

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen III

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades

Entre 1220 e 1240 a produção poético-musical em galego-português conheceu uma rápida aceleração. O aumento significativo do número de trovadores, para além da maior produtividade de alguns deles, poderá ser invocado como motivo determinante de tal viragem¹.

Cingindo-nos aos dados biográficos mais seguros, terá sido entre ambas as datas que compuseram os seus cantares, ou a maior parte deles, Abril Peres, Airas Moniz de Asme, Bernal de Bonaval, Fernão Garcia Esgaravunha, Fernão Pais de Tamalancos, Fernão Rodrigues de Calheiros, Gil Sanches, Gonçalo Garcia, João Soares Somesso, Nuno Fernandes de Mirapeixe, Osoiro Anes, Paio Soares de Taveirós, Pero Garcia de Ambroa, Pero Velho de Taveirós, Rui Gomes de Briteiros e Vasco Praga de Sandim². Dezasseis autores, portanto, em contraste flagrante, demasiado flagrante, com o reduzido número de compositores que é possível

1. Este período e, de um modo mais geral, a primeira metade do séc. XIII serão abordados com maior sistematicidade num estudo que preparamos neste momento sobre as primeiras gerações de compositores galego-portugueses. Limitamo-nos, portanto, nesta comunicação, a um breve enquadramento da actividade dos trovadores cuja produção se iniciou na década de 20 do séc. XIII, bem como a um primeiro balanço sobre o significado da diversificação dos géneros poético-musicais por eles incentivada. Na identificação das respectivas composições utilizaremos as siglas dos cancioneiros já interiorizadas por todos quantos se dedicam ao estudo da canção trovadoresca em galego-português: A – *Cancioneiro da Ajuda*; B – *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*; V – *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*.

2. A selecção destes autores foi feita a partir das biografias respectivas recolhidas em A. Resende de OLIVEIRA, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Coimbra, 1992, Apêndice II. O elenco contempla, na sua grande maioria, autores já documentados, directa ou indirectamente, na década de 20. A integração de BERNAL DE BONAVAL, dos irmãos TAVEIRÓS e de VASCO PRAGA DE SANDIM no mesmo período, apesar da ausência de apoios documentais seguros, não levantará, certamente, grandes objecções. Sobre o carácter arcaizante da poética do primeiro veja-se José Carlos Ribeiro MIRANDA, “O discurso poético de Bernal de Bonaval”, *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, I, Porto, 1985, pp. 105-131, e, para os irmãos Taveirós, Gema VALLÍN, “Pai Soarez de Taveirós: Datos para su Identificación”, in: *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, III, Lisboa, 1993, pp. 39-42.

assinalar no último quartel do séc. XII e nos inícios do seguinte³. A sua junção neste local, no entanto, não se justifica apenas pela sua contemporaneidade. Liga-os, além do mais, um conjunto de elementos comuns que lhes dá uma coesão própria, permitindo identificá-los igualmente como uma nova geração trovadoresca.

Propômo-nos tentar o seu enquadramento a partir do jogo de contrastes que estabelecem com a geração anterior.

Contraste geográfico, em primeiro lugar. Na realidade, enquanto os compositores do último quartel do séc. XII e inícios do séc. XIII produziram a sua obra no Norte da Península, em regiões e locais frequentados pelos trovadores e jograis provençais que procuraram imitar, os autores do segundo quartel do séc. XIII terão desenvolvido boa parte da sua actividade poético-musical na Galiza e no Entre Douro e Minho português, regiões onde estão documentados e para onde remetem os acontecimentos que encontraram eco nas suas composições, em particular nas composições de carácter satírico. Pensamos que é desnecessário insistir em demasia na importância deste deslocamento geográfico. É com ele, e através desta geração, que a canção trovadoresca se implanta verdadeiramente no Ocidente peninsular, ecoando em meios aristocráticos que comungavam da mesma matriz linguística e onde irá adquirir as características formais que manterá até meados do séc. XIV.

Um segundo elemento de contraste em relação à geração anterior diz respeito à categoria social dos compositores. Com efeito, se sobreviveram, através dos Sousas, alguns epígonos da nobreza de magnates a quem coube a feitura dos primeiros cantares em galego-português, a grande maioria dos novos autores pertence a uma nobreza secundária, de infanções ou simples cavaleiros⁴, cuja progressão biográfica é, deste modo, mais difícil de seguir na documentação contemporânea. Significa isto que o enquadramento desta segunda geração passa também pela percepção de um segundo deslocamento, este de cariz social, que fez com que a manutenção das cantigas em galego-português tivesse arrastado uma como que degradação do estatuto dos seus fautores. E convirá ainda lembrar o aparecimento de novas personagens que contribuíram, de algum modo, para acentuar essa degradação: com Abril Peres e Bernal de Bonaval, o jogral-trova-

3. Sobre as primeiras composições em galego-português e sobre o enquadramento dos respectivos autores veja-se A. Resende de OLIVEIRA, "A caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português", comunicação apresentada no Congresso *O Cantar dos Trovadores* (Santiago de Compostela, 26 a 29 de Abril de 1993) cujas actas se encontram em vias de publicação.

