

As vozes femininas nas cantigas de amigo

Sertić, Valentina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:486144>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universidade de Zagreb

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Estudos Românicos

Cátedra de Língua e Literatura Portuguesas

Az vozes femininas nas cantigas de amigo

Tese de mestrado em língua e literatura portuguesas

Estudante: Valentina Sertić

Orientador: Nikica Talan

Zagreb, setembro 2019

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Katedra za portugalski jezik i književnost

Diplomski rad

Ženski glasovi u pjesmama o prijatelju

Studentica: Valentina Sertić

Mentor: Nikica Talan

U Zagrebu, rujna 2019.

University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Department of Romance Languages and Literatures

Portuguese Language and Literature

The female voices in the *songs of a friend*

Graduation Thesis

Student: Valentina Sertić

Mentor: Nikica Talan

Zagreb, September 2019

ÍNDICE

RESUMOS.....	1
1. INTRODUÇÃO	3
2. A SOCIEDADE E A CULTURA PORTUGUESA NO CONTEXTO DA EUROPA MEDIEVAL	3
2.1. A IGREJA E O MONOPÓLIO DA CULTURA INTELECTUAL.....	6
2.2. O FEUDALISMO E O CASAMENTO.....	8
3. A POESIA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA	11
3.1. AS TESES DA ORIGEM DA POESIA PROVENÇAL.....	12
3.2. AS CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DA POESIA GALEGO-PORTUGUESA EM RELAÇÃO À POESIA PROVENÇAL.....	13
3.2. AS FONTES DA POESIA GALEGO-PORTUGUESA E OS SEUS AUTORES.....	17
4. AS VOZES FEMININAS NA LITERATURA EUROPEIA	18
5. A MÃE E A FILHA NAS CANTIGAS DE AMIGO.....	20
5.1. OS TIPOS DE MÃE.....	25
5.2. OS TIPOS DE FILHA	27
5.3. AS OBSERVAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO DA MÃE E DA FILHA: OS TRAÇOS DA VIDA QUOTIDIANA	28
6. CONCLUSÃO	33
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	34
6. ANEXO:	36
AS CANTIGAS DIALOGADAS DE MÃE E FILHA.....	36

RESUMO

O objetivo da presente tese é contribuir para a reflexão sobre a poesia medieval. Isto é, sobre um gênero de poesia medieval portuguesa, as *cantigas de amigo*. Escritas por autores masculinos numa língua agora inexistente, galego-português, essas cantigas giram em torno das experiências do amor no tempo da Reconquista, na voz feminina. Nessa altura, enquanto os homens se afastavam de casa para lutar ao lado do rei, o lugar de autoridade paterna foi ocupado por uma mulher. Como uma reverberação desse fenômeno, as cantigas de amigo apresentam principalmente personagens femininas. O foco da nossa investigação são as cantigas da mãe e da filha estruturadas em forma de diálogo. Essa poesia retrata um mundo privado de autoridade masculina, mas ameaçado pelas expectativas que a sociedade medieval tinha para com as mulheres. O presente trabalho pretende analisar as características da poesia e as categorias ou os tipos e os subtipos das mães e das filhas nela presentes. Embora apresentados como sujeitos falantes nas cantigas, o que não era comum na maioria dos tratados históricos, legais e religiosos da época, os seus papéis são condicionados pelos deveres ligados à família e à sociedade. Uma vez que os padrões similares ocorrem nas tradições poéticas contemporâneas, as *cantigas de amigo* podem ser observadas como um ramo da reflexão artística de uma ideologia medieval na literatura propriamente dita.

Palavras-chave: poesia medieval, cantiga de amigo, galego-português, mãe, filha, diálogo

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad bavi se žanrom portugalske srednjovjekovne poezije, *cantigas de amigo* (pjesme o prijatelju). Te su pjesme pisali muškarci na jeziku koji više ne postoji, galješko-portugalskom, a u njima o iskustvima ljubavi u vrijeme Rekonkviste progovaraju ženski glasovi. U to je vrijeme, dok su muškarci bili daleko od kuće i borili se uz kralja, prazno mjesto očinskog autoriteta zauzela ženska figura. Kao odjek toga protagonisti pjesama o prijatelju uglavnom su žene. Pritom važno mjesto zauzima majka, a ovaj rad bavi se upravo onim pjesmama koje uključuju dijalog majke i kćeri. To pjesništvo opisuje ženski svijet lišen muškog autoriteta – svijet istovremeno ugrožen očekivanjima srednjovjekovnoga društva. Rad također raščlanjuje obilježja te poezije te kategorizira vrste i podvrste majki i kćeri u njoj. Iako su predstavljene kao

govorni subjekti (postupak neuobičajen u većini povijesnih, pravnih i religijskih tekstova), njihove uloge uvjetovane su njihovim dužnostima prema obitelji i društvu. S obzirom na to da se slični obrasci pojavljuju u istodobnim pjesničkim tradicijama, *cantares de amigo* mogu se promatrati kao jedna od grana umjetničkog odraza srednjovjekovne ideologije u samoj književnosti.

Ključne riječi: srednjovjekovna poezija, pjesme o prijatelju, galješko-portugalski jezik, majka, kći, dijalog

ABSTRACT

This thesis deals with a genre of Portuguese medieval poetry, *cantiga de amigo* (song of a friend). Written by male authors in a language which doesn't exist anymore, Galician-Portuguese, these poems, or songs, speak in female voice about the experiences of love in the time of Reconquista. Back then, while men were away from their homes, fighting alongside their king, the position of paternal authority was occupied by a woman. As an echo of that, songs of a friend feature mostly female characters. The focus of this thesis are the songs of mothers and their daughters which include a dialogue between them. This poetry depicts a woman's world deprived of male authority but endangered by the expectations of medieval society. This thesis analyzes the characteristics of this poetry and categorize types and subtypes of the mothers and daughters in it. Although presented as speaking subjects (uncommon in most historical, legal and religious treatises of the time) their roles are conditioned by their duties to family and society. Since similar patterns occur in coeval poetical traditions, the songs of a friend can be observed as one ramification of an artistic reflection of a medieval ideology in literature.

Keywords: medieval poetry, *cantiga de amigo*, Galician-Portuguese, mother, daughter, dialogue

1. INTRODUÇÃO

O tema da presente tese de mestrado é o papel da mãe e da filha nas *cantigas de amigo*, um género da poesia lírica galego-portuguesa cultivado entre os séculos XII e XIV no território da Península Ibérica. O motivo central dessa poesia é o amor, mas os namorados não são as únicas personagens dos cantares de amigo. Além destes, a personagem que aparece frequentemente neles é a mãe. Na tese tentaremos pôr em foco a situação familiar e a relação entre as personagens da mãe e da filha, determinando o objetivo do referido género poético.

Na primeira parte da tese, descreveremos a situação cultural na Península Ibérica durante a Idade Média, num contexto dependente da influência da Igreja e das obrigações do feudalismo. Assim, esboçaremos os deveres e o papel da mulher na sociedade medieval, refletindo também sobre a poesia galego-portuguesa e, nomeadamente, sobre as *cantigas de amigo*. Em seguida, analisaremos uma coleção de cantigas dialogadas que incluem uma conversa entre a mãe e a filha. Consideraremos apenas as cantigas dialogadas porque, a nosso ver, a relação entre as duas pode ser bem descrita no caso de ambas representarem um papel expressivo. A análise e a comparação das cantigas dialogadas vão levar à classificação dos papéis da mãe e da filha no contexto amoroso e familiar. Por fim, compararemos esses papéis com os que as mulheres desempenhavam nessa época. Desta forma, o presente trabalho pretende contribuir para a compreensão das *cantigas de amigo* e o contexto em que foram produzidas. Essa poesia parece relevante, não apenas como uma forma de arte, mas também porque abre uma janela para a vida quotidiana das mulheres numa época de leis constringidas.

As fontes às quais recorreremos para esta tese são *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa* de Pinheiro Torres (1977), *Cantigas de Madre Galego-Portuguesas* de Sodré (2008) e a página da Internet Cantigas Medievais Galego-Portuguesas (CMG-P [acesso em: junho de 2019]). Coval da Silva (2014) aponta existirem vinte e cinco cantigas que incluem o diálogo entre mãe e filha, mas não as reúne todas num só lugar, visto não estarem no foco da sua dissertação. Em anexo apresentamos a lista e a transcrição das *cantigas de amigo* dialogadas ou as tenções entre a mãe e a filha, com a indicação da fonte de cada cantiga. Ao mesmo tempo aplicaremos o método de Pinheiro Torres (1977), listando as cantigas em ordem alfabética pelos apelidos dos trovadores. Na presente tese iremos fazer referências às cantigas através do número da cantiga na lista mencionada.

2. A SOCIEDADE E A CULTURA PORTUGUESA NO CONTEXTO DA EUROPA MEDIEVAL

No momento da história em questão, a situação geopolítica na Península Ibérica caracterizava-se por uma grande complexidade. A Península era constituída por reinos separados. Mediante o seguinte mapa, pretendemos ilustrar as condições da Península Ibérica entres os séculos XII e XIII.



Imagem 1 – mapa da Península Ibérica no século XIII

Esta situação implica a existência e o uso simultâneo de línguas diferentes no mesmo espaço geográfico. Nesta tese falamos da literatura medieval galego-portuguesa, ou seja, falamos sobre uma literatura escrita em galego-português por poetas de várias nacionalidades (v. § 3). Para além da situação na Península Ibérica, temos em conta o contexto cultural na Europa medieval. Nessa altura, a impressão ainda não tinha sido inventada e a maioria da população era iletrada. Por esta razão, a maioria dos registos da Idade Média são documentos legais e eclesiásticos escritos pelas únicas pessoas letradas da época: os clérigos e governantes, nobres educados. As maneiras pelas quais a literatura medieval foi preservada permanecem, em alguns aspetos, desconhecidas. Porém, o verdadeiro mistério traduz-se nos elos perdidos que podem completar a

história do que é preservado. Para rastrear o que parece perdido parece-nos relevante investigar o clima cultural da época.

Qualquer discussão sobre a sociedade medieval deve começar com a descrição das divisões dentro dessa sociedade e as perspectivas diferentes que essas divisões implicam. A Idade Média é a idade da dualidade, das Trevas por um lado e da Luz por outro. Não obstante, por causa da falta dos testemunhos sobre a vida privada dos indivíduos, uma peça da história medieval provavelmente permanecerá escondida de nós, a peça entre os dois extremos. O nosso objetivo é encontrar traços dessa história nas formas artísticas, ou seja, na poesia. Tarracha Ferreira (1950: 8) reflete sobre o dualismo da cultura medieval peninsular. A sua divisão encontra-se resumida na seguinte tabela:

A cultura laica ou profana	A cultura monástica
transmitida por via oral	transmitida pela escrita e educação
língua vulgar	latim e língua vulgar
divulgada pelos cantos nas romarias (nas capelas) e peregrinações (nos santuários) e nas cortes dos reis e dos grandes senhores	divulgada nos mosteiros pela tradição de tradução e transcrição
constituída por composições em verso, líricas e satíricas abrangidas sob a designação poesia trovadoresca	constituída por prosa anónima (século XIII) e documentos eclesiásticos

Tabela 1 – dualismo da cultura medieval na Península Ibérica

Barbosa Gomes (2001) faz outra divisão da cultura peninsular, relacionada com a Reconquista, i.e., a recuperação do território da Península Ibérica ocupado pelos mouros entre os séculos VIII a XV.

O Norte	O Sul
Cristão	muçulmano, moçárabe (cristão)
cultura senhorial (feudatário)	cultura cidadina
mentalidade coletiva rural	mentalidade individual urbana

Tabela 2 – dualismo da cultura medieval na Península Ibérica

A cultura divide-se entre os iletrados e os letrados, os laicos e os clérigos, os cristãos e os muçulmanos. Essas categorias sistemáticas são importantes, uma vez que acentuam a dependência da cultura da religião dominante e as suas instituições, os mosteiros e os conventos. Por conseguinte, os elementos importantes do património religioso-cultural das populações rurais e citadinas, sobretudo a poesia oral e os ritos pagãos, eram atirados para o lado negativo do sagrado (*ibid.*).

Indubitavelmente, o Portugal medieval era multicultural, especialmente no Sul. As muitas e diversas influências cruzaram-se na Península nessa altura. Por outro lado, a Idade Média no resto da Europa era marcada pela dominação das forças moralizadoras da Igreja Católica que queria estabelecer a ordem em todos os níveis da sociedade, formando-se assim uma lacuna entre a realidade humana e a cultura dominante. Nesse contexto, na opinião de Tarracha Ferreira, o mundo divino constitui a verdadeira realidade e o mundo terreno era interpretado como o símbolo do mundo espiritual (1950: 7). Neste sentido, tal como a era em que vivia, o homem medieval encontrava-se dividido entre o divino e o carnal, especialmente no que dizia respeito às mulheres. A noção de uma mulher é radicalmente dividida entre esses dois extremos.

2.1. A IGREJA E O MONOPÓLIO DA CULTURA INTELECTUAL

A Igreja possuía o monopólio sobre a cultura intelectual porque a educação, em geral, era transmitida de clérigos para clérigos, cuja vontade era submissa às exigências da liturgia. Nas escolas monásticas ensinavam-se as artes liberais de carácter religioso. A cultura laica, por sua vez, propagou-se nas romarias, peregrinações e nas cortes por meio das cantigas trovadorescas (Zamonaro Cortezo, 2014: 101). Na opinião de Correia, Dionísio e Gonçalves, eles foram ainda, por vezes, «locais de subversão da ordem estabelecido ao ponto de algumas romarias serem proibidas pela instituição eclesiástica» (2001: 124). A tradição da poesia oral tem origem na antiguidade e pode ser interpretada como o prolongamento da memória. O texto antigo era recitado oralmente e, assim, transmitido de geração em geração. O livro propriamente dito tornou-se importante através do seu uso na liturgia cristã. Na baixa Idade Média, os livros foram limitados aos tratados em latim e, por isso, faziam parte de uma elite culta (Coval da Silva, 2014: 61). Mesmo quando o livro passou a ser acessível, a literatura da época encontrava-se profundamente dependente do material no qual fora escrita. Até à descoberta da imprensa, os

textos eram escritos à mão e as cópias transcritas posteriormente. Por várias razões, os copistas alteravam o original, «quer porque não compreendessem a letra, quer porque substituíam formas por outras mais modernas e actuais» (Ferreira Azevedo, 2001: 67).

