santiago: Edición y Estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- SARAIVA, António José (1990), *Poesia e Drama. Bernardim Ribeiro. Gil Vicente. Cantigas de amigo*, Lisboa, Gradiva.
- SARAIVA, António José (1995), *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*, 4ª edição, Lisboa, Gradiva.
- TAVANI, Giuseppe (1988), *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, INCM.
- TAVANI, Giuseppe (1990), *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Comunicação.
- TAVANI, Giuseppe (2002), *Trovadores e Jograis. Introdução à Poesia Medieval Portuguesa Galego-Portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- TORRIELLO, Fernanda (1976), *Fernand' Esquyo: Le poesie*, Bari, Adriatica Editrice.

2. Outras

- BACHELARD, Gaston (2000), *A Poética do Espaço*, 5ª edição, São Paulo, Martins Fontes.
- BAUBETA, Patricia Anne Odber de (1997), *Igreja, pecado e sátira social na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (2006), *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*, 2ª edição, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- BRAGA, Teófilo (2005), *História da Literatura Portuguesa. Idade Média*, 3ª edição, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- BROOKE, Christopher (1989), *O casamento na Idade Média*, Lisboa, Europa-América.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1990), *Literatura portuguesa medieval*, Lisboa, Universidade Aberta.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (2010), *Dicionário dos Símbolos*, 2ª edição, Lisboa, Teorema.
- CURTIUS, Ernst Robert (1957), *Literatura Européia e Idade Média Latina*, tradução de Teodoro Cabral, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.

- DEYERMOND, Alan (1981), *Historia de la literatura española -1- La Edad media*, 8ª edición, Barcelona, Ariel.
- DEYERMOND, Alan (1998), *One man's canon: five essays on medieval poetry for Stephen Reckert*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College.
- DIAS, Aida Fernanda (1998), *História Crítica da Literatura Portuguesa. Idade Média* (vol. I), Lisboa, Verbo.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle (1990), *História das mulheres. A Idade Média*, Porto, Afrontamento.
- DUBY, Georges (1993), *O tempo das catedrais. A arte e a sociedade, 980-1420*, Lisboa, Editorial Estampa.
- DURAND, Gilbert (1989), *As estruturas antropológicas do imaginário*, Lisboa, Presença.
- DURAND, Gilbert (1996), *Campos do imaginário*, Lisboa, Instituto Piaget.
- ECO, Umberto (2011), *Idade Média – Bárbaros, cristãos e muçulmanos*, Lisboa, D. Quixote.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1944), *História Literária de Portugal (Séculos XII a XX)*, Coimbra, Nobel.
- GODINHO, Helder (1989), *Em torno da Idade Média*, Lisboa, FCSHL.
- HEER, Friedrich (1978), *O mundo medieval. A Europa de 1100 a 1350*, Lisboa, Editora Arcádia.
- HEIDDEGGER, Martin (2010), *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70.
- JAUSS, Hans Robert (1974), *História literária como desafio à ciência literária. Literatura medieval e teoria dos géneros*, Porto, Livros Zero.
- LE GOFF, Jacques (1983), *A civilização do Ocidente Medieval*, vol. I, Lisboa, Editorial Estampa.
- LE GOFF, Jacques (1993), *O nascimento do Purgatório*, Lisboa, Estampa.
- LE GOFF, Jacques (2010), *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*, Lisboa, Edições 70.
- LOTMAN, Ju. M. (1989), "Retórica", in *Enciclopédia Einaudi (vol. XVII), Literatura – Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 239-259.

MACHADO, José Pedro (1967), *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Livros Horizonte.

MATTOSO, José (2009), *Naquele tempo. Ensaios de História Medieval*, Porto, Círculo de Leitores.

MATTOSO, José (dir.) (2010), *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*, Porto, Círculo de Leitores.

MATTOSO, José (2013), *Poderes invisíveis. Imaginário Medieval*, Lisboa, Círculo de Leitores.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1975), *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, 7ª edición, Madrid, Espasa Calpe.

NIETZSCHE, Friederich (2005), *A origem da tragédia*, tradução, apresentação e comentário de Luís Lourenço, Lisboa, Lisboa Editora.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1959), *História da Literatura Portuguesa. Idade Média*, 2ª edição revista e aumentada, Coimbra, Atlântida.

REALE, Giovanni (2001), *Introdução a Aristóteles*, Lisboa, Edições 70.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar Lopes (1967), *História da Literatura Portuguesa*, 5ª edição, corrigida e aumentada, Porto, Porto Editora.

SARAIVA, António José (2003), *O que é a cultura*, Lisboa, Gradiva.

SEGRE, C. (1989), "Poética", in *Enciclopédia Einaudi (vol. XVII), Literatura – Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 218-237.

SEGRE, C. (1989), "Tema/Motivo", in *Enciclopédia Einaudi (vol. XVII), Literatura – Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 94-115.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2008), *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2009), *Teoria da literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina.

STEINER, George (2007), *O silêncio dos livros*, Lisboa, Gradiva.

TAVANI, Giuseppe (1983), *Poesia e ritmo*, Lisboa, Sá da Costa.

TAVANI, Giuseppe e LANCIANI, Giulia (coord.) (1993), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho.

TAVARES, António Augusto *et al.* (2010), *A Bíblia para todos*, Lisboa, Sociedade Bíblica de Portugal.

THOMSON, Oliver (2010), *História do pecado*, Lisboa, Guerra e Paz.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2000), *Da certeza*, edição bilingue, Lisboa, Edições 70.

ZUMTHOR, Paul (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.

ZUMTHOR, Paul (1987), *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.

ZUMTHOR, Paul (1993), *La Mesure du monde. Representation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Editions du Seuil.