4. De acordo com os dados biográficos conhecidos, pertencem a linhagens de cavaleiros ou infanções os seguintes autores: FERNÃO PAIS DE TAMALANCOS, FERNÃO RODRIGUES DE CALHEIROS, JOÃO SOARES SOMESSO, NUNO FERNANDES DE MIRAPELXE, OSOIRO ANES, PAIO SOARES DE TAVEIRÓS, PERO GARCIA DE AMBROA, PERO VELHO DE TAVEIRÓS, RUI GOMES DE BRITTEIROS e VASCO PRAGA DE SANDIM. AIRAS MONIZ DE ASME está documentado como escudeiro. *Cfr.*, para todos eles, A. Resende de OLIVEIRA, *Depois do Espectáculo Trovadoresco...*, Apêndice II.

dor, de condição não nobre, passa igualmente a ser contabilizado no número dos autores pertencentes a esta geração.

Conhecida a condição social dos novos trovadores e as regiões em que se movimentaram, falta desenharmos, finalmente, os círculos que viabilizaram a implantação e adaptação da canção trovadoresca no Ocidente peninsular. Trata-se de um novo e último motivo de contraste, pelo menos parcial, com a geração anterior. Às cortes régias e senhoriais do Norte peninsular que assistiram à feitura das primeiras cantigas, sucedem-se agora, em regime de exclusividade, os paços de alguns magnates portugueses e galegos. Deste ponto de vista, o testemunho das composições e da documentação da primeira metade do séc. XIII é já inequívoco acerca da importância das cortes dos Sousas, dos Travas e dos Soverosas enquanto suportes da criação cultural dos autores em estudo, sendo provável que a documentação ainda inédita permita alargar o leque de meios aristocráticos mais activos neste domínio. Este enquadramento senhorial da produção trovadoresca é o resultado lógico das próprias condições de inserção social e política da pequena nobreza que protagoniza esta fase de evolução do movimento cultural em estudo⁵. Na verdade, se alguns, como os Sousas, participaram da dupla função de trovadores e mecenas, a maioria, porém, integrando os séquitos de alguns magnates, inseriu-se na rede de relações de carácter vassálico que reforçaram, por esta altura, os laços de convivência e solidariedade existentes nos meios senhoriais.

Foi neste contexto, portanto, que uma nobreza de cavaleiros, de infanções e de escudeiros, se deixou suggestionar pelo quadro ficcional transmitido pelas composições divulgadas na Península pelos trovadores provençais e procurou, também ela, sobre essa base mas com deslocamentos mais ou menos subtis, criar uma ficção literária mais adequada à resolução dos problemas com que se defrontava. Uma breve incursão pelas composições que nos deixou, permitir-nos-á entrever esses problemas e justificar, em última análise, não só o aparecimento desta nova geração de autores, mas também a inflexão por eles imposta ao movimento cultural que impulsionaram.

I

Ao iniciarmos esta investigação pelos cantares satíricos produzidos por esta geração descemos aos alicerces da sua própria criação poético-musical. Não no

5. Cfr. OLIVEIRA, A. Resende de, "Afinidades regionais. A casa e o mundo na canção trovadoresca portuguesa", *Via Latina*, Inverno de 1989/90, pp. 45-48, onde é chamada a atenção para este enquadramento e para as suas implicações na reavaliação da produção satírica dos trovadores.

sentido da anterioridade cronológica desses cantares em relação às restantes composições dos mesmos autores, mas atendendo às suas virtualidades numa aproximação à ‘arqueologia’ do próprio canto trovadoresco. Na verdade, com um pendor mais narrativo, seria natural que deixassem perceber, de um modo mais claro, os motivos que levaram a que a mulher tivesse adquirido um lugar central na sua obra.

Na selecção dos textos a analisar deixamos de parte, salvo quando datáveis, as composições satíricas dos autores que prolongaram a sua actividade pela década de 40 e seguintes. Feita esta restrição, integramos nas décadas de 20 e 30 a feitura de 11 composições satíricas⁶: as de Tamalancos⁷ e Calheiros⁸, os autores mais produtivos neste domínio, com três composições cada, a de Gonçalo Garcia⁹, a de Somesso¹⁰ e duas das cantigas de Martim Soares¹¹. A este conjunto associamos ainda a de Afonso Soares Sarraça¹², pelas ressonâncias temáticas que mantêm com algumas das restantes, apesar de não ser ainda possível datá-la com segurança.

Numa primeira leitura, se é visível, desde logo, o reduzido número de temas que motivaram o interesse dos trovadores, sobressaem, sintomaticamente, aquelas cantigas, maioritárias, relativas a acontecimentos que remetem para a situação da mulher nos meios senhoriais da primeira metade do séc. XIII: 7, num total de 11, revelando que a sátira encontrou na mulher nobre o seu melhor veículo numa fase ainda embrionária da sua afirmação.