Teófilo Braga oferece-nos uma hipótese sobre as condições que facilitaram o desenvolvimento da literatura na Idade Média, o que está de acordo com o que foi dito até agora. Destacou três meios sociais nos quais a literatura europeia encontra as condições para o seu desenvolvimento: a Igreja, a Corte, a Burguesia (1984: 127–135). A Igreja estabeleceu o sistema de educação popular e afetou o avanço da administração romana, que era apropriada à sua hierarquia, bem como a evolução das línguas locais empregadas na propaganda doutrinária e nas canções usadas na liturgia. A unificação da crença criou a noção da união do povo antes do estabelecimento das nações. Esse aspeto político da Igreja parece ter levado à separação da Igreja face ao povo. Para manter o seu poder, esta subjugou as Igrejas nacionais ao bispo de Roma, destruindo na sua raiz as alternativas fracas à religião principal.

«Este antagonismo era tão inconciliável, que uma inscrição da igreja de São Martinho de Worms se proclamava ser mais fácil secar-se o mar, ou ir o diabo para o céu do que o clérigo e o leigo entenderem-se como amigos.» (Braga 1984: 130)

O seguinte meio social é a Corte, onde os homens de arma passaram a ser a gente culta e o aspeto divertido da sua vida (os torneios, as danças) deu à canção do povo uma forma literária. Os trovadores andam pelas cortes, divulgando rapidamente a sua poesia. Os papéis mais ativos na corte pertenciam aos jograis, os cantores e músicos da classe baixa (em comparação com os trovadores), que faziam parte da nobreza. Isso leva-nos ao terceiro meio social, a burguesia, no meio da qual surgem «as altas individualidades», a classe média. Braga (1984: 135) afirma esse meio ser caracterizado pela força, riqueza e capacidade criadora das nações modernas. A burguesia criou o clima na qual a vida doméstica e as emoções pessoais podiam entrar na alta literatura. Com o desenvolvimento das cidades, a Europa começou a cantar sobre o amor. A *cantiga de amigo* de que falamos enquadra-se num meio burguês, refletindo o ambiente doméstico e familiar, marcado pela presença feminina. Este contexto permite que a menina se rebelde contra as imposições da mãe (Zamonaro Cortezo, 2014: 100). Ainda assim, a influência mais preponderante foi a da Igreja.

As mudanças importantes, influenciadas pela Igreja, incluem a alteração do modo como as pessoas pensavam sobre a morte. Com o nascimento do Purgatório, uma alternativa à quase inevitável condenação pós-morte, a morte adquire uma conotação de mudança de estado ou viagem do mundo físico para o espiritual, onde existia espaço para a redenção. Até então, a atitude da Igreja era que apenas os santos, os mártires, os homens da Igreja e muito poucos cidadãos comuns iriam para o céu (Coval da Silva, 2014: 24). Além disso, na Idade Média, destaca-se uma figura bíblica que representa a possibilidade de reencontro do caminho da fé: Maria Madalena (*ibid.*: 81). Ela é o terceiro pico de um triângulo que explica a noção bíblica acerca das mulheres, situando-se num espaço vazio entre a maldita Eva e a virgem Maria. Madalena era uma mulher terrena, nem do inferno nem do céu, uma pecadora convertida em santa. Uma versão feminina do apóstolo Paulo. Na opinião de Coval da Silva, a figura feminina do cancionero de amigo também se posiciona entre esses dois paradigmas: o da virgem, o símbolo da virtude, e o da mulher que cede ao desejo carnal, o que nos leva a outro triângulo — uma pirâmide de poder no feudalismo.

2.2. O FEUDALISMO E O CASAMENTO

A Idade Média europeia teve início em 476, com a queda do Império Romano do Oriente, e terminou em 1453, com a conquista de Constantinopla pelos turcos. Naquela época, quando a Europa já não era governada por um império principal, mas por comunidades de diferentes tipos e tamanhos, o controlo da terra transformou-se no novo sistema sociopolítico europeu. O feudalismo é baseado numa hierarquia com Deus no topo, seguido pelo rei que representa Deus na terra, a aristocracia, os cavaleiros e, finalmente, os seus servos. Paralelamente a essa hierarquia, existia uma hierarquia da Igreja com o Papa no topo como representante de Deus, seguido por cardeais, arcebispos, bispos, sacerdotes, monges, etc. Tanto os aristocratas seculares, como os sacerdotes tinham feudos concedidos a eles pelos seus senhores suseranos. Eles arrecadavam os tributos do feudo e mantinham cavaleiros armados para protegê-lo. Dentro desse sistema, não existia lugar para as mulheres. Os seus pais, maridos ou irmãos falavam por elas e cuidavam delas. Além disso, quando uma mulher perdia o seu protetor masculino, perdia de igual forma o seu status na sociedade.

Para descobrir como a sociedade feudal funcionava, Georges Duby, historiador francês especializado em história social e económica da Idade Média, investigou a problemática do

casamento. O papel da instituição do casamento é importante em todas em todos os sistemas sociais, mas especialmente no feudal.

«Pois, é com a instituição matrimonial, as regras que regem o matrimónio e a maneira pela qual essas regras são aplicadas, que as sociedades – e aquelas que se consideram mais livres e enganam a si mesmas – governam o seu futuro, tentam sustentar eles mesmos, preservando as suas estruturas com respeito a um sistema simbólico, à imagem que essas sociedades têm da sua própria perfeição. Os ritos matrimoniais foram estabelecidos para garantir a distribuição das mulheres entre os homens, a fim de disciplinar as competições masculinas, oficializar e socializar o parto. Ao nomear os pais, eles acrescentam outra origem à materna, única que é evidente.» Duby, 1987: 15 [tradução nossa]

Essas cerimónias concedem às crianças nascidas os direitos e o status de herdeiros, o nome e os direitos. Assim, estabelecem as bases das relações de parentesco, as fundações de toda a sociedade. A maioria dos documentos históricos aos quais Duby se refere foram escritos pelos clérigos. Além do mais, o autor descreve os costumes do Norte de França e não de toda a Europa. No § 4 descreveremos pormenorizadamente a influência francesa na cultura galego-portuguesa, esclarecendo, deste modo, a razão pela qual os eventos no Norte de França podem ser igualmente importantes para Portugal medieval, pelo menos no que concerne às partes sob influência cristã.

As intenções eclesiásticas relativamente ao casamento podem ser traçadas desde o conselho dos líderes da Igreja Católica franca em 829. Uma das principais sugestões feitas nesse conselho foi que o propósito do casamento era ter filhos, que uma mulher deveria permanecer virgem até ao casamento e que tinha que ser respeitada como um ser mais fraco. Podemos ver que a mulher, a mãe e a filha, se mantém no centro de cada sugestão. Já nas *Etimologías*, escritas por Santo Isidoro de Sevilha no século VII, encontramos três palavras que descrevem uma mulher medieval: «matrona», «madre» e «materfamilias». Cada uma das três palavras apresenta uma significação diferente. A primeira significa uma mulher casada, a segunda a que deu à luz e a terceira a que pertence à família do seu marido. Também, a outra palavra para o casamento é matrimónio, não património. Isso é prova da importância de uma mulher na vida familiar – centro da vida social e espiritual de um homem na Idade Média. A honra de uma casa dependia realmente do governo das mulheres. Um grande perigo para elas era entregar-se ao pecado e ao físico, ao qual se inclinavam por natureza. Para se protegerem do embaraço, foi considerado

necessário supervisionar rigorosamente a sexualidade feminina (v. § 5.3). Isto é, a honra era algo reservado para os homens, mas que dependia das mulheres.

Uma parte do livro de Duby consiste num comentário sobre o trabalho do bispo Bourchard de Worms. Entre 1107 e 1212, este escreveu uma coleção de textos normativos sob o título *Decretum*. Um quarto dos problemas descritos por ele diz respeito ao casamento. É curioso um capítulo bem extenso da referida coleção fazer menção a ofensas sexuais (rapto, incesto, prostituição, assassinato de um cônjuge, aborto, infanticídio, manipulação de homem, sedução, etc.). Deve-se destacar que, após o assassinato, o maior pecado naquela altura foi justamente a má conduta sexual. Mas havia remédio: o casamento (Duby, 1987: 45). Além disso, a sexualidade dos homens casados foi vista como um problema social e a dos homens solteiros como um assunto privado. Podemos aprender muito sobre o feudalismo através das regras relacionadas com o casamento e vice-versa. O que sabemos do casamento é o que nos dizem os documentos relativos à distribuição da terra, sejam eles da Igreja ou legais. Também, só sabemos algo sobre os casamentos de pessoas ricas e quase nada sobre os nas classes sociais baixas, mas podemos acreditar que todos foram arranjados. Embora o casamento (ou seu equivalente) não seja mencionado nas *cantigas de amigo*, todas as ações pressupõem a perspectiva de união pela lei ou pelo costume (Cohen, 2011: 136). Além disso, as canções populares, que provavelmente datam dessa época, muitas vezes se referem aos casamentos e a sua estrutura sempre está sempre ligado aos temas ligados à fertilidade e à continuação da linhagem familiar. No contexto croata, essas canções são conhecidas como uma categoria das *canções de mulheres* (v. § 4).

O que é que o feudalismo tem a ver com a poesia trovadoresca? A sua hierarquia provavelmente criou a classe social que instigou o movimento trovadoresco. Nessa época, os nobres, principalmente não-primogénitos, aventuravam-se de região em região, à procura de reconhecimento social. Através deles, a tradição da poesia trovadoresca era intimamente ligada às transformações sociais da Idade Média. As famílias da época do feudalismo sempre tentaram evitar que o património de uma família se dissipasse e, por esta razão, o filho primogénito era o detentor de quase toda a herança. Os outros descendentes teriam de se resignar com a vassalagem ou com a procura da sua própria fortuna. Nesse contexto, a mulher opta frequentemente por uma vida de ascetismo ou pelo recolhimento conventual que a afaste de um casamento indesejado.

«Em sociedade tão fechada, de estrutura medieval, o amor – o grande e eterno tema – vai ser uma manifestação de vassalagem feudal, já que as formas de vida e de pensamento também são feudais. O que significa que o feudalismo engendra uma maneira de pensar feudal, como hoje o capitalismo engendra uma maneira de pensar capitalista» (Pinheiro Torres, 1977: 7)

Na verdade, as fases da «conquista» da «senhor» na poesia trovadoresca fizeram um sistema de promoção sentimental (*fenhedor, precador, entendedor, drut*) no qual tudo é fixo e hierarquizado. Os trovadores cantam para ganhar o status social e a fama. Através do amor, a sua fama aumenta e as suas canções melhoram. Eles não querem tanto o amor quanto o dinheiro. O paradoxo do amor cortês é que uma doutrina, em muitos aspetos contrária à ideologia medieval, deve ser considerada a única contribuição da Idade Média para a tradição do amor (Lima Schantz, 2000: 128), tema que desenvolveremos no § 5.3.

Muitos críticos que escrevem sobre a literatura medieval, portuguesa, europeia ou, sobretudo, provençal, abordam as *heresias* como monumentos mudos do tratamento da liberdade do pensamento da época (Correia 1978: 19; Braga 1984: 130). As heresias deixaram pouco ou nenhum traço, ou seja, todas são indiretas, mediadas pelos documentos dos seus oponentes. Na opinião de Duby, os movimentos heréticos, assim como o movimento trovadoresco, são um aspeto da resistência ao feudalismo (1987: 78). Todos os excluídos da distribuição de poderes (as propriedades da terra) juntaram-se a esses movimentos: os camponeses ricos omitidos da cavalaria e obrigados a pagar impostos, os cidadãos e as mulheres. Além disso, nessa sociedade alternativa as mulheres eram consideradas iguais aos homens. Todos viviam juntos, como irmãos. Essa proposta parece ter sido a mais blasfema para a Igreja Católica medieval, porque se opunha aos fundamentos da sociedade. Duby afirma esse movimento ter fracassado uma vez que os seus contemporâneos o entenderam como um movimento feminista. Nesse contexto, as cantigas que davam às mulheres uma voz, mesmo que fosse através de um autor masculino, poderiam representar um pedaço da realidade que um homem guardava para si, para a sua vida privada. Tanto mais que a *cantiga de amigo* não é o único exemplo da voz feminina na poesia europeia (v. § 4). Na maioria das obras literárias dessa altura, a presença de uma mulher pode ser percebida indiretamente, mas ela permanece um elemento constante e muitas vezes central ou *sine qua non*.

3. A POESIA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

A literatura portuguesa começa com as cantigas galego-portuguesas de inspiração provençal, a primeira etapa do lirismo europeu, aceites «por todas as camadas sociais, desde o cavador e o ferrador aos mais distintos fidalgos e ao rei» (Soares Carvalho, 2001: 96). Todavia, as primeiras manifestações da lírica popular peninsular são atribuídas aos Moçárabes, cristãos que viviam sob domínio muçulmano. As *carjas* andaluzas foram as primeiras estruturas líricas reproduzidas na forma escrita. Tarracha Ferreira acredita que a existência das *carjas* demonstra os Moçárabes terem imposto aos Árabes a sua poesia oral (1950: 17). Contudo, a poesia trovadoresca é a primeira poesia em língua românica (*língua de oc*) (Pinheiro Torres, 1977: 5). A poesia mais antiga foi escrita em latim. O galego-português era uma das línguas derivadas do latim, falada no Noroeste da Península Ibérica até meados do século XIV. Até cerca de 1350 tornou-se a língua literária de toda a Península. Essa língua foi adotada pelos poetas leoneses, castelhanos, aragoneses, catalães e, naturalmente, galegos e portugueses. Por volta de 1450 foi substituída pelo castelhano, também como língua da poesia (Tarracha Ferreira, 1950: 9).¹ Embora tenha manifestações em prosa, galego-português alcança a sua mais notável expressão na poesia. Outrossim, «para o prestígio literário do galego-português, muito deve ter contribuído a existência de um lirismo autóctone» (*ibid.*). A *cantiga de amigo* considerada mais antiga é de 1199, atribuída ao rei D. Sancho I.: *Ai eu coitada! Como vivo em gram cuidado por meu amigo!* (Pinheiro Torres, 1977: 5). Dois séculos depois desta cantiga, no fim do século XIV, as canções de inspiração provençal são substituídas pela imitação dos *Lais bretãos* que determinaram a forma da novela (Braga, 1984: 189). Essa nova forma nasceu dos esforços de se contarem em prosa as mesmas histórias das canções de gesta (a poesia com temas guerreiros). Além disso, após a morte do rei D. Dinis, os trovadores de Leão, de Castela e de Aragão não trouxeram mais. É uma verdade histórica. Com a morte de D. Dinis uma era chegou ao fim.

No que diz respeito a outras formas da literatura medieval, p. ex. prosa, nessa época foram escritas as crónicas de mosteiros e os livros de linhagem (duas fontes historiográficas importantes), as novelas de cavalaria (género da temática feudal ou religiosa de origem inglesa), e hagiografias (narrativas sobre os santos). A maioria desses textos foram escritos em latim, mas existem também exemplos em português. No teatro prevalecem as formas litúrgico-religiosas (os

¹ Só a partir do reinado de D. Dinis, 1279– 1325, podemos falar da língua portuguesa em oposição à galega.

mistérios e os milagres), mas, tal como no caso da poesia, podemos falar do teatro popular e do da origem cortesã.

O tema desta tese é a relação entre a mãe e a filha, tal como a forma pela qual esta relação é ilustrada nas *cantigas de amigo*. Essas cantigas fazem apenas uma parte do património poético da Idade Média na Península Ibérica. Pertencem a um fenómeno mais amplo da poesia trovadoresca galego-portuguesa, inspirada pela arte trovadoresca provençal, movimento artístico nascido no sul da França no início do século XII. Os trovadores escreviam a sua poesia na língua falada (nesse caso, a *língua d'oc*) e não mais, o que era comum, em latim. O seu conceito de amor e a maneira como compuseram e interpretaram as suas canções definira alguns modelos poéticos que se tornaram dominantes nas cortes europeias ao longo dos séculos seguintes. Embora a poesia galego-portuguesa tenha sido inspirada pela já mencionada arte trovadoresca provençal, ela assumiu também algumas características próprias, tendo criado um próprio tipo de lirismo – *cantigas de amigo*. Outros géneros que fazem parte dos cancioneiros galaico-portugueses, além das *cantigas de escárnio e maldizer*, o tipo da poesia satírica autóctone (Tarracha Ferreira, 1950: 9), são importados (*cantiga de amor* e *serventês*).

3.1. AS TESES DA ORIGEM DA POESIA PROVENÇAL

Existem quatro teses da origem desse lirismo: *a tese árabe* (de Samuel Stern), *a tese folclórica* (de Alfred Jeanroz e Gaston Paris), *a tese médio-latinista* e *a preferida tese litúrgica*. Os defensores da *tese árabe* falam da influência da orientalização da cultura greco-latina e do conceito de amor platónico. Birkan (2011) escreve sobre a literatura árabe como fonte das canções de amor dos poetas trovadores. Ele acredita que a imagem paradoxal da mulher na Idade Média, apresentada como objeto de desejo sexual e instigadora do amor divino puro, tem as suas fontes na tradição da poesia árabe (v. § 4). Para compreender o significado do Islão nessa época precisamos de ter em consideração que essa época foi a Era Dourada do Islão. O referido período durou desde o início do século VIII até ao final do século XV, quase coincidindo com a Idade das Trevas no resto da Europa. A capital de Córdoba era a maior da Europa, a cidade dos livros, dos patronos das grandes figuras literárias e dos homens eruditos. Não existia separação entre a ciência, a sabedoria e a fé; nem estava o Oriente separado do Ocidente, nem o muçulmano do judeu ou do cristão (Birkan 2011: 6–7). O status das mulheres na sociedade muçulmana de Al-Andalus não era como o status dos que viviam sob o feudalismo noutros países europeus,

especialmente nos cristãos. Elas tinham um papel ativo nos assuntos culturais e públicos, recebendo a mesma educação recebida pelos homens, frequentemente em turmas que incluíam ambos os sexos. Na opinião de Correia, os árabes da Andaluzia, no século XI, conheceram os temas primordiais dos poetas provençais e o pseudónimo poético da mulher (1978: 17). Porém, a autora realça que o conceito platónico nasceu como uma reação contra a cultura pré-helénica matriarcal, sendo também um conceito da superioridade viril e inferioridade mental da mulher (*ibid.*: 23). Tradicionalmente considerava-se o lirismo provençal elevar a mulher. Alguns críticos acreditam que *o amor cortês* dos trovadores é uma noção misógina (v. § 5.3).

A *tese folclórica* salienta o erotismo da poesia provençal, explicando «o conceito de amor livre e anticonjugal na poesia provençal» (*ibid.*: 18). Além disso, os defensores desta tese acreditam que a origem dessa poesia pode ser localizada nas danças durante as festas de maio ou «maias». A *tese médio-latinista* destaca a herança clássica da poesia trovadoresca, a retórica e as decorações estilísticas da poesia latino-medieval (Tarracha Ferreira, 1950: 12). A última tese parece mais aceitável aos especialistas da área, p. ex. a Rodrigues Lapa. O autor afirma que a poesia trovadoresca deriva da poesia latino-eclesiástica. Tal poesia nasceu nos mosteiros onde os leigos memorizaram a melodia do canto gregoriano, adicionando depois um texto profano (*ibid.*).² Segundo N. Correia a poesia trovadoresca também pode ser ligada à liturgia cristã através dos temas, tais como: a idealização da mulher no culto de Maria (medianeira entre o homem e a divindade) e a descrição das graças corporais da dona como o reflexo do ideal estético da escultura gótica inspirada pela ascese cristã (1978: 19). A relação entre a exaltação da mulher idealizada e o louvor da Virgem, Mãe de Deus, é aparente no cancionero sacro de D. Afonso X (*Cantigas de Santa Maria*), onde o amor profano se transforma no amor por Maria. Tarracha Ferreira escreve que essa conceção de amor é assimilada pelos grandes místicos ocidentais e posteriormente revitalizada no poema de Dante e nos sonetos e canções de Petrarca (1950: 13).

3.2. AS CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DA POESIA GALEGO-PORTUGUESA EM RELAÇÃO À POESIA PROVENÇAL

Os temas comuns à *cantiga de amor* e *canso* provençal são a beleza e as qualidades de uma senhora inatingível. Mas as *cantigas de amor* galego-portuguesas são, em geral, mais curtas e

² O verbo *trobar* (trovar) parece derivar do *tropo*, a expressão grega que na liturgia bizantina significava o canto destinado aos leigos (Tarracha Ferreira, 1950: 12).

frequentemente incluem um refrão que não está de acordo com a norma provençal, (a chamada *cantiga de mestria*). A originalidade das *cantigas de amor* galego-portuguesas revela-se nas infrações do código da «mesura» e da defesa do amor espiritual em oposição à cupidez erótica. A estas podemos acrescentar as alusões ao rival, a esperança no amor correspondido, a veemência sentimental que leva à maldição do dia em que o trovador viu a dona e se apaixonou, a cantiga dirigida a uma «senhora» dependente da autoridade materna, a beleza das donas suplantada pela mesma da «mocelinha» e o tópico «morrer de amor» (Tarracha Ferreira, 1950: 15). A poesia galego-portuguesa apresenta também novas variantes na temática amorosa, p. ex. saudosismo e crítica ao formalismo do amor cortês. Correia (1978: 37) advoga que o lirismo praticado pelos luso-galegos fora pura expressão do sentimento, em contraste com a arte de trovar provençal, superior como artefacto poético, mas carecente daquela autenticidade amorosa. Na verdade, D. Dinis estabeleceu essa oposição entre o amor fingido e ocasional dos provençais e o sofrimento amoroso que inspira a poesia galego-portuguesa (Tarracha Ferreira, 1950: 14). Podemos relacionar este facto com o «temperamento» saudosista dos Portugueses que achara a sua expressão pura na poesia medieval autóctone, isto é, nas *cantigas de amigo*.

«Esses poemas primitivos, embora escritos por poetas do sexo masculino, representavam ingenuamente sentimentos femininos, de donzelas sofrendo e chorando, num misto de tristeza e alegria, a que hoje chamamos ‘saudade’, lamentando a ausência do amado – então chamado ‘amigo’ – ou preocupadas com a sua sorte na guerra contra os Mouros, ou então ansiosas por se encontrarem com ele na romaria ou no adro da igreja.» (Soares Carvalho, 2001: 95)

O saudosismo é um tema eminentemente nacional, pois reflete as condições em que se formou o país: a Reconquista cristã. O tema amoroso e saudosista, compreende a questão da confiança lírica que, por sua vez, envolve o drama da ausência ou do abandono: a dor da separação e os tormentos do ciúme, a afirmação da fidelidade amorosa e da inocência, mas também os reflexos das relações familiares, a intervenção da mãe e as reações sentimentais das filhas – aliás tema desta tese (Zamonaro Cortezo, 2014: 100).

Quando se trata da poesia autóctone, no nosso caso *cantiga de amigo*, Correia cataloga algumas pré-condições. Primeiramente, a poesia provençal não poderia enraizar-se na língua galego-portuguesa, que de facto tinha menos possibilidades do que a *lingua d’oc*, se visto não ter existido a base poética na Península. Aqui não falamos da poesia rústica e pura, mas de um «lirismo artisticamente fixado a uma modalidade arcaica» (Correia 1978: 41). O testemunho

dessa antiguidade é o paralelismo da *cantiga de amigo* e os arcaísmos (*manhana, irmana, avelana, louçana, sano*). As vozes das mulheres nessas cantigas e nas *carjas* moçárabes podem ser explicadas através da função importante da mulher nos ritos afrodisíacos antigos, circunscritos ao culto maternal da fertilidade que tinham a dança ritual como fundamento (*ibid.*: 43). Um subtipo da *cantiga de amigo*, *bailada*, alude a esse tipo da poesia comum aos povos primitivos. Na verdade, com o tempo, a mulher perdeu o papel de sacerdotisa e cantora e tornou-se simples soldadeira, companheira de jograis (Tarracha Ferreira, 1950: 17). Na opinião de Rodrigues Lapa, o papel que as mulheres ocupavam anteriormente como cantoras e compositoras das *cantigas de amigo* foi alterado no cancioneiro. Assim, como já dissemos, a jogralesca foi rebaixada ao papel de soldadeira e prostituta (v. § 2.2 e 5). O elemento erótico fazia também uma grande diferença, ligando a poesia galego-portuguesa a outras fontes poéticas. Porém, segundo Correia, as qualidades que mais distinguem a *cantiga de amigo* da poesia provençal são o paralelismo e a noção do amor físico, oposta ao conceito de amor cortês.

«Ao contrário da cantiga de amor, que se nutre da sublimidade de um sentimento que transcende a carne, a cantiga paralelística oferece uma tópica que repõe o amor na sua dimensão humana, patrocinado pela natureza que tudo consente.» (Correia, 1978: 45)

Cohen define as *cantigas de amigo* como um género erótico-poético (2011: 96). As teses mencionadas no § 3.1. revelam as raízes da poesia amorosa dos trovadores estabelecendo uma distinção entre as *cantigas de amor* (género importado) e as *cantigas de amigo* (género autóctone). A base para entender os dois géneros é a *Arte de trovar*, o tratado poético no início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (v. § 3.2).³ De acordo com esse tratado, um género diferencia-se do outro pelo sujeito lírico, pela personagem que fala na primeira estrofe ou copla, «ele» (amigo) nas *cantigas de amor* e «ela» (amiga) nas *cantigas de amigo* (Sodré, 2008: 95). Parece ilógico, mas embora a característica principal das *cantigas de amigo* seja um sujeito lírico feminino, o nome do género refere-se a um objeto masculino desejado que está ausente dos cenários da maioria das cantigas (um amigo). Além disso, há mais de 500 *cantigas de amigo* nos cancioneiros e cerca de oitenta cantigas que não são exemplos clássicos do género. A

³ Outros géneros da poesia galego-portuguesa são *cantiga de escárnio e maldizer* (cantiga satírica, com ou sem equívoco), o tipo mais comum depois dos dois principais, a *tenção* (disputa dialogada), o *pranto* (lamento pela morte de alguém), o *lai* (composição de matéria de Bretanha) e a *pastorela* (narrativa de um encontro entre o trovador e uma pastora) (CMG-P [acesso em: 01/07/2019]).

personagem que dialoga primeiro nessas cantigas não é uma menina, moça ou donzela que tinha saudades do namorado, mas a mãe dela (em 27 cantigas), irmã ou amiga, tal como uma outra mulher (p. ex. malmaridada). Sodré (2008) baseia a sua dissertação nas cantigas protagonizadas pela mãe que, na opinião do autor, fazem um género próprio. Coval da Silva (2014) divide as *cantigas de amigo* pela estratégia narrativa, ou seja, pelos tipos de ficcionalização: o monólogo, o diálogo e a narrativa. Ela escreve que um conjunto de 25 cantigas incluem o diálogo entre a mãe e a filha (2014: 52). Essas cantigas, as *tenções* entre a mãe e filha, vão estar no foco desta tese. Quinze cantigas são as «cantigas da mãe», onde é a mãe quem enceta a conversa, e dez delas «cantigas da filha», onde é a filha quem fala na primeira copla. Existem classificações diferentes da *cantiga de amigo*, mas a divisão tradicional não se ocupa muito com as personagens ou estratégias narrativas. Os subtipos são designados pelo lugar (*barcarola, marinha, pastorela*), pelo tempo no qual ocorreram as situações sentimentais (*alvorada*), ou pela ação delineada na cantiga (*bailia* ou *bailada* e *cantigas de romaria* ou *de peregrinação*).