Centrando a nossa atenção neste núcleo temático, os acontecimentos e factos que motivaram a inspiração dos trovadores poderão ser agrupados em três assuntos principais: a recusa da dama em se casar com pretendentes de condição nobre impostos pela linhagem, a sua ligação a indivíduos de condição vilã, e os raptos de que era alvo por parte de uma nobreza de categoria inferior. Sobre o primeiro debruçaram-se Calheiros¹³, Somesso e Sarraça, com os dois últimos autores a

6. Representando, talvez, o seu núcleo mais significativo, este número não corresponderá, com rigor, ao das que foram efectivamente produzidas nesse período. No tocante a este ponto, as dúvidas incidem, no essencial, em composições que terão sido feitas nos anos que circundam 1240, sem que seja possível, no estado actual dos nossos conhecimentos, precisar melhor a sua cronologia.

7. “Jograr Saco, non tenh’eu que fez rason” (B 1334/V 941), “Jograr Saqu’,eu entendi” (B 1335/V942) e “Quand’eu passey per Dormãa” (B 1337/944).

8. “D’unha donzela ensanhada” (B 1331/V 938), “Agor’oy d’unha dona falar” (B 1332/V 939) e “Vistes o cavaleyro que dizia” (B 1333/V 940).

9. “Levaran a Codorniz” (B 455).

10. “Ogan’en Muymenta” (B 104).

11. “Ay, Pay Soarez, venho vos rogar” (B 144) e “Pois boas donas som desemparradas” (B 172).

12. “Poren Tareyja Lopiz non quer Pero Marinho” (B 1622/V 1155-6).

13. B 1331/V 938.

nomearem as damas em causa, Urraca Abril de Lumiães e Teresa Lopes de Ulhoa, respectivamente. Fernão Rodrigues de Calheiros mostrou-se igualmente sensível ao segundo assunto¹⁴, no qual foi acompanhado por Tamalancos, com a particularidade de a crítica deste ter sido dirigida a uma abadessa do mosteiro de Dormea, sua coirmã¹⁵. Gonçalo Garcia e Martim Soares¹⁶, finalmente, glosaram os raptos de Maria Rodrigues Codorniz e de Elvira Anes da Maia, respectivamente, o primeiro censurando a desatenção do porteiro do magnate D. Rodrigo Gomes de Trastâmara por ter deixado escapar a Codorniz e o seu raptor¹⁷, o segundo criticando a importante família de Sousa pela sua aparente atitude de impotência perante o acto perpetrado pelo infanção Rui Gomes de Briteiros.

Este olhar trovadoresco sobre a mulher não é, naturalmente, inocente. Na realidade, o que estas composições nos revelam são precisamente as preocupações da pequena nobreza perante acontecimentos que, de um modo ou de outro, restringiam o seu acesso à mulher nobre. Daí a imagem contraditória que dela por vezes ressalta consoante o ‘bom’ ou ‘mau’ uso que faz da sua margem de liberdade: vilipendiada por Calheiros pelo facto de, contra a vontade do pai, se ter ligado a um vilão, é elogiada pelo mesmo Calheiros quando, ainda contra a vontade familiar, parece recusar a união matrimonial que esta lhe propunha. Mas o que está verdadeiramente em causa nas composições é o aumento da pressão linhagística sobre a mulher e a sua consequente integração em estratégias que contemplavam –na tentativa de evitar a dispersão do património familiar–, não só uma atenção redobrada ao sistema de aliança veiculado pelo matrimónio, mas também, quando necessário, a própria contenção desse sistema através do resguardo da mulher junto da família ou nas instituições monásticas femininas então em plena expansão. E esta subsunção da mulher na linhagem é visível, quer nas composições satíricas desta geração, quer nas suas composições de carácter amoroso. Na verdade, numa altura em que os géneros poético-musicais estavam ainda em fase de maturação, não deve causar admiração o facto de os condicionamentos do canto trovadoresco assomarem com alguma frequência nas composições de carácter amoroso desta geração através dos motivos da mulher guardada ou do casamento da senhor.

14. B 1332/V 939.

15. B 1337/V 944. Esta composição integra-se num pequeno ciclo de três, sendo as duas restantes de carácter amoroso, visando esta mesma personagem. Sobre a flutuação dos géneros poéticos na segunda geração veja-se o que dizemos mais à frente.

16. B 172.

17. Segundo a rubrica que acompanha a composição o episódio teria ocorrido em Portugal, na corte de D. Rodrigo Sanches. A opção pela corte do Trastâmara foi justificada na ficha biográfica de D. Gonçalo Garcia inserta em A. Resende de OLIVEIRA, *Depois do Espectáculo Trovadoresco...*, p. 485.

Sob as dificuldades criadas ao relacionamento da ‘dona’ com o cavaleiro pairava igualmente a degradação do estatuto deste. Na verdade, a implantação de um modelo linhagístico com estrutura linear e masculina, fazendo reverter para o primogénito a manutenção do nome, do património e da memória da linhagem, colocava numa posição subalterna, afastando-a de uma distribuição mais equitativa dos bens e rendimentos senhoriais, a franja numericamente importante da nobreza constituída pelos filhos segundos. As consequências desta transformação fizeram-se sentir em toda a sociedade: aumento dos desenraizados, dos ‘cavaleiros andantes’ que procuravam rodear a sua nova condição através do esforço militar e da proeza noutras paragens; proliferação de uma pequena nobreza local, ávida na sonegação de bens e rendimentos régios ou outros abusos e violências; reactivação das ordens militares, chamadas a substituir, em relação aos filhos segundos, a função desempenhada noutra sede pelos mosteiros femininos; crescimento dos séquitos vassálicos da alta nobreza, enfim, com o consequente aumento do seu poderio¹⁸.

Ora, é precisamente nestes séquitos que encontramos a geração de trovadores que desponta no primeiro quartel do séc. XIII. A sua condição de trovadores indica-nos, desde logo, que não escolheram, salvo em casos excepcionais, a via do rapto –a mais voluntariosa e radical, talvez, mas não isenta de perigos, como no-lo revela a história do rapto de Maria Pais Ribeira por Gomes Lourenço de Alvarenga¹⁹ – para furar o bloqueio à mulher imposto pelas linhagens. Mas na sua opção poético-musical acabaram por expor, como os próprios raptos, não só as marcas deixadas na mulher pela assunção do sistema linhagístico, mas também as consequências da sua posição de maior subalternidade em âmbito nobiliárquico.

Para esta nova situação do cavaleiro-trovador reenvia, com efeito, um segundo tema visível nas suas composições satíricas: a necessidade de afirmação do seu estatuto nobiliárquico, não só perante escudeiros e cavaleiros vilãos²⁰ –frangas sociais situadas entre a vilania e a nobreza–, mas também, num quadro mais

18. Cfr. MATTOSO, J., “Cavaleiros andantes: a ficção e a realidade”, in: *A Nobreza Medieval Portuguesa. A família e o poder*, Lisboa, 1981, pp. 353-369; Id., “A crise de 1245” e “Problemas sobre a estrutura da família na Idade Média”, in: *Portugal Medieval. Novas interpretações*, Lisboa, 1985, pp. 57-75 e 241-259, respectivamente; Id., *Ricos-Homens, Infanções e Cavaleiros. A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Lisboa, 1982.

19. *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, ed. por J. MATTOSO, Lisboa, 1980, 36BN9. A integração do rapto no quadro das mutações familiares e culturais que atravessavam o meio senhorial foi esboçada em A. Resende de OLIVEIRA, “A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular”, in: *A Mulher na Sociedade Portuguesa* (Actas do Colóquio), II, Coimbra, 1986, pp. 21-34.

20. B 1333/V 940, de FERNÃO RODRIGUES DE CALHEIROS. Cfr., igualmente, o ciclo de composições de Tamalancos mencionado na nota 15.

profissional, perante a ameaça constituída pelo meio jogralesco²¹. Por outras palavras, marginalizado pelas linhagens, o cavaleiro-trovador somente encontrava o apoio necessário à sua demarcação de camadas sociais inferiores mas concorrentes pela via da reiteração da sua pertença ao universo linhagístico e ao seu mundo de valores. Significativa, deste ponto de vista, é a crítica de Martim Soares aos membros da família de Sousa pelo facto de não terem vingado o rapto de Elvira Anes. Mas a canção trovadoresca no seu conjunto não terá tido um papel negligenciável na reinserção do cavaleiro-trovador nos meios aristocráticos. Não será ela, desde logo, um sinal maior dessa reinserção e, ao mesmo tempo, de distinção social e de afirmação da nobreza no seu todo²²?

A linhagem, a mulher e o cavaleiro. É esta trilogia, com efeito, que ressalta, através de um jogo de espelhos, da leitura das composições satíricas desta geração. A escrita e o canto trovadorescos limitavam-se a demarcar uma intromissão mais pacífica do cavaleiro neste jogo, introduzindo uma nova fonte para o estudo da nobreza que, apesar de literária, não pode ser esquecida pelos historiadores. Não só por se tratar de uma fonte privilegiada para o estudo da mulher nobre, mas também porque é a melhor prova, através do vocabulário investido no relacionamento com a “senhor”, da mentalidade feudal da nobreza portuguesa²³.

II

Com efeito, entre as várias formas poético-musicais cultivadas por esta geração, avulta o *cantar de amor*, não só pelo seu peso numérico, que obscurece facilmente o dos restantes géneros, mas sobretudo pela homogeneidade da sua linguagem, que cedo resvala para uma dimensão monocórdica a todos bem patente.

21. B 1334/V 941 e B 1335/V 942, de FERNÃO PAIS DE TAMALANCOS, e B 144, de MARTIM SOARES e PAIO SOARES DE TAVERIÓS (a integração desta tenção no grupo de composições satíricas seleccionadas deveu-se às suas afinidades com as anteriores composições de Tamalancos). As composições contra os jograis, iniciadas talvez pouco antes de 1240, conheceriam uma grande audiência na década seguinte, numa fase de maior contacto do meio trovadoresco com círculos castelhanos ligados à reconquista.