Uma característica formal, que faz com que as *cantigas de amigo* sejam distintas em relação a outros géneros de cancioneros, é a iteração ou o paralelismo emparelhado com as técnicas, tais como o refrão, o dobre e o mozdobre.⁴ Trata-se de uma composição escrita e arranjada para ser acompanhada com os instrumentos musicais ou, pelo menos, cantada. Soares Carvalho explica o paralelismo ser um artifício literário que caracterizava a antiga poesia hebraica, com os seus conhecidos paralelismos, expressos nos Salmos cantados na missa (2001: 95). Parece possível que aquela forma poética de expressar as ideias, através do paralelismo, tenha inspirado os primeiros trovadores luso-galegos para criar um estilo genuinamente português. O refrão, ou estribilho, parece nascido de uma necessidade melancólica de repetição de um desejo da alma atormentada. A inspiração para essa estrutura pode ter origem nas litánias e salmos religiosos, mas outros pensam que o ritmo da cantiga imita o ritmo das atividades domésticas e profissionais, como o embalar de uma criança ou um descante ao som das mós do moinho (*ibid.*: 97). Braga escreve que no século XII nasceu um fenómeno da criação da música moderna pela harmonia dos *sons simultâneos*, que a antiguidade não tinha conhecido (ili conhecera, svejedno) (1984: 186). Na sua opinião, eram principalmente as mulheres que cantavam, alterando-se o

⁴ Dobre é um processo pelo qual se repetem palavras na mesma estrofe, em pontos fixos em todas as estrofes. Mozdobre é semelhante ao dobre, mas com variação na flexão da palavra (*ibid.*).

acompanhamento para grave, em que o descante se fazia com terceiras. Braga registou esse fenómeno mesmo no final do século XIX nas povoações do Minho.

Os mais antigos trovadores já usaram o paralelismo semântico na *cantiga de amor*. Essa técnica é às vezes percebida como uma marca da poesia mais primitiva onde a palavra implica a própria entidade que designa e, por isso, podemos assumir que os trovadores estrangeiros também foram influenciados pela poesia indígena. Uma outra explicação para a repetição nas *cantigas de amigo* é a pobreza da língua galego-portuguesa que não tinha as possibilidades como a *língua d'oc*. Por conseguinte, na linguagem das cantigas podemos encontrar muitos provençalismos do campo semântico do sentimentalismo amoroso (*ren, prez, drudo, endurar*, etc.) e arcaísmos fonéticos, morfológicos e sintáticos. Afinal, é certo que, do ponto de vista formal, a presença do refrão e do paralelismo marca a *cantiga de amigo*.

3.2. AS FONTES DA POESIA GALEGO-PORTUGUESA E OS SEUS AUTORES

As fontes primárias para a poesia galego-portuguesa são os três cancioneiros grandes: o *Cancioneiro da Ajuda*, o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* com mais de 1600 cantigas.⁵ O *Cancioneiro da Ajuda* foi compilado provavelmente nos fins do século XIII e hoje é guardado na Biblioteca da Ajuda. A primeira edição crítica deste cancionero foi feita em 1904 por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e corrigida pela edição diplomática de 1941. O *Cancioneiro da Vaticana* é assim designado porque é guardado na Biblioteca Vaticana. A sua edição crítica apareceu em 1875. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que antes pertenceu ao humanista italiano Ângelo Colocci, e depois ao conde Paulo António Brancutti, por isso designado por «Cancioneiro Colocci-Brancutti», foi comprado pelo governo português em 1924. Atualmente, pode ser encontrado na Biblioteca Nacional, de que deriva a sua designação atual (Soares Carvalho 2001: 98 – 99). O *Cancioneiro da Ajuda*, o mais antigo, é considerado o mais interessante, pelo menos historicamente. Trata-se do único cancionero pergamináceo, iluminado. A sua afiguração, os espaços em branco destinados às miniaturas ou à notação musical, sugere que está incompleto (Correia, Dionísio & Gonçalves, 2001: 107). Hoje não possuímos muitos manuscritos da lírica galego-portuguesa que conservaram os textos com a letra e a melodia, mas não há dúvida de que a música era fundamental para a poesia da época. Os

⁵ O outro cancionero grande já mencionado (v. § 3.1), *Cantigas de Santa Maria*, tem mais de 400 cantigas religiosas, de louvor à Virgem e de narração dos seus milagres. É atribuído a Afonso X.

interpretadores dessa poesia foram os jograis, poetas e músicos ambulantes, que, por vezes, andavam com as jogralesas ou soldadeiras, «mulheres que cantavam e dançavam, batendo o adufe, enquanto o jogral tocava o arrabil, a cítola ou o alaúde» (Tarracha Ferreira, 1950: 9). A maioria dos autores dessa poesia, mencionados nos cancioneiros, pertenciam à nobreza da época. Entre eles encontram-se dois reis, Afonso X e o seu neto D. Dinis (Rei Trovador), mas também alguns simples cavaleiros. Ao lado deles, os *trovadores* de classe nobre, encontramos um notável conjunto de *jograis*, autores oriundos das classes populares, que não se limitam ao papel de músicos, a eles atribuído devido ao seu status social, mas que também compõem cantigas. Entretanto, os dados biográficos da maioria dos autores são escassos. O que importa acentuar é que o trovador é «um produto numa certa forma de organização do fenómeno cultural» (Pinheiro Torres, 1977: 6). Dentro do sistema do ensino medieval (o *trivium* e o *quadrivium*) o trovador aprendeu certas técnicas, através dos livros *De inventione* de Cícero e *Ars Poetica* de Horácio. O ensino era, evidentemente, para uma certa classe e «quem não tivesse títulos de nobreza, ou protecções, não podia aspirar a ela, e logo, naturalmente, às *técnicas* da criação poética» (*ibid.*).

Os críticos literários geralmente falam sobre várias gerações de trovadores. Segundo Miranda e Oliveira (Oliveira e Miranda, 1995: 499-512, *apud* Coval da Silva, 2014: 17–18) existem duas «cuja produção literária difere tematicamente e quanto ao status social e ao espaço geográfico que ocupam». A primeira geração (entre 1220 a 1240) é responsável pela receção peninsular dos modelos poético-musicais da Provença (a *cantiga de amor*) enquanto que a geração seguinte (1220-1240), estabelece o cancioneiro de amigo, subvertendo a vassalagem amorosa (Sodre, 2004: 18). Alguns críticos acreditam que as *cantigas de amigo* foram escritas por mulheres. Um deles é Lima Schantz (v. § 5.3). A seu ver, qualquer investigação de autoria medieval deve, por necessidade, ser vista no contexto do patriarcado, porque os direitos autorais eram inexistentes na Idade Média e a autoria era igual à masculinidade (2000: xvii). O reconhecimento da autoria feminina foi impossível por muitos séculos.

Depois desta introdução extensiva, faremos uma divagação que nos dará uma visão mais completa da herança poética à qual as cantigas em questão pertencem.

4. AS VOZES FEMININAS NA LITERATURA EUROPEIA

A poesia feminina teve origem na antiguidade. As marcas do papel da mãe na vida da filha existiam já na literatura antiga: o mito da Perséfone e Demetra, os textos católicos (Ana e Maria),

a poesia amorosa do Egito, a poesia clássica chinesa e, na opinião de Lima Schantz (2000) a poesia sáfica (Afrodite e Safo). Se as *canções das mulheres* se originaram a partir da tradição oral, parece provável que os primeiros poetas orais populares eram mulheres.

«O poeta, ao compor cantigas de amigo, imagina o estado de alma de uma jovem e as suas reações sentimentais, dando expressão estética a um lirismo popular muito antigo, *criado por mulheres e para mulheres*; por isso estas cantigas se distinguem pelo predomínio dos valores fônicos e pelo ritmo apropriado ao canto e à dança.» (Tarracha Ferreira, 1950: 14)

Ainda assim, as cantigas em questão são atribuídas a autores masculinos. Na tradição das canções de amor em voz feminina escritas por poetas masculinos, há também a *chanson-de-mal-marié* francesa e a *carja* moçárabe (Lima Schantz, 2000: 95). Os críticos escreveram muito sobre o significado do autor masculino e a voz feminina nessa tradição europeia. O trovador foi reconhecido como criador da poesia de amor colocada na boca das mulheres, ou seja, ele tornou-se a autoridade nas experiências amorosas femininas. Na opinião de Lima Schantz, a mulher representa uma reflexão ou o espelho em que o adorador narcisista confirma o seu inegável valor (2000: 141). A característica mais marcante na maioria das canções das mulheres é o discurso do desejo do amante feminino. As protagonistas dessas canções expressam os seus sentimentos amorosos a partir da perspectiva que se identifica como experiência feminina universal, o que é bastante distinto da concepção de amor do homem (Lima Schantz, 2000: 126). Os letristas masculinos não são muito favoráveis à ideia de uma mulher no papel da amante, apresentada nas *cantigas de amigos* e nas canções anónimas de mulheres em voz feminina.⁶ A mulher idealizada do *canso* dos trovadores foi criada como passiva e silenciosa. Essa poesia conseguiu marginalizar a mulher de duas maneiras. Da amante, o sujeito, foi reduzida ao papel do objeto, recetora da adulação condescendente do poeta da corte e, de compositora e cantora, foi degradada para arranjar o seu sustento como uma dançarina infame, popularmente conhecida como soldadeira, um nome frequentemente usado como um eufemismo para prostituta (*ibid.*: 110). Wirth fala das *cantigas de amigo* no contexto das outras tradições líricas femininas na Europa (alemã, moçárabe, catalã, castelã). As características comuns dessas canções são a ênfase na expressão das emoções, o uso da natureza como fonte das imagens e das configurações, as referências às ocupações femininas, o erotismo, a ausência da figura masculina (o pai ou o

⁶ Em geral, a literatura medieval popular muitas vezes apresenta motivos misóginos, p. ex., mulheres punidas pelos seus pecados e transformadas em cobras ou em outros animais.

amigo) e a mulher namorada (solteira ou casada, francesa ou alemã, jovem ou idosa, amada ou desprezada, cidadã ou camponesa). Ela conclui que o papel da mãe como conselheira da filha, comparado com o mesmo nas outras canções medievais europeias, é muito amplificado (até podemos dizer simplificado e reduzido) nas *cantigas de amigo* (Wirth, 1983: 71, *apud* Sodré, 2008: 26).

Passaremos agora à análise da poesia popular dos Balcãs, mais perto de nós do que outras tradições mencionadas. As características que as *cantigas de amigo* compartilham com essa poesia popular, que foi bastante resistente em algumas partes dos Balcãs, podem dar-nos uma visão melhor da vida das canções denominadas como *canções das mulheres* ou femininas. A primeira característica distinta que notamos sobre a poesia folclórica dos Balcãs é a sua aspereza vista nas maldições e nas mortes numerosas que acontecem no plano poético. Isso foi provavelmente a característica crucial que distinguia essa poesia das obras de arte escritas mais tarde pelos autores que deixaram de ser anónimos.⁷ Outra característica que notamos é o diálogo como forma habitual de expressar uma ideia. É comum haver as personagens e a narração na canção folclórica. Existem exemplos que retratam um momento no tempo de uma forma concisa, mas essas são mais raras entre as canções antigas preservadas. Visto ter sido mais exigente memorizar os poemas extensos, os investigadores oitocentistas que se ocupavam da poesia popular e da tradição poética oral dedicavam mais tempo e espaço aos poemas épicos ou bélicos compostos por centenas de versos. As canções femininas foram escritas ou gravadas pelas gerações posteriores. A divisão entre poesia feminina e masculina funciona de maneira diferente no contexto sérvio e croata. A categoria depende do tema e não do sujeito lírico. As canções de amor são interpretadas como femininas e as canções de guerra, com os motivos do passado mitológico e dos tempos feudais, como masculinas. Ambas eram cantadas por homens e mulheres. Por outro lado, uma outra característica comum é a natureza simbólica da flora e fauna, onde a primeira representa o princípio feminino e a segunda masculino (v. § 5.1).

Concentremo-nos agora nas canções que incluem personagens da mãe e da filha. Os fragmentos mais antigos da poesia popular croata são de 1443, provenientes da cidade de Šibenik. São fragmentos mais próximos do folclore num sentido mais amplo do que da poesia propriamente

⁷ A noção de que a anonimidade de um autor confere credibilidade à canção era um dos equívocos mais persistentes sobre a poesia oral na área dos países dos eslavos meridionais.

dita. Trata-se dos cantos rituais, das palavras «mágicas» de amor, muito próximas de formas poéticas curtas - cantos esses escritos como parte do ritual com o qual uma mãe e uma filha seduziram um homem da classe social privilegiada. Estamos perante uma situação que pode ser facilmente imaginada e encontrada no resto da Europa naquela época. A mãe e a filha foram julgadas como bruxas, sendo esses fragmentos escritos como parte dos seus testemunhos (Hatidža, 1986: 23). Os primeiros livros conhecidos, nas quais a poesia popular está escrita provêm do século XVI: *Zbornik Nikše Ranjine* (*O Cancioneiro de Nikša Ranjina*, 1507 -?) e *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (*A Pesca e as Conversações de Pescadores*, 1568) de Petar Hektorović. Uma das fontes de canções populares é também *Erlangenski rukopis* (*O Manuscrito de Erlangen*) do século XVIII. Uma das características básicas deste manuscrito é a sua heterogeneidade em termos da estrutura, dos géneros, do sentimento nacional e valor artístico. É uma seleção das canções executadas na Fronteira Militar (germ. Militärgrenze),⁸ apresentada sem qualquer ordem. Por nele estarem incluídos poemas pertencentes a vários géneros, culturas e literaturas nacionais (croata, bosníaca, sérvia, macedónica e búlgara, inclusive todos os três dialetos croatas – echtokaviano, kaikaviano e tchakaviano), esse manuscrito pode dar, esse manuscrito pode dar uma impressão imparcial das canções populares do século XVIII na área que, na época, ainda era predominantemente rural. De 217 canções do manuscrito, 11 incluem o diálogo da mãe e da filha. O papel da mãe dominante é o papel da guardadora.⁹ As filhas são quase sempre desobedientes. Elas mentem à sua mãe, escondendo-se dela. Às vezes, arrependem-se e voltam para o colo da mãe. As estatísticas semelhantes podem ser notadas nas canções recolhidas pelo filólogo sérvio Vuk Stefanović Karadžić no século XIX, designadas como as *canções de mulheres* e escolhidas pelos folcloristas croatas, tendo sido publicadas no livro *Ženske pjesme* (*Canções de mulheres*) na edição da Matica hrvatska (1909). Nelas podemos também encontrar diálogos com uma mãe-celestina que, preocupada com a prosperidade da filha e da família inteira, deu ou vendeu a filha a um homem velho. Nenhuma das canções menciona uma mãe ou uma filha num contexto que não seja doméstico e relevante para a família. Além

⁸ A Fronteira Militar é o nome da área marginal da Monarquia de Habsburgo, que foi inicialmente organizada como uma zona de defesa contra os Otomanos, tornando-se mais tarde uma vasta província de guerra dos Habsburgos.

⁹ Podemos encontrar esse tipo nas nove canções. Num exemplo, a mãe é a cúmplice, enquanto no outro aparece uma mãe-triste que lamenta a morte da filha. A mãe-triste é um tipo muito comum na poesia popular dos Balcãs.

disso, nessas canções aparecem também os motivos singulares da filha órfã da mãe e da mãe-viúva jovem. As demais personagens femininas são a madrasta, a sogra, a tia, a cunhada e a nora.

Quando se trata de representações da vida familiar, a mãe é essencial e o pai não é uma personagem recorrente. A mulher traz estabilidade à família e ela deve ser obedecida. A maldição da mãe é a pior maldição. Uma criança não tem o mesmo poder sobre a mãe, esta é inviolável. Como Hatidža escreve, o motivo que está na base dessa dominação da mãe é a manutenção da ordem da herança confiada a ela (1986: 79). Além disso, a mãe é percebida como guardiã e portadora da tradição. De certa forma ela representa o coração do coletivo, como nas *cantigas de amigo* (v. § 5.1). A poesia popular dos Balcãs também foi influenciada pela Igreja, mas na maior parte de maneira negativa. A Igreja Católica queria suprimir a poesia popular e os costumes que eram, segundo os clérigos, vulgares e impróprios (p. ex., a dança das moças no adro de igreja). Afinal, não somos os primeiros que colocam as canções folclóricas femininas dos Balcãs ao lado da poesia amorosa dos trovadores. Jacób Grimm disse que o valor das canções femininas dos Balcãs deve ser medido com a escala dada pelas canções trovadorescas da antiguidade (em: Koljević 1982: 128).

5. A MÃE E A FILHA NAS CANTIGAS DE AMIGO

Neste capítulo discorreremos sobre as *cantigas de amigo* autóctones que incluem o diálogo e às vezes disputas entre a mãe e a filha. No cancionero de amigo coexistem três tipos de ficcionalização: o monólogo, o diálogo e a narrativa (Brea & Gradín, 1998: 35 – 57, *apud* Coval da Silva, 2014: 64). O tipo prevalecente é o monólogo. Mais de 80% do corpus selecionado apresenta esta estrutura. Na opinião de Brea e Gradín, ela foi a primeira estrutura textual do cancionero de amigo. Encontrámo-la também nas *carjas* árabes. A forma de diálogo foi criada sob a influência da poesia provençal. Uma vez que as cantigas foram escritas antes da renascença do teatro, tal forma foi vista como uma inovação nesse contexto. Porém a referida forma não é incomum na poesia popular oral (v. § 4). Entende-se que na expressão de ideias o diálogo dispõe de algumas vantagens expressivas em comparação com o monólogo. Afinal, a origem dessa forma está na retórica e na filosofia. Por isso, ela envolve sempre uma espécie de troca de ideias. Por outro lado, os monólogos são «composições introspectivas de teor confessional» (Coval da Silva, 2014: 66). Todavia, mesmo esses monólogos têm normalmente como destinatário

referencial o amigo, a amiga, a irmã e a mãe, ou, em alternativa, apresentam apenas uma dessas personagens que se dirigem à protagonista.

Visto que nesta tese procuramos os padrões sociais refletidos na poesia, concentrar-nos-emos numa forma interativa e social de expressão poética – o diálogo. Incluiremos, também, a classificação dos papéis da mãe demonstrados por Sodré (2008 e 2004). A dissertação de Sodré (2004) começa com a seguinte citação de José Mattoso:

«E as mulheres? Contentam-se em juntar-se à beira da fonte, no moinho, no forno do pão, ou à porta de casa, entretidas no interminável linguarejar (...)? Os diálogos entre mães e filhas ou amigas com suas amigas nas cantigas trovadorescas não são a transposição literária de algumas destas conversas? Qual a relação destes agrupamentos com o quadro familiar? Que pensa disto a mãe, o marido, o noivo?» (1986)

Mattoso levanta a eterna pergunta teórica: Será a literatura um reflexo da realidade? Tentando responder a essa pergunta e estabelecer as cantigas protagonizadas pela mãe como um género próprio, «cantiga de madre», Sodré faz referência a Tzvetan Todorov, o teórico estruturalista que criticou a abordagem neoclássica dos géneros (2008: 149). Na opinião do autor, a tarefa do genealogista é estudar metodicamente a origem do género e como o mesmo foi codificado pelos usuários dentro dos contextos reais de uso. As categorias estabelecidas em teoria não devem ser tidas como certas. Sobre a relação entre os géneros literários e a realidade, o autor diz que os géneros trazem à luz as características constitutivas da sociedade a que pertencem. Como tal, uma sociedade escolhe e codifica os atos de fala que correspondem à sua ideologia. A existência de certos géneros numa sociedade e a sua ausência na outra revela essa ideologia. Por enquanto, podemos assumir que as *cantigas de amigo* também refletem uma ideologia. Isso tornar-se-á mais claro quando apresentarmos os papéis que a mãe desempenha nessas cantigas. Carolina Michaëlis de Vasconcelos identificou os papéis da mãe na sua edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* (v. § 3.2).

«O seu officio é guardar, precaver, admoestar, castigar quando as filhas se demoram na fonte ou na igreja, teimam em ir à romaria, ou voltam do bailado com o brial roto. Compassivas e favorecedoras do amante só por excepção e cálculo, mostram-se ciumentas e rivaes¹⁰ das filhas de longe em longe.» (Michaëlis de Vasconcelos, 1990: 894, *apud* Sodré, 2004: 1)

¹⁰ O tema da rivalidade revela-se na cantiga *Mal me tragedes, ai filha*, a cantiga monologada de Juião Bolseiro, em que a mãe assume o papel da namorada. Na classificação do Sodré esta mãe é referida como mãe-amiga.

A autora destaca o papel da guardadora como dominante. Um outro lusitanista, Jean Marie D’Heur, disse que a função da guarda da mãe tem vários modos. No conflito com a filha, a mãe pode ser «hostil» ou «inquieta». Quando não há conflito, ela assume o papel de «confidente» ou «aliada» (Sodré, 2004: 1). Nesta tese, também através da oposição entre o conflito e falta do mesmo, apresentaremos as tonalidades diferentes de uma relação entre a mãe e a filha. Sodré distingue outro aspeto da função da guarda, a experiência da mãe «que sabe das artimanhas da conquista amorosa» (2004: 3) e pode ajudar a filha para evitá-las. A vivência da mãe é a fonte da sabedoria materna. Um bom exemplo que ilustra isso é a cantiga #12 de Pêro Meogo. Nessa cantiga a filha compara o seu amigo com o cervo ferido pelo amor. O motivo do cervo é uma característica reconhecível das cantigas deste autor. Teve origem na mitologia celta e simboliza o amante na Bíblia, na Eneida e na língua árabe (Correia, Dionísio & Gonçalves, 2001: 125). Na cantiga #12 o amigo («cervo») irá morrer do amor pela filha. A mãe é cética relativamente às suas intenções, advertindo a filha para não confiar nele, pois ela também conhecia um homem que alegou morrer por ela, mas apenas para seduzi-la e conquistar-lhe o coração com mentiras. A implicação óbvia é que cada mãe era uma filha e que cada filha provavelmente se tornaria a mãe. Os tipos da mãe apresentados por Sodré são *mãe-guardadora*, *mãe-cúmplice*, *mãe-celestina* e *mãe-amiga*. Nesta tese, analisaremos apenas os três primeiros tipos, incluindo também os três graus da *mãe-guardadora* (*maltratadora*, *decepcionada* e *curiosa*). Depois da explicação e deteção dos tipos e subtipos das mães nessas cantigas, apresentaremos a nossa própria categorização das filhas. Em seguida, descreveremos as relações entre os vários tipos de mães e filhas.

5.1. OS TIPOS DE MÃE

No nosso conjunto de cantigas dialogadas, ou seja, tenções entre a mãe e a filha encontramos dezasseis cantigas da *mãe-guardadora*, cinco da *mãe-cúmplice* e quatro da *mãe-celestina*.¹¹ O papel dominante da mãe é o da guardadora. O subtipo prevalecente é a *mãe curiosa* (7).¹² Isso pode estar relacionado com a estrutura dialogada das cantigas. Seis de sete cantigas em que aparece a mãe curiosa começam pela sua pergunta (– *Filha, de grado queria saber de voss’amigu’e de vós ãa ren: como vos vai ou como vos aven.* #1; – *De que morredes, filha, a do*

¹¹ A nossa classificação, devido aos critérios subjetivos da seleção, não corresponde à de Sodré.

¹² #1, #6, #14, #21, #22, #23, #25

corpo velido? #6; – Dizede-m’ ora, filha, por santa Maria: qual é o voss’ amigo que mi vos pedia? #21; – Muit’ á que diz que morrerá d’ amor o voss’ amigo, se volo veer nom faço, filha, mais quer’ eu saber que perç’ eu i, se por vós morto for #22; – Vejo vos, filha, tan de coraçõn chorar tan muito que ei én pesar e venho vos por esto preguntar que mi digades, se Deus vos perdon, por que mh andades tan trist’ e chorando #23) ou pela expressão imperativa dirigida à filha (– Filha, se gradoedes, dizede que avedes. #14). A cantiga #25 de João Zorro é a única na qual a filha fala primeiro e inspira a pergunta da mãe. A mãe geralmente levanta a pergunta com bom espírito, para descobrir qual é a situação da filha e do seu namorado. Os motivos que estão na origem dessa pergunta são a melancolia, a tristeza da filha (#1, #6, #14, #23) ou a curiosidade pura da mãe que pode ser interpretada como provocação da filha namorada (#21, #22).

Os subtipos a seguir são a *mãe decepcionada* (5) e a *mãe maltratadora*.¹³ No caso do primeiro subtipo, a mãe fica decepcionada com as ações da filha e a desobediência dela. Nenhum outro tipo reflete o papel social da mãe tão bem como este. O motivo da queixa maternal na maioria dos casos é a possibilidade do constrangimento público de toda toda a família. Isto é mais óbvio na cantiga #8 em que a mãe transmite à filha que, se esta visitar o namorado que voltou depois de ter sido afastado por um tempo, poderá ficar mal vista. Nas cantigas #7, #11 e #18 deparamo-nos com a filha que caiu sob o feitiço do namorado, sucumbindo aos seus chamamentos. Na cantiga #18 as ações da filha provocam uma consequência desagradável: o namorado não a visita mais. Nesse contexto a mãe pode tentar proibir futuros encontros (#7), mas nesse subtipo não se pune. Nas cantigas #8 e #12 estamos perante uma mãe conselheira, a guardadora no sentido estrito da palavra (protetora) que quer impedir as ações irresponsáveis da sua filha. Esse subtipo de mãe reflete a realidade medieval e as suas restrições cujo objetivo era proteger a honra da família, seja a família atual, seja aquela que se iniciava com o novo casamento. As cantigas mais interessantes nesse grupo são #11 e #12 do mesmo autor, Pêro Meogo. Já examinámos um pouco a cantiga #12 e a presença do cervo nela (v. § 5). Na cantiga #11, além do símbolo do cervo, existe um outro símbolo que revela o lado erótico das *cantigas de amigo*: o símbolo da fonte e da água nela revolvida.¹⁴ A mãe pergunta à filha por que tardou. A filha responde que se demorou

¹³ *Mãe decepcionada* em #7, #8, #11, #12, #18. *Mãe maltratadora* em #5, #17, #19, #20.

¹⁴ O cervo que revolve a água é o tema que se encontra em todo o folclore europeu (Correia, Dionísio & Gonçalves, 2001: 125). No Manuscrito de Erlangen (v. § 4) existe uma canção com o esse motivo (#36, *Prosih djevojku za tri godine*).

porque os cervos do monte revolviam a água. A mãe experiente sabe imediatamente que o cervo é um amigo. Essa imagem do cervo que revolve a água do fonte faz parte da «mitologia sexual que revela a relação física dos amantes na fonte, agora chamada fonte do amor, e primitivamente um lugar santo onde se celebravam ritos eróticos» (Correia 1978: 44). Esse *locus amoenus* favorável ao encontro amoroso era o símbolo do feminino e da fertilidade (Coval da Silva, 2014: 28).