22. *Cfr.*, no ponto seguinte, o enquadramento proposto para a longevidade da ‘cantiga de amor’.

23. *Cfr.* PICHEL, A., *Ficción Poética e Vocabulario Feudal na Lírica Trovadoresca Galego-Portuguesa*, La Coruña, 1987. Em “A difusão da mentalidade vassálica na linguagem do quotidiano”, in: *Fragmentos de uma Composição Medieval*, Lisboa, 1987, pp. 149-163, J. MATTOSO integra já as composições trovadorescas no estudo da mentalidade feudal, chamando a atenção, ao mesmo tempo, para o carácter problemático que a interpretação daquelas assume. Sobre esta questão veja-se igualmente, do mesmo autor, “Investigação histórica e interpretação literária de textos medievais”, in: *Id.*, *A Escrita da História*, Lisboa, 1988, pp. 115-126.

É inútil procurar averiguar, nas tentativas poéticas da primeira geração de galego-portugueses, ou dos que usaram o galego-português como língua trovadoresca, as raízes próximas do *cantar de amor* e da sua linguagem, pois que, como é sabido, os textos que o permitiriam se encontram perdidos. Devemos, contudo, admitir que, na ausência de contactos directos de relevo entre a segunda geração galego-portuguesa e os trovadores provençais, a primeira geração deverá, nas suas andanças de leste para oeste, ter desempenhado um papel crucial no processo de transmissão e assimilação dos modelos occitânicos da vassalagem amorosa²⁴, já que é destes e dos aspectos do conteúdo poético em geral que nos propomos tratar agora.

Seja como for, não é difícil traçar uma imagem geral da linguagem do *cantar de amor* desta fase, que se irá manter no fundamental ao longo de todo o período trovadoresco. Trata-se de uma linguagem interpretada por um sujeito masculino que louva a beleza física e os atributos sociais de uma dama, à qual se sente ligado por uma relação de amor que decorre, em grande medida, da fatalidade de a ter visto. Dirige-lhe repetidos pedidos no sentido de que ela lhe conceda um benefício como recompensa pelo seu serviço, mas termina, na extensa maioria dos casos, por expor longos e hiperbólicos lamentos, que são consequência directa da atitude de indiferença ou hostilidade que sistematicamente observa por parte dessa mesma dama.

Além disso, verifica-se que, tomado o “corpus” desta segunda geração no seu todo, enquanto o louvor da dama se mantém dentro de limites excessivamente comedidos e a petição de favores se esgota na solicitação de um “ben”²⁵ ou de um “galardon”, a caracterização das modalidades de impiedade daquela e a exposição da consequente situação de sofrimento criado ao sujeito amador ocupam uma posição avantajada, dando lugar a inúmeras variações que, mesmo assim, não implicam uma base lexical ou imagética muito alargada²⁶.

De facto, há algo de paradoxal na linguagem dos *cantares de amor* galego-portugueses. Se, por um lado, vemos a relação de amor exprimir-se em moldes claramente feudo-vassálicos²⁷, é bem verdade que os textos, uns após outros, nos

24. Sobre a primeira geração histórica dos trovadores galego-portugueses, veja-se o já mencionado estudo de A. Resende de OLIVEIRA, “A Caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português”.

25. Reveladores das dificuldades de interpretação do sentido do “fazer ben” dos trovadores galego-portugueses são os estudos de António José SARAIVA, *História da Cultura em Portugal*, I, Lisboa, 1950, pp. 279/314, e Segismundo SPINA, “O “fazer ben” dos cantares trovadorescos”, in: *Da Idade Média e outras Idades*, S. Paulo, 1964, pp. 53-61.

26. Cfr. TAVANI, G., *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, 1990, pp. 109-139.

27. Cfr. PICHEL, A., *Ficción Poética ...*, pp. 27-108

vão revelando a impossibilidade de concretização dessa mesma relação, em virtude da completa incapacidade de uma das partes de cumprir os deveres que decorreriam de um contrato vassálico: referimo-nos, naturalmente, à parte feminina²⁸.

É certo que esta situação paradoxal, que se vive desde os primeiros momentos da actividade desta segunda geração, encontra, por parte de alguns trovadores, uma resposta que tende a recusá-la e a ultrapassá-la. Referimo-nos ao surgimento dos motivos da insuficiência da dama em questões amorosas, que ocorre em João Soares Somesso e em Osoiro Anes²⁹, e sobretudo ao motivo do abandono do serviço amoroso em proveito de outra dama, que se encontra de novo em Somesso e Osoiro Anes, mas também em Fernão Pais de Tamalancos³⁰.

Mas não é menos verdade que cedo a ideia do “Amor que força, anulando a vontade do servidor” irá impor-se com todo o vigor, contribuindo decisivamente para o total imobilismo e mesmo inverosimilhança que serão dominantes nos relativamente extensos cancioneiros de amor de Vasco Praga de Sandim, Fernão Rodrigues de Calheiros ou Martim Soares.

Para o historiador dos eventos literários, o principal problema que se coloca é o de compreender por que razão a linguagem galego-portuguesa do serviço amoroso, cuja equivalente occitânica se mostrava tão colorida, tão rica de sugestões eróticas e ficcionalmente tão adequada a uma realidade exterior que, aliás, ia constantemente sugerindo, se revela aqui tão disfórica e tão caricatural, a ponto de derrotar qualquer tentativa sensata de a relacionar com alguma prática amorosa concretizável.

Sem ignorar o efeito de empobrecimento que um fenómeno de tradução cultural necessariamente acarreta, sobretudo quando a área de recepção da novidade traduzida é manifestamente periférica³¹, cremos que tal argumentação não esgota o problema e, sobretudo, não explica por que razão, apesar dessa aparente insuficiência, a linguagem do serviço amoroso teve um êxito tão repentino e generalizado.

28. Cfr. TAVANI, G., *A Poesia Lírica...*, p. 124.

29. Trata-se das composições “Muitas vezes en meu cuidar” (A16/B109) e “Já m’eu, senhor, ouve sazón” (A22/B115), de JOÃO SOARES SOMESSO, e “Min pres forçadament’ Amor” (B 37) e “Eu, que nova senhor filhei” (B39), de OSOIRO ANES.

30. Referimo-nos aos cantares “Punhei eu muit’en me guardar” (A21/B114), de JOÃO SOARES SOMESSO; “Sazon é já de m’eu partir” (B38), “Eu, que nova senhor filhei” (B39) e “Cuidei eu de meu coraçón” (B39bis), de OSOIRO ANES; “Con vossa graça, mia senhor” (B74) e “non sei dona que podesse” (B75), de FERNÃO PAIS DE TAMALANCOS.

31. Cfr. TAVANI, G., “Il problema della poesia lirica nel Duecento letterario ispanico”, in: *Poesia del duecento nella penisola iberica*, Roma, 1969, pp. 9/50; Idem - *A Poesia Lírica...*, pp. 22-30 e 109-111.

A explicação mais plausível para dar conta de tal facto remete, a nosso ver, para o meio social que adoptou e interpretou essa linguagem, conferindo-lhe um específico sentido, que é, como foi dito, não uma qualquer corte régia, mais ou menos cosmopolita e aberta a interferências de estratos sociais e de códigos comportamentais diversificados –como virá, anos mais tarde, a ser a corte de Afonso, o Sábio–, mas sim o coração senhorial de Portugal e da Galiza, onde se vive uma crise social intensa, cujos parâmetros foram há pouco delineados, que culminará, como é sabido, numa guerra civil de limites ainda hoje difíceis de precisar³².

Ora não é demais reafirmar que a extensa maioria dos homens que primeiramente interpretaram o canto trovadoresco em terras da Galiza e de Portugal provinham exactamente dos estratos da nobreza que essa crise social empurrava para um crescente processo de marginalização. Para eles, a dama nobre, sobretudo aquela que estava em condições de herdar, constituía objecto de uma atracção que, tudo leva a crer, assumia as proporções da obsessão. Aceder-lhe, tomá-la por mulher, era para muitos terminar a situação de permanente “coita” em que inevitavelmente se encontravam³³. Por isso, os olhos dirigiam-se para o alto, para aquelas ameias que guardavam as mulheres que representavam o “guarecer” definitivo...

Mas essas mulheres estavam irremediavelmente longe e eram quase sempre inacessíveis, embora a história conserve a memória de como algumas delas foram subtraídas à estreita vigilância de que eram objecto³⁴. No imaginário dos que as desejavam, o que permanecia, todavia, não era uma imagem concreta de mulher, mas sim uma forma esfumada e hipervalorizada³⁵, que as representava a todas enquanto objecto de desejo. É essa pura forma o material de que se constitui, a nosso ver, a “dona” da linguagem do serviço de amor dos trovadores galego-portugueses. Forma cujas atitudes hostis que assumia não mais eram do que a ficção da ausência, da irremediável separação, da impossibilidade de ver e de falar, mas a que, apesar de tudo, se aspirava até aos limites do possível. “Desejo” e seus derivados são dos lexemas mais recorrentes em toda esta linguagem.

32. Cfr. MATTOSO, J., “A Crise de 1245”, pp. 64-75.

33. João SOARES SOMESSO, um dos trovadores desta geração que mais fazem transparecer, nos *cantares de amor*, fragmentos de grande referencialidade, declara, na sua composição “Con vossa coita, mia senhor” (A 25/ B18): “ (...) mia senhor/des aquel dia que vus vi/d’outra gran coita me parti”. Ora, como não é dito que essa “outra coita” era de amor, é possível que o trovador se esteja a referir à situação que aqui apresentamos.