O terceiro grau da mãe-guardadora, *mãe maltratadora* é «a madre que leva a sua guarda ao mal humor ou à crueldade punitiva» (Sodré 2008: 112). Essa mãe tenta convencer a filha de que o seu amigo não gosta dela (#5), declarando que lhe agrada o namorado da filha ter partido sem uma despedida (#17) ou não a ter visitado quando estava na vila (#20). Esse subtipo não se preocupa com o estado da alma da filha, provocando medo nos amigos. Na cantiga #19 aparece o motivo de um namorado-jogral e a mãe que mantém a filha presa, impedindo qualquer possibilidade para o encontro dos dois. As justificações que dava à filha são falsas. Ela não guarda a filha do amigo mentiroso, mas do da classe social baixa. Esse tipo da mãe não é necessariamente cruel, mas só exerce a sua tarefa social. Os casamentos entre as pessoas socialmente desiguais foram proibidos.

O tipo seguinte mais representado no cancionero é a *mãe-cúmplice*.¹⁵ A filha confia nesse tipo da mãe, que ouve os seus problemas, aconselhando-a como agir nas situações desagradáveis e ajudando-a para que se case bem. As cantigas #2 e #9 ilustram uma situação na qual a filha pede licença para ir ver o namorado. A mãe aprova tal pedido, acompanhando a filha. Nas cantigas #3, #4 e #10 a mãe incita o encontro da filha com o amigo. Por outro lado, nas cantigas #3 e #4 sob o pretexto de que o amigo está a morrer de amor, a mãe pede à filha para visitá-lo e assim acabar com o sofrimento. Na cantiga #10 estamos perante uma filha preocupada com as consequências da sua própria negligência, que procura o conselho da mãe. Ela diz à filha para ir falar com o seu amigo e resolver a possível zanga. As mães conselheiras geralmente aconselham as meninas a dar o primeiro passo na reconciliação. Este tipo de mãe aparenta ser bastante prático.

O tipo de mãe que se segue, ainda mais. Trata-se da *mãe-celestina*,¹⁶ ou seja, da mãe com experiência maliciosa. Na opinião do Sodré, esse tema foi amplamente desenvolvido na literatura

¹⁵ #2, #3, #4, #9, #10

¹⁶ #13, #15, #16, #24

peninsular dos séculos seguintes (2008: 130). Tal mãe encoraja a filha a seduzir ou tratar mal os amigos, pressionando-a às vezes a fazê-lo para benefício próprio. Na cantiga #13, de Airas Nunes, aparece a mãe que pede persistentemente à filha para bailar, e bailar bem, diante do seu amigo. O ambiente dessa cantiga não é de celebração como é habitual nos bailes (p. ex. *Bailemos nós já todas três, ai amigas* do mesmo autor). Nela percebemos a «submissão total à vontade materna» (Zamonaro Cortezo, 2014: 150). A mãe roga a Deus e a Santa Maria para que a menina dance. A filha declara que dançaria «desta vez» (*daquesta vegada*) e a tensão entre as duas aumenta no refrão, quando a filha questiona o interesse da mãe pela vida do amigo. A dança ocorre sob uma árvore cujo fruto é a romã (*milgranada*), mais um símbolo da fertilidade, «aliando-se ao amor e ao casamento» (*ibid.*). As duas cantigas de Pero de Ponte (#15 e #16) são exemplos interessantes da mãe-celestina. Na cantiga #15 a filha é enganada pelo seu amigo e pede conselhos à mãe. Ela sugere a vingança (– *Filha, fazed'end'o melhor: pois vos seu amor enganou, que o engane voss'amor.* #15). Na cantiga #16 surge uma situação na qual a filha quebra a palavra dada ao amigo que queria levá-la com ele. Ele fica, portanto, com raiva (*sanha*), enquanto ela perdeu o seu amor. A mãe aconselha a filha a fazer tudo o que o amigo ordena. As implicações sexuais são aparentes. Elas envolvem obrigações conjugais antes do próprio casamento. Mediante o casamento, o marido tornava-se o arrendatário feudal do corpo da sua esposa, autorizado a usá-lo, explorá-lo e, por fim, fazê-lo dar frutos. O homem é guardador derradeiro e absoluto da sua mulher.

O último exemplo da *mãe-celestina* é um caso específico. Nele o rei pede os cabelos da filha. «O pedido do rei apresenta-se aqui de maneira simbólica e eufemística. O monarca não desejaria os cabelos, mas a própria donzela» (Pinheiro Torres, 1977: 547). A filha pergunta à mãe o que fazer. A mãe não pode opôr-se à vontade do soberano, mas poderia aceitar o pedido do rei para seu benefício.

5.2. OS TIPOS DE FILHA

As filhas são definidas como respostas aos tipos de mãe. A *mãe-guardadora* curiosa corresponde aos tipos das filhas confiantes e desconfiantes e a *mãe-guardadora maltratadora* ou *decepcionada* aos tipos das filhas obedientes e desobedientes. Os mesmos tipos podem ser transferidos para as cantigas da *mãe-cúmplice* ou *mãe-celestina*. Alguns tipos podem sobrepor-se, mas nos casos sobrepostos escolhemos a característica dominante de acordo com uma

situação descrita na cantiga. A estatística mostra que o tipo prevalecente é o da filha obediente (8), seguido pela filha desobediente (7) e confiante (7).¹⁷ O tipo mais raro é a filha desconfiante que responde com sarcasmo às perguntas da mãe (– *Nom poss' eu, madre, sempr' andar cantando* #23) ou expressões curtas e não muito informativas (*quero-lh'eu ben e que-lo el a mi, e ben vos digo que non á mais i.* #1; – *Non mi dan amores vagar.* #14).¹⁸ A filha obediente pede a licença da mãe para os encontros com o seu amigo (#2 e #9). Ela respeita a autoridade materna quando se trata de ordens e conselhos (#3, #4, #13, #19, #21, #24), por vezes contrariamente às expectativas (p. ex. na cantiga #19 na qual a *mãe maltadora* proíbe os encontros da sua filha com um jogral). Em geral, a *mãe-guardadora maltratadora* ou *decepcionada* tem uma filha desobediente que se revolta contra a autoridade e luta para a sua relação amorosa. Afinal, a filha confiante pode ser interpretada como um subtipo da obediente, porque ela também pede o conselho da sua mãe, confiando-lhe os seus problemas. É interessante observar que a filha da *mãe-celestina*, pelo menos no conjunto das cantigas dialogadas, está sempre obediente e confiante. Podemos constatar que os tipos das filhas são muito mais simples do que os das mães. A mãe representa o passado e o presente da família e da sociedade atual. A filha é o futuro desconhecido, vista só através da sua aspiração de se apaixonar e consumir a relação amorosa com o seu amigo, sem pensar nas consequências, isto é, no início de uma nova família com ele. Tendo em conta que a sexualidade da filha é tão proeminente, a mãe deve ser rigorosa e estar preparada para controlá-la.

5.3. AS OBSERVAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO DA MÃE E DA FILHA: OS TRAÇOS DA VIDA QUOTIDIANA

Voltemos agora à *Arte de Trovar* (v. § 2.3). Este tratado define os dois géneros das cantigas galego-portuguesas de acordo com o sujeito lírico que dialoga no primeiro verso da cantiga. De vinte e cinco cantigas dialogadas, abrangidas nesta tese, quinze têm a mãe como a personagem principal.¹⁹ Nesse grupo de cantigas, a *mãe-guardadora* é ainda mais dominante, representada por treze cantigas desse tipo. Metade delas representam o aspeto curioso e a outra metade o aspeto corretivo dela (*mãe decepcionada* ou *maltratadora*). Nas cantigas onde é a filha quem

¹⁷ A filha obediente em #2, #3, #4, #9, #13, #19, #21, #24; a filha desobediente em #5, #7, #8, #11, #17, #18, #20 e a filha confiante em #6, #10, #12, #15, #16, #22, #25.

¹⁸ A filha desconfiante em #1, #14, #23.

¹⁹ #1, #2, #3, #5, #6, #7, #11, #13, #14, #17, #18, #20, #21, #22, #23

fala primeiro, todos os aspetos da mãe são igualmente representados.²⁰ O papel destacado nesse conjunto das cantigas é o da filha obediente e confiante. Nas cantigas protagonizadas pela mãe encontramos a situação inversa: a filha desobediente é mais frequente nessa sequência do que os outros tipos. Parece que as cantigas protagonizadas pela mãe se focam no aspeto regulador da relação entre as duas e no caso das cantigas protagonizadas pela filha no seu relacionamento íntimo, quase amigável. Este aspeto deve ser condicionado pelo papel social da mãe, ou seja, por um conflito entre o papel social e o papel inerente à mãe. É precisamente nesse conflito que se revela a ideologia do dualismo medieval (v. § 2).

Outra conclusão que podemos retirar é que, até certo ponto, a relação entre a mãe e a filha é sempre próxima. Em nove de vinte cinco cantigas aparece um conflito entre a mãe e a filha. Os conflitos são geralmente causados pela mãe-guardadora que não aprova a escolha do amigo da filha ou a natureza da relação amorosa entre os dois, sendo os motivos disto: eles já eram amantes em #7, #11, #18, a reputação da filha está comprometida em #8 e a disparidade social entre os dois em #19. O motivo não é especificado nas cantigas #17, #20, #22. Apesar disso, mesmo quando eles se confrontam, o seu conflito implica intimidade. Apenas nos casos da filha desconfiada podemos ver uma relação pouco distante. Segundo Rodrigues Lapa, a relação próxima entre a mãe e a filha é uma característica original das *cantigas de amigos*. Lima Schantz encontra os mesmos padrões nos poemas escritos e compostos pela poetisa grega Safo (2000: 162–208). Na sua opinião, este facto atesta a hipótese da autoria feminina das *cantigas de amigo*. Se observarmos isso como um indício da realidade medieval, podemos concluir que eles não tinham alternativa, tiveram que confiar uma na outra. Na verdade, o cancionero de amigo em geral reflete uma realidade que desconhece a autoridade masculina. O único traço desta autoridade é o poder da sedução masculina destacado por Sodré como um dos poderes discursivos nas cantigas de guarda, junto com o poder da proteção materna, da moral e da tradição (2008: 110). Salvo o amigo e as vezes o rei, nenhuma pessoa de sexo masculino é mencionada nas situações descritas nos *cantares de amigo*. É um mundo próprio completamente privado da supervisão paterna. Os registos históricos revelam que os fatores sociais «obrigaram o pai a afastar-se do convívio do lar para participar da guerra contra os mouros, das missões *a casa del-rei*» (Zamonaro Cortezo, 2014: 101). Nesse contexto, a figura da mãe assumiu todos os

²⁰ #4, #8, #9, #10, #12, #15, #16, #19, #24, #25

papéis dos pais na casa e tornou-se «o único juiz da filha enamorada» (Correia 1978: 44). No entanto, esse fenómeno não existe só na literatura portuguesa. A ausência do pai é uma característica da poesia feminina de toda a Europa (Sodré, 2008: 97) (v. § 4). Apesar disso, as mulheres não ocupam muito espaço nas crónicas ou nos documentos legais da época. Parece que toda a história delas é transmitida para nós através dos homens. Mesmo que nesses tratados encontremos mulheres, elas são as esposas ou as filhas da alta nobreza cujo ciclo de vida consiste em casar-se, assegurar a descendência e morrer com dignidade. O contexto da sua existência é muito circunscrito. As mulheres mencionadas nos referidos tratados podem ser categorizadas da seguinte maneira: virgem, religiosa, emparedada, casada, viúva, barregã, curadora, soldadeira, forçada, adúltera, incestuosa, alcoviteira, etc. Todas submetidas à custódia do homem cujos poderes não foram limitados (Sodré, 2004: 108). «O que predomina, de facto, é a noção de inferioridade feminina em todos os aspectos da vida social no Medievo peninsular.» (ibid.: 109) As preocupações de uma mãe eram justificadas, mas quase inúteis na sociedade que tolerava a violência contra as mulheres.

O papel da mulher foi limitado às suas obrigações maternas e domésticas. Sodré (2004) descreve o papel de uma mãe nos tempos medievais, oferecendo uma visão geral relativamente às concepções sobre a maternidade. Uma mulher era obrigada a ser fiel ao marido, a governar a casa (coser, fiar, cozinhar, lavar), cuidando das filhas e da sua virgindade.²¹ O que a sociedade lhe fazia a ela, ela fazia-o às suas filhas. Parece que tanto a mãe como a filha sofriam a pressão da custódia: uma, por vigiar; outra, por ser guardada (Sodré, 2004: 101). Ao entrar na família do homem que tinha o direito de fertilizá-la, uma mulher às vezes mudava o nome. Naquela época, não havia nome de família ou apelido para ser passado de uma geração para a seguinte. Mesmo depois disso, ela era considerada suspeita por causa da sua natureza insaciável (Duby, 1987: 33). Uma vez que a fertilidade era mais importante do que o prazer e o amor, as viúvas deveriam permanecer no celibato após a morte do marido. Se as mulheres eram adúlteras ou vítimas do sequestro e das relações sexuais forçadas, eram sempre consideradas culpadas aos olhos do público (Bliss, 1988). A maioria pensava que as mulheres eram promíscuas por natureza,

²¹ Na opinião de Mattoso (2010: 312, *apud* Coval da Silva, 2014: 56), a ideia tradicional da educação é o trabalho do pai (na língua croata existe a distinção entre os dois, «obrazovanje» e «odgoj»). Isso não nos surpreende, porque a maioria das cantigas de que falamos contém motivos da «custódia» e do «controlo da sexualidade das filhas», não contendo, porém, nada sobre a educação de que hoje falamos.

lascivas e insaciáveis. Elas vendiam-se ou ofereciam-se. Mesmo quando eram sequestradas ou estupradas, levavam os homens à corrupção, e o orgulho delas por serem bonitas tornava-as ainda mais pecaminosas. Duby observa que no século XI os direitos femininos se tornaram completamente fictícios, isto é, a mulher não tinha direito nenhum. Na opinião do autor, uma das missões da Igreja era educar as mulheres sobre os seus deveres no casamento. O autor dá um exemplo de uma carta escrita por um padre a uma condessa. Este explicou-lhe que Deus concedeu ao marido (tal como se concede uma posse feudal) o direito sobre o seu corpo. O mesmo padre também diz que a esposa não tinha direito de recusar o marido, acrescentando que a mulher tinha que agir «como se ela fosse feita de pedra, sem o menor tremor de sua alma» (1996, 28). Não é difícil concluir, portanto, que as mulheres sofreram a perda da dignidade humana tanto no espaço privado quanto no público. Eram literalmente reduzidas à posição de objetos.