34. Cfr. OLIVEIRA, A. R. de, “A Mulher e as origens”, p. 11.

35. Cfr. RUIZ DOMÉNEC, J.E., “La mujer en la sociedad aristocrática de los siglos XII y XIII”, in: *La condición de la mujer en la Edad Media*, Actas del coloquio celebrado en la Casa Velasquez del 5 al 7 de Noviembre de 1984, Madrid, 1986, pp. 379-402

Não pretendemos com isto afirmar que a poesia trovadoresca e a linguagem do serviço amoroso que nela se expandiu ficou a dever a sua extraordinária projecção na Galiza e em Portugal exclusivamente à iniciativa dessas camadas sociais. Elas terão, sem dúvida, constituído o seu elemento catalisador, mas este fenómeno cultural mergulhou mais fundo na sensibilidade e no imaginário da nobreza senhorial no seu todo. Repare-se que a ideologia da linhagem —tão presente, como vimos, nos cantares satíricos dos trovadores desta fase— não prescinde da memória das mulheres que asseguram o prestígio da ascendência, quando não os proventos de uma aliança ou de uma herança territorial³⁶. Os exemplos na história e na ficção abundam, revelando-se a Galiza e Portugal, a esse respeito, singularmente próximas de outros pontos da Europa onde situações afins se viveram³⁷.

Deste modo, se é possível entender a tonalidade específica que adquiriu a linguagem da vassalagem amorosa nesta parte da Península, com os seus paradoxos e irrealidades, à luz da particular situação social vivida no Norte de Portugal e na Galiza na primeira metade de séc. XIII, já a funcionalidade global desta linguagem, que lhe permitiu resistir pelo menos ao longo do século e meio em que perdeu o fenómeno trovadoresco galego-português, só se explica pela permanência, durante todo este período, dos valores e mitos senhoriais que referimos. A posição tutelar que neles a imagem da mulher sempre ocupou, como ponto de referência da organização social e até como seu princípio de sobrevivência, assegurou ao *cantar de amor* a supremacia numérica que é conhecida. O lento declínio deste género, visível particularmente na parte final do período trovadoresco, corresponde a idêntica decadência do mundo senhorial que se acentua ao longo do séc. XIV. Compor e executar um *cantar de amor* terá sido sempre como que a manifestação de um sinal heráldico com o qual o conjunto do grupo social interessado se identificava.

Esta nossa percepção do significado específico das formas que assumiu a linguagem da vassalagem amorosa na segunda geração dos nossos trovadores, bem como da funcionalidade permanente que essa linguagem adquiriu ao longo de todo o período trovadoresco, implica que se lhe negue, por princípio, qualquer dimensão referencial. Ou seja: os *cantares de amor* evoluíam no plano de uma pura ficção, sem qualquer preocupação de reproduzir situações do real, nem mesmo de tornar credível que tais situações pudessem alguma vez ter ocorrido.

36. Cfr. DUBY, G., *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, 1981, pp. 241-312.

37. Cfr. KRUS, L., "A morte das fadas: a lenda genealógica da Dama do Pé de Cabra", *Ler História*, 6 (1985), pp. 3-34; MIRANDA, J.C., "A Lenda de Gaia dos Livros de Linhagens: uma Questão de Literatura?", *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, V, 2, 1988, pp. 483-515.

Todavia, é visível que, aqui e ali, se insinuem elementos da biografia de quem escreve e das circunstâncias em que o faz. Quando tal sucede, porém, reconhecemos com facilidade que o texto do *cantar de amor* está a abandonar a ficção da vassalagem amorosa, situando-se ora aquém dela, numa posição por vezes privilegiada para melhor compreender as condicionantes exteriores desta linguagem, ora resvalando para outros domínios adjacentes, como o do género escarninho, provocando um desconfortável hibridismo taxinómico. Dadas as limitações da presente comunicação, não nos é possível especificar mais esta zona do género, aliás riquíssima do ponto de vista da sua hermenêutica global.

III

Por último, o *cantar de amigo*, sem a referência ao qual o balanço da actividade da segunda geração galego-portuguesa —a primeira que efectivamente exerceu o seu mester em terras da Galiza e de Portugal— não ficará completo. As mais recentes pesquisas sobre as biografias dos nossos trovadores³⁸ não permitem apurar muitos nomes a que se possa associar o cultivo deste género ainda na década de vinte do séc. XIII. São eles Fernão Rodrigues de Calheiros, Vasco Praga de Sandim e possivelmente Bernal de Bonaval. Todos os restantes, que foram mencionados na parte inicial desta comunicação e que nos surgem com um cancionero *de amigo*, serão sobretudo homens da década de trinta em diante. Ficamos, assim, reduzidos a um magro pecúlio de cerca de uma vintena de textos que, no entanto, afinam todos pelo mesmo tipo de características e podem, por isso, permitir responder às mesmas questões já antes colocadas relativamente ao *cantar de amor*: por que surgiu o género em âmbito trovadoresco? Que significou para os seus autores e para o público que primitivamente o escutou?

Começemos por inquirir os textos. Estes revelam-nos a conhecida personagem feminina que se move predominantemente num âmbito familiar e cujos enunciados que vai produzindo visam esmagadoramente revelar o seu desejo relativamente a uma personagem masculina, que nas suas palavras se identifica como sendo o amigo. Este ora está presente, ora ausente. Porém, é de notar que a presença ou ausência do amigo não é ditada pela vontade da amiga, já que esta revela sempre uma incontida ânsia de o receber, mas sim pela sua mesma errância. Sentimentos de tristeza ou de júbilo por parte da amiga estão inteiramente dependentes dessa capacidade de movimento, e, logo, de comando, que este género poético-musical devolve surpreendentemente à parte masculina.

38. Vid. OLIVEIRA, A. R. de, *Depois do Espectáculo ...*, pp. 429-577.

Encarado do ponto de vista do homem, do trovador, do subalterno —e o *cantar de amigo* desta primeira fase está integralmente nas mãos dos subalternos—, trata-se de uma percepção francamente optimista das suas mesmas possibilidades. Aquilo que a realidade do seu tempo lhe negava e que a ficção da vassalagem amorosa dos *cantares de amor* consagrava —a irremediável impossibilidade de aceder à mulher desejada— é aqui milagrosamente ultrapassado e subvertido, como se todas as barreiras que a sociedade senhorial colocava à sua acção se esfumassem pelo simples dedilhar da cítola!

Trata-se, se não erramos, de um género cujo propósito inicial é afirmar isto mesmo: a possibilidade de criar um quadro ideal no qual todas as dificuldades da “coita” —seja a “coita” de um quotidiano de submissão, seja a “coita” amorosa que lhe vem dar corpo poético— fossem inteiramente anuladas e um horizonte de felicidade finalmente se abrisse.

Por isso, este grupo dos mais antigos *cantares de amigo* recusa tão frontalmente o léxico feudalizante que caracteriza a linguagem da vassalagem amorosa. Há amor mas não há serviço, porque o serviço é do homem e só se compreende se este se mantiver numa situação de franca inferioridade, o que agora não sucede. Também não há sofrimento do lado masculino porque, em boa verdade, nada transparece da subjectividade do homem. Apenas a sua capacidade de estar presente ou ausente, que é indício seguro da sua situação de iniciativa e de poder.

Acresce que, se este género se revela construído numa base puramente idealizante, em contraste com o pendor essencialmente formalista do *cantar de amor*, essa tendência acaba por beneficiar não apenas o homem mas também a mulher, visto esta adquirir a voz que na realidade não possuía e ver-se livre dos mesmos constrangimentos sociais que afectavam também o mundo masculino. O género *cantar de amigo* contém em si, pois, as sementes de uma funda contestação, de uma autêntica revolta contra uma ordem social cujas imposições se mostravam nem sempre fáceis de aceitar, embora essas sementes estivessem destinadas a não germinar.

Com efeito, se é verdade que alguns trovadores imediatamente posteriores irão obedecer a este padrão do género³⁹, instituído por aqueles que, até boa prova em contrário, o criaram —ou seja, os trovadores que mencionámos...—, outros encontraremos que, possivelmente já na década de trinta, irão reagir contra este modo de encarar o homem, a mulher e a relação que ambos interpretavam, fazendo-os de novo, mas sem contestar o género em si, assumir o papel que a

39. É o que se passa com o jogral Lopo ou com Vasco Rodrigues de Calvelo e, em menor medida, com Pero Garcia Buralês, Vasco Gil de Soverosa e Pero da Ponte.

linguagem da vassalagem amorosa lhes tinha atribuído. Referimo-nos ao cancionero de amigo de Paio Soares de Taveirós que, ao substituir o termo-chave “amiga” por “dona” e ao fazer esta subir de novo ao cume da arrogância com respeito ao seu servidor, constitui uma clara reacção face ao potencial subversivo do género na sua forma inicial e uma tentativa de o tornar num autêntico apêndice do *cantar de amor*. A julgar pela produção poética *de amigo* da corte alfonsina, a lição de Paio Soares acabou por ser bem assimilada, embora seja possível detectar outras linhas de evolução do género ao longo do mais de um século em que este foi cultivado.

Concluindo: à segunda geração de trovadores galego-portugueses coube certamente o mérito de ter traçado os rumos fundamentais dos géneros poético-musicais que se instituíram não só na Galiza e no Norte de Portugal, mas também noutras áreas geográficas que adoptaram os mesmos modelos expressivos. Geração senhorial, por excelência, desconhecadora ainda das potencialidades dos mecenatos régios, acabou por elaborar um tecido textual à sua medida, espelho ficcional de anseios e horizontes marcados pelos constrangimentos típicos de uma sociedade em crise. As linguagens do serviço de amor, por um lado, e aquela que vemos emergir no grupo mais recuado dos *cantares de amigo*, por outro, no seu contraste ostensivo, acabam por constituir notas diversas de uma mesma partitura, onde o tom que se impõe é, sem dúvida, a funda obsessão relativamente ao mundo feminino. Ao insistirem nestas mesmas temáticas, os *cantares de escárnio e de mal dizer*, pelo seu lado, dado o menor teor ficcional da sua linguagem, ajudam-nos a avaliar a distância que separa a construção poética da realidade histórica, contribuindo para conferir o ritmo justo à melodia trovadoresca que podemos ainda hoje escutar.

António RESENDE DE OLIVEIRA
Universidade de Coimbra
José Carlos RIBEIRO MIRANDA
Universidade do Porto