Duby é um daqueles autores que concorda o amor descrito nas cantigas dos trovadores provençais ser misógino. A conversa sobre o amor nessa época é sempre uma conversa sobre o apetite sexual masculino. Amar realmente a sua esposa legítima era considerado uma fraqueza. Ademais, o amor apaixonado entre os cônjuges, particularmente no século XII, era considerado teologicamente pecaminoso. O amor e o casamento foram separados e a vida conjugal roubada dos sentimentos de desejo, paixão, cuidado, tudo o que está associado à felicidade e ao romance nos relacionamentos (Birkan, 2011: 37). Até mesmo Ovídio, nos «manuais amatórios», ensina aos seus discípulos que as características de uma mulher, especialmente a sua concupiscência, devem ser aproveitadas (Lima Schantz, 2000: 141). Aliás, o amor cortês costumava «consultar» as obras de Ovídio, particularmente *Ars amatoria* e *Remedia amoris*. De qualquer maneira, com a exaltação da alegria, do prazer e do apelo à violação, da proibição do rapto, do adultério e da fornicção, parece que o amor cavalheiresco, ao mesmo tempo, desafia o poder dos mediadores matrimoniais, a vigilância sacerdotal e a moralidade conjugal (Duby, 1987: 194). Ferrante (1975: 2, *apud* Birkan, 2011: 38) comenta o tratamento simbólico das mulheres na literatura da alta Idade Média. O autor argumenta que em várias obras religiosas e seculares, especialmente nas do século XII, as mulheres são retratadas como símbolos, isto é, como aspetos de problemas filosóficos e psicológicos que perturbam o mundo masculino, e não como pessoas reais.

Tendo em conta a custódia a que as mulheres jovens se encontram sujeitas nessa época, podemos concluir que os autores das *cantigas de amigo*, principalmente aquelas onde constam as filhas desobedientes, imaginavam uma liberdade feminina superior à que era permitida. Essas cantigas podem ser lidas como «contos de advertência» com os quais as filhas foram avisadas sobre a crueldade dos homens. Coval da Silva (2014: 95) deduziu que, como num jogo de sombras chinesas, o cancionero de amigo não revela a totalidade, mas insinua. Nodar Manso resumiu o que a mãe, privada da personalidade e do nome, representava na época medieval: um símbolo do inconsciente do coletivo (Sodré, 2008: 58). A nossa conclusão é que isso vale para uma filha nas *cantigas de amigo*. O papel da mãe parece estar muito mais próximo do consciente do coletivo.

6. CONCLUSÃO

Na presente tese de mestrado descrevemos os papéis da mãe e da filha nas cantigas galego-portuguesas que possuem uma estrutura em forma de diálogo ou da tenção. Concentrámo-nos na situação familiar e na relação entre as duas protagonistas nas cantigas em que ambas têm a voz. Concluímos, por um lado, que o papel dominante da mãe é o de guardadora da honra da filha e da família. Por outro lado, o papel dominante da filha é o de sujeito obediente ou domado. Embora algumas ações descritas nas cantigas sugiram o contrário, a explicação para a maioria dos gestos da mãe pode ser encontrada no tratamento geral das mulheres na época. A sociedade trata a mãe da mesma maneira como ela trata a sua filha. O objetivo da cada conversa entre as duas é o casamento, pois, cada mulher precisa de um homem na função de «curador». A obrigação da mãe é garantir um bom casamento para a sua filha. Mesmo que o casamento nunca seja mencionado nas cantigas, o futuro da filha implica-o sempre. Finalmente, podemos concluir que esse conjunto de vinte e cinco cantigas, constituindo apenas uma parte da herança europeia das canções protagonizadas pelas mulheres, é um dos reflexos artísticos da dominante ideologia medieval.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGOS:

Bliss, Katherine E. 1988. The Politics of Medieval Prostitution. Disponível em: <https://www.thecrimson.com/article/1988/7/29/the-politics-of-medieval-prostitution-pimedieval/> [acesso em: 15/05/2019].

Cohen, Rip. 2011. The Poetics of Peace: Erotic Reconciliation in The Cantigas D'amigo. *La Corónica*, II, 39, págs. 95–143.

Correia, Ângela Maria – João Miguel Dionísio – Maria Elsa Gonçalves. *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*. em: Lyon de Castro 2001.

Ferreira Azevedo, José. *A Transmissão Do Texto Medieval*. em: Lyon de Castro 2001.

Soares Carvalho, João. *Apresentação: Dos Primórdios Da Poesia E Da Prosa*. em: Lyon de Castro 2001.

Sodré, Paulo Roberto. 2004. Entre A Guarda E O Viço: A Madre Nas Cantigas De Amigo Galego-Portuguesas. *Temas medievales*, 12, págs. 97–128.

Zamonaro Cortezo, Clarice. 2014. Reflexo das Relações Familiares: a Situação Doméstica da Filha sob o Poder Vigilante da Mãe em Cantigas de Amigo. *Mediação*, I, 9, págs. 99–107.

LIVROS:

Andrić, Nikola (E.) 1909. *Hrvatske narodne pjesme. Knjiga Peta. Odio Drugi: Ženske Pjesme. Sveska Prva (Romance i Balade)*. Zagreb: Matica hrvatska.

Barbosa Gomes, Pedro. *Centros Difusores De Cultura: Santa Cruz De Coimbra E Alcobaça*. em: Lyon de Castro 2001.

Bawarshi, Anis S – Mary Jo Reiff. 2010. *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*. West Lafayette, Indiana: Parlor Press.

Birkan, Evren. 2011. *Woman And Love In Medieval Courtly Literature: The Real And The Fictional*. Istanbul: Doğus University, Institute of Social Sciences.

Braga, Teófilo. 1984. *História da Literatura Portuguesa (Vol. 1). Idade Média*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

- Correia, Natalia (E.) 1978. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Coval da Silva, Olga. 2014. *A retórica do (des)encontro nas cantigas de amigo. Ludus pragmático e erotização da figura feminina*. Universidade de Coimbra, Faculdade de letras.
- Duby, Georges. 1987. *Vitez, žena i svećenik*. Trad. Đurđa Šinko Depierris. Split: Logos.
- Koljević, Svetozar (E.). 1982. *Ka poetici narodnog pesništva: strana kritika o našoj narodnoj poeziji*. Beograd: Prosveta.
- Krnjević, Hatidža. 1986. *Lirski istočnici: Iz istorije i poetike lirske narodne poezije*. Beograd: BIGZ, Priština: Jedinstvo.
- Lima Schantz, Maria. 2000. *The Galician-Portuguese «Cantigas De Amigo»: Another Feminist Interpretation Of Its Tradition, Authorship And Audience*. Pennsylvania: Temple University.
- Lyon de Castro, Francisco (E.) 2001. *História Da Literatura Portuguesa (Vol. 1)*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Medenica, Radoslav – Dobrilo Aranitović (EE.). 1987. *Erlangenski rukopis: zbornik starih srpskohrvatskih narodnih pesama*. Nikšić: Univerzitetska riječ.
- Pinheiro Torres, Alexandre. 1977. *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa*. Porto: Lello & Irmão – Editores.
- Sodré, Paulo Roberto. 2008. *Cantigas de Madre Galego-Portuguesas*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Xunta de Galicia.
- Stefanović Karadžić, Vuk. 1973. *Različne ženske pjesme. Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih spisa. Knj. 1. Živomir Mladenović, Vladan Nedić (EE.)* Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Odeljenje jezika i književnosti.
- Tarracha Ferreira, Maria Ema. 1950. *Poesia e prosa medievais*. Lisboa: Editora Ulisseia.

BASE DE DADOS:

CMP-G = Cantigas Medievais Galego-Portuguesas. <https://cantigas.fcsh.unl.pt/> [acesso em: junho de 2019]

6. ANEXO:

AS CANTIGAS DIALOGADAS DE MÃE E FILHA

Número da cantiga no texto	Trovador	Primeiro verso	Fonte
#1	João Baveca	– <i>Filha, de grado queria saber</i>	Torres (1977)
#2	Juião Bolseiro	– <i>Vej'eu, mia filha, quant' é meu cuidar,</i>	Sodré (2008)
#3	João Nunes Camanês	– <i>Se eu, mia filha, fôr</i>	Torres (1977)
#4	Airas Carpancho/Corpancho	– <i>Que me mandades, ai madre, fazer</i>	CMG-P
#5	João Soares Coelho	– <i>Filha, direi-vos ùa ren</i>	Sodré (2008)
#6	Don Dinis	– <i>De que morredes, filha, a do corpo velido?</i>	Sodré (2008)
#7	Estêvão Fernandes d'Elvas	– <i>Farei eu, filha, que vos non veja</i>	Sodré (2008)
#8		– <i>Madre, chegou meu amig'hoj'aqui.</i>	CMG-P
#9	Rui Fernandes (de Santiago)	– <i>Madre, quer' oj' eu ir veer</i>	Torres (1977)
#10		– <i>Ai madre, que mui<t'eu err>ei</i>	CMG-P
#11	Pêro Meogo	– <i>Digades, filha, mia filha velida:</i>	Torres (1977)

#12		– <i>Tal vai o meu amigo</i>	Torres (1977)
#13	Airas Nunes	– <i>Bailade oje, ai filha, que prazer vejades</i>	Sodré (2008)
#14	Lopo	– <i>Filha, se gradoedes</i>	Torres (1977)
#15	Pêro da Ponte	– <i>Ai madr', o que me namorou</i>	CMG-P
#16		– <i>Vistes, madr', o escudeiro que m'houver'a levar sigo?</i>	CMG-P
#17	Garcia Soares	– <i>Filha, do voss' amigo m' é gran ben</i>	Sodré (2008)
#18	João Airas de Santiago	– <i>Ai mha filha, de vós saber quer' eu</i>	Sodré (2008)
#19	Pedro Amigo de Sevilha	– <i>Dizede, madre, por que me metestes</i>	CMG-P
#20	João Vasques de Talaveira ou Nuno Peres Sandeu	– <i>Ai, filha, o que vos ben queria</i>	Torres (1977)
#21	Nuno Fernandes Torneol	– <i>Dizede-m' ora, filha, por santa Maria:</i>	Torres (1977)
#22	Rui Martins de Ulveira	– <i>Muit' á que diz que morrerá d'amor</i>	Sodré (2008)

#23	Pero de Ve(e)r	– <i>Vejo-vos, filha, tan de coração</i>	Sodré (2008)
#24	João Zorro	– <i>Cabelos, los meus cabelos</i>	Torres (1977)
#25		– <i>Os meus olhos e o meu coração</i>	CMG-P

Tabela 3 – as cantigas dialogadas da mãe e filha

#1

João Baveca

– Filha, de grado queria saber
de voss'amigu'e de vós ãa ren:
como vos vai ou como vos aven.

– Eu vo-lo quero, mia madre, dizer:
quero-lh'eu ben e que-lo el a mi,
e ben vos digo que non á mais i.

– Filha, non sei se á i mais, se non,
mais vejo-vos sempre con el falar,
e vejo vós chorar e el chorar.

– Non vos terrei, madre, i outra razón:
quero-lh'eu ben e que-lo el a mi,
e ben vos digo que non á mais i.

– Se mi o negardes, filha, pesar-mi-á,
ca, se mais á i feit', a como quer,
outro conselh'havemos i mester.

– Já vos eu dixi, madre, quant'i á:
quero-lh'eu ben e que-lo el a mi
e ben vos digo que non á mais i.

#2

Juão Bolseiro

– Vej’ eu, mha filha, quant’ é meu cuidar,
as barcas novas viir pelo mar,
en que se foi voss’ amigo daqui

– Nom vos pes, madre, se Deus vos empar,
irei veer se ven meu amig’ i

– Cuid’ eu, mha filha, no meu coração,
das barcas novas, que aquelas son
en que se foi voss’ amigo daqui

– Nom vos pes, madre, se Deus vos perdon,
<irei veer se ven meu amig’ i>

– Filha fremosa, por vos non mentir,
vej’ eu as barcas pelo mar viir
en que se foi voss’ amigo daqui.

– Nom vos pes, madre, quant’ eu poder ir,
irei veer se ven meu amigo <i>

#3

João Nunes Camanês

– Se eu, mia filha, fôr

voss'amigo veer,

por que morre d'amor

e non pode viver,

iredes comigu'i?

– Par Deus, mia madr', irei!

– Pois vos quer tan gran ben

que non pode guarir,

dizede-mi ùa ren:

pois eu alá quero ir,

iredes comigu'i?

– Par Deus, mia madr', irei!

– Sempre lh'eu coita vi

por vós e morte á i;

filha, pois (alá) vou

e mig' outren non vai,

iredes comigu'i?

– Par Deus, mia madr', irei!

#4

Airas Carpancho

– Que me mandades, ai madre, fazer

ao que sei que nunca bem querer

soub'outra rem?

– Par Deus, filha, mando-v<o-l'ir veer>

será bem.

– Que lhi far<ei>-ir

.....-ir

.....<rem?>

– vos, filha, polo guarir,

e será bem.

– Que lhi farei, se veer u eu for

e mi quiser dizer, come a senhor,

algũa rem?

– Diga, filha, de quant'houver sabor,

e será bem.

E el, que viv'em gram coita d'amor,

guarrá por en.

#5

João Soares Coelho

– Filha, direi-vos ãa ren
que de voss' amig' entendi
e filhad' algun conselh' i:
digo vos que vos non quer bem.

– Madre, crer vos ei eu d' al

e nom desso, per bõa fé,
ca sei que mui melhor ca si
me quer, nen que m' eu quero mi

– Mal mi venha, se assi é

– Madre, crer vos ei eu d' al,

mais nom 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, crer vos ei eu d' al,

mais nom vos creerei per ren
que no mundo á que<n> quera tam gran bem

#6

Don Dinis

– De que morredes, filha, a do corpo velido?

– Madre, moiro d' amores que mi deu meu amigo;

(«Alva é, vai liero»)

– De que morredes, filha, a do corpo louçano?

– Madre, moiro d' amores que mi deu meu amado;

(«Alva é, vai liero»)

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo,

quando vej' esta cinta que por seu amor cingo;

(«Alva é, vai liero»)

Madre, moiro d' amores que mi deu meu amado,

quando vej' esta cinta que por seu amor trago;

(«Alva é, vai liero»)

Quando vej' esta cinta que por seu amor cingo

e me nembra fremosa como falou com migo;

(«Alva é, vai liero»)

Quando vej' esta cinta que por seu amor trago

e me nembra fremosa, como falamos ambos;

(«Alva é, vai liero»)

#7

Estêvão Fernandes d'Elvas

– Farei eu, filha, que vos non veja
vosso amigo. – Por que, madr' e senhor?
– Ca me dizem que é entendedor
voss' – Ai mha madre, por Deus non seja;
eu o dev' a lazerar, que o fiz
sandeu e el com sandice o diz

– De vós e del, filha, ei queixume
– Por que, madre? – Ca nom é guisado,
– Lazerar mh á esse perjurado.
– Por que, madre? é meu ben e meu lum' e
eu o devo a lazerar, que o fiz
<sandeu e el com sandice o diz>

– Matar m' ei, filha, se mi o disserdes
– Por que vos havedes, madr', a matar?
– Ante que m' eu do falso non vengar.
– Madre, se vós vos vengar quiserdes,
eu o devo a lazerar, que o fiz
<sandeu e el com sandice o diz>

#8

Estêvão Fernandes d'Elvas

- Madre, chegou meu amig'hoj'aqui.
- Novas som, filha, com que me nom praz.
- Por Deus, mia madre, gram torto per faz?
- Nom faz, mia filha? Ca perdedes i.
- Mais perderei, madre, se el perder.
- Bem lhe sabedes, mia filha, querer.

#9

Rui Fernandes

– Madre, quer'oj' eu ir veer
meu amigo, que se quer ir
a Sevilha el-rei servir;
ai madre, ir-lo-ei veer.

– Filha, ide; eu vosqu' irei.

– Faredes-me atan prazer,
ca non sei quando mi-o verei.

– Nen o sabe Nostro Senhor
que me pesa, pois que s'ir quer,
e veer-lo-ei, se vos prouguer,
por Deus, mia madr'e mia senhor.

– Filha, ide; eu vosqu' irei.

– Madre, faredes mi amor,
ca non sei quando mi-o verei.

– A Sevilha se vai daqui
meu amigo por fazer ben
e i-lo-ei veer por en,
madre, se vos prouguer d'ir i.

– Filha, ide, eu vosqu' irei.

– Madre, faredes-me ben i,
ca non sei quando mi-o verei.

#10

Rui Fernandes

– Ai madre, que mui<t’eu err>ei
que nom vi o meu amigo
u el falasse comigo;
e, pero lhi fale, bem sei
ca nom hei nẽum poder
de o por amig’haver.

– Nom vos leixedes en por mi,
filha, que lhi nom faledes,
se vós en sabor havedes.

– Ai madre, nom tenho prol i;
ca nom hei nẽum poder
de o por amig’haver.

– Filha, polo desassanhar,
falaredes per meu grado.

– Pois lhi saí de mandado,
que prol há, madr’, em lhi falar?

Ca nom hei nẽum poder
de o por amig’haver.

#11

Pêro Meogo

– Digades, filha, mia filha velida:

porque tardastes na fontana fria?

os amores ei.

Digades, filha, mia filha louçana:

porque tardastes na fria fontana?

os amores ei.

– Tardei, mia madre, na fontana fria,

cervos do monte a águia volvian:

os amores ei.

Tardei, mia madre, na fria fontana,

cervos do monte volvian a águia:

os amores ei.

– Mentir, mia filha, mentir por amigo;

nunca vi cervo que volvesse'o río:

os amores ei.

Mentir, mia filha, mentir por amado;

nunca vi cervo que volvesse'o alto:

os amores ei.

#12

Pêro Meogo

– Tal vai o meu amigo
con amor que lh’eu dei
come cervo ferido
de monteiro del-rei.

Tal vai o meu amigo,
madre, con meu amor,
come cervo feridode
monteiro maior.

E, se el vai ferido
irá morrer al mar;
si fará meu amigo,
se eu de’l non pensar.

—E guardade-vos, filha,
cá já un atal vi
que se fez mui coitado,
por guaanhar de min.

E guardade-vos filha,
cá já un vi atal
que se fez (mui) coitado
por de min guaanhar.

#13

Airas Nunes

– Bailade oje, ai filha, que prazer vejades,
ant’ o voss’ amigo, que vós moit’ amades
– Bailarei eu, madre, pois me vós mandades,
mais pero entendo de vós ãa ren:
de viver el pouco moito vos pagades,
pois me vós ma<n>dades que baile ant’ el bem

– Rogo-vos, ai filha, por Deus, que bailedes
ant’ o voss’ amigo, que ben parecedes.
– Bailarei eu, madre, pois mho vós dizedes,
mais pero entendo de vós ãa ren:
de viver el pouco gram sabor avedes,
pois me <vós> mandades que <baile ant’ el bem>

– Por Deus, ai mha filha, fazed’ a bailada
ant’ o voss’ amigo de so a milgranada
– Bailarei eu, madre, daquesta vegada,
mai<s pero> entendo de vós ãa ren:
de viver el pouco sodes moi pagada,
pois <me vós mandades que baile ant’ el bem>

– Bailade oj’, ai filha, por Santa Maria,
ant’ o voss’ amigo, que vos bem queria

– Bailarei eu, madre, por vos toda via,
mais pero entendo de vós ña ren:
en viver el pouco tomades perfía,
pois <me vós mandades que baile ant' el ben>

#14

Lopo

– Filha, se gradoedes,
dizede que avedes.

– Non mi dan amores vagar.

Filha, se bem ajades,
dizede, non mençades.

– Non mi dan amores vagar.

– Dizedes, pois vos mando,
por que ides chorando.

– Non mi dan amores vagar.

– Par San Leuter vos digo:
cuidand'en meu amigo.

– Non mi dan amores vagar.

#15

Pêro da Ponte

– Ai madr', o que me namorou
foi-se noutro dia daqui
e, por Deus, que faremos i?
Ca namorada me leixou.

– Filha, fazed'end'o melhor:
pois vos seu amor enganou,
que o engane voss'amor.

– Ca me nom sei <i> conselhar,
mia madre, se Deus mi perdom.

– Dized', ai filha, por que nom?
Quero-me vo-lo eu mostrar:
filha, fazed'end'o melhor:
pois vos seu amor enganou,
que o engane voss'amor.

Que o recebades mui bem,
filha, quand'ante vós veer,
e todo quanto vos disser
outorgade-lho e, por en,
filha, fazed'end'o melhor:
pois vos seu amor enganou,
que o engane voss'amor.

#16

Pêro da Ponte

– Vistes, madr', o escudeiro que m'houver'a levar sigo?

Menti-lh'e vai-mi sanhudo, mia madre, bem vo-lo digo.

Madre, namorada me leixou,

madre, namorada mi há leixada,

madre, namorada me leixou.

– Madre, vós que me mandastes que mentiss'a meu amigo,

que conselho mi daredes ora, poilo nom hei migo?

Madre, namorada me leixou,

madre, namorada mi há leixada,

madre, namorada me leixou.

– Filha, dou-vos por conselho que, tanto que vos el veja,

que toda rem lhi façades que vosso pagado seja.

– Madre, namorada me leixou,

madre, namorada mi há leixada,

madre, namorada me leixou.

– Pois escusar nom podedes, mia filha, seu gasalhado,

des oimais eu vos castigo que lh'andedes a mandado.

– Madre, namorada me leixou,

madre, namorada mi há leixada,

madre, namorada me leixou.

#17

Garcia Soares

– Filha, do voss' amigo m' é gran ben,
que vos non viu quando se foi daquen

– Eu <mh>o fiz, madre, que lho defendi,
se m' el non viu quando se foi daqui,
eu mho fiz, madre, que lho defendi

– Nunca lhi ben devedes a querer,
porque se foi e vos non quis veer

– Eu mho fiz, madre, <que lho defendi,
se m' el non viu quando se foi daqui,
eu mho fiz, madre, que lho defendi>

– Gran prazer ei <e>no meu coração,
porque se foi e vos nom viu enton

– Eu mho fiz, madre, <que lho defendi,
se m' el non viu quando se foi daqui,
eu mi o fiz, madre, que lho defendi>

#18

João Airas de Santiago

– Ai mia filha, de vós saber quer’ eu
por que fezeistes quanto vos mandou
voss’ amigo, que vos nom ar falou

– Par Deus, mia madre, direi volo eu:
cuid<ava-m>’ eu melhor aver per i
e semelha mi que non ést’ assi

– Por que fezeistes, se Deus vos dé ben,
filha, quanto vos el vëo rogar?
ca des enton non vos ar quis falar

– Direi vol<o> eu, se Deus mi dé ben:
cuid<ava-m>’ eu melhor aver per i
<e semelha mi que non ést’ assi>

– Por que fezeistes, se Deus vos perdon,
filha, quanto vos el vëo dizer?
ca des enton non vos ar quis veer.

– Direi vol<o> eu, se Deus mi perdon:
cuid<ava-m>’ eu melhor aver per i
<e semelha mi que non ést’ assi>

#19

Pedro Amigo de Sevilha

– Dizede, madre, por que me metestes
em tal prisom, e por que mi tolhestes
que nom possa meu amigo veer?
– Porque, filha, des que o vós conhecestes,
nunca punhou erg’em mi vos tolher.

E sei, filha, que vos trag’enganada
com seus cantares, que nom valem nada,
que lhi podia quem quer desfazer.

– Nom dizem, madr’, esso cada pousada
os que trobar sabem bem entender.

Sacade-me, madre, destas paredes
e verei meu amig’, e ve[e]redes
que logo me met’em vosso poder.

–

nem m’ar venhades tal preto mover.

Ca sei eu bem qual preto vos el trage,
e sodes vós, filha, de tal linhage
que devia vosso servo seer.

– Coidades vós, madre, que é tam sage
que podess’el connig’esso pøer?

Sacade-me, madre, destas prições,
ca nom havedes de que vos temer.

– Filha, bem sei eu vossos corações,
ca nom quer'en gram pesar atender.

#20

João Vasques de Talaveira (Nuno Peres Sandeu)

– Ai, filha, o que vos ben queria
aqui o jurou noutro dia,
e pero non xe vos vëo veer.

– Ai, madre, de vós se temia,
que me soedes por el mal trager.

– O que por vós coitad'andava
ben aqui na vila estava,
e pero non xe vos vëo veer.

– Ai, madre, de vós se catava,
que me soedes por el mal trager.

O que por vós era coitado
aqui foi oj'o perjurado,
e pero non xe vos vëo veer.

– Madre, por vós non foi ousado,
que me soedes por el mal trager.

#21

Nuno Fernandes Torneol

– Dizede-m’ ora, filha, por santa Maria:

qual é o voss’ amigo que mi vos pedia?

– Madr’, eu amostrar-vo-lo-ei.

– Qual é o voss’amigo que mi vos pedia?

se mi-o vós mostrasedes, gracir-vo-lo-ia.

– Madr’, eu amostrar-vo-lo-ei.

– (S)e mi o vós amostrades, gracir-vo-lo-ia,

e direi-vo-l’ eu logo en que s’atrevia.

– Madr’, eu amostrar-vo-lo-ei.

#22

Rui Martins de Ulveira

– Muit' á que diz que morrerá d' amor

o voss' amigo, se volo veer

nom faço, filha, mais quer' eu saber

que perç' eu i, se por vós morto for

– Direi vos, madr', as perdas que á i:

perder s' á el e poss' eu <i> perder

o corp', e vós, madr', o vosso por mi

– Ai mia filha, entenderá quen quer

que vós teedes por el sa razon,

mais dized' ora, se Deus vos perdon,

que perç' eu i, se x' el morrer quiser?

– Direi vos, madre, quant' eu entendi:

perder s' á el e perderei enton

o corp', e vós, madr', o vosso por min

#23

Pero de Ve(e)r

– Vejo vos, filha, tan de coraçõ
chorar tan muito que ei én pesar
e venho vos por esto preguntar
que mi digades, se Deus vos perdon,
por que mh andades tan trist' e chorando
– Nom poss' eu, madre, sempr' andar cantando

– Nom vos vej' eu, filha, sempre cantar
mais chorar muit' e creo que por en
algun amigo queredes gran ben,
e dized' ora, se Deus <vos> ampar,
por que mh an<dades tan trist' e chorando
– Nom poss' eu, madre, sempr' andar cantando>

#24

João Zorro

– Cabelos, los meus cabelos,
El-rei m'enviou por elos;
madre, que lhis farei?
– Filha, dade-os a el-Rei.

– Garcetas, las mias garcetas,

El-rei m'enviou por elas:

madre, que lhis farei?

-Filha, dade-as a El-rei.

#25

João Zorro

– Os meus olhos e o meu coração

e o meu lume foi-se com el-rei.

– Quem est, ai filha, se Deus vos perdom?

Que mi o digades, gracir-vo-lo-ei.

– Direi- vo-l'eu e, pois que o disser,

nom vos pês, madre, quand'aqui veer.

Que coit'houv'ora el-rei de me levar

quanto bem havia nem hei d'haver?

– Nom vos tem prol, filha, de mi o negar;

ante vo-lo terrá de mi o dizer.

– Direi-vo-l'eu e, pois que o disser,

nom vos pês, madre, quand'aqui veer.