

CALHEIROS, SANDIM e BONAVAL:
Uma rapsódia de amigo*

José Carlos Ribeiro Miranda
SMELPS/IF/FCT
Universidade do Porto

A poesia galego-portuguesa é um dos principais fenómenos culturais do Ocidente ibérico entre os séc. XII e XIV, assumindo particular realce, no seu seio, os *cantares de amigo*. A conservação de cerca de quinhentos destes textos, atribuíveis a algumas dezenas de trovadores e jograis, traduz uma notável permanência, ao longo de todo este período, do interesse e importância que o género suscitou e justifica a destacada atenção de que tem sido objecto por parte dos estudiosos de ontem e de hoje¹.

Conquanto não surja isolado no contexto trovadoresco europeu², a especificidade do *cantar de amigo* galego-português acompanha a sua importância numérica, tornando-o num género poético-musical cujo significado cumpre

* O presente artigo resulta de uma comunicação apresentada ao V Colóquio Galico-Minhoto, realizado em Braga no mês de Setembro de 1994. Não tendo as actas respectivas alguma vez sido publicadas, foi feito um pequeno opúsculo da responsabilidade do autor cujo destino haveria de ser mais sorridente do que o esperado. Foi depois disponibilizado *online* no já extinto endereço www.seminariomedieval.com, donde transitou para alguns repositórios de publicações electrónicas, onde ainda se mantém. A presente edição pretende atribuir-lhe algum sossego editorial. O texto conserva, no fundamental, a configuração que adquiriu há mais de vinte anos.

¹ O *corpus* dos *cantares de amigo* galego-portugueses conheceu edição integral em José Joaquim Nunes, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926-28, reimpresso em Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1972-73. É desta última edição que faremos uso, sem prejuízo do recurso ao *fac-simile* dos manuscritos sempre que tal se justifique.

² De facto, trata-se de uma variedade da chamada *canção de mulher*, conjunto de composições que se caracterizam por possuírem um enunciador ou actor principal feminino, presentes particularmente em conexão com o trovadorismo do norte da França, da Alemanha e, em menor grau, na área cultural do occitânico e até em Itália – para além dos exemplares exteriores e, em muitos casos, anteriores à cultura trovadoresca, como sejam os célebres trechos moçárabes das *muaxahas* árabe-andaluzas, editados por J. M. Solá-Solé, *Corpus de poesia mozarabe*, Barcelona, Ediciones Hispam, 1973. Sobre os textos franceses deste tipo, que constituem o seu mais copioso e variado espólio, a par com o galego-português, consulte-se Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age, (XIIe – XIIIe siècles)*, 2 voll., Paris, Picard, 1977. Para uma recente abordagem de conjunto deste grupo de textos, veja-se Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1990.

aprofundar e precisar, até porque a problemática das origens, que tem constituído o grande modo de perspectivar o seu estudo, fez frequentemente resvalar as atenções não propriamente para os textos que existem, mas para aqueles que hipoteticamente teriam existido em tempos mais ou menos recuados³...

Não sendo a questão das origens de modo algum impertinente – será necessário, porventura, voltar a ela sempre que novos dados se forem aduzindo –, o que nos propomos neste momento é equacionar o perfil inicial do género enquanto realidade documentada, tendo como fundamento as mais recentes pesquisas de natureza histórica que vêm sendo realizadas em torno do fenómeno trovadoresco galego-português⁴.

Com efeito, a percepção do panorama global da poesia galego-portuguesa, sobretudo no respeitante ao processo de evolução dos temas e das formas expressivas, tem sido prejudicada, se não mesmo impedida, pela excessiva imprecisão, ou até pela total fantasia, na colocação cronológica e identificação de parte considerável dos autores que a integram, bem como dos meios que frequentaram,⁵ tornando praticamente impossível a tarefa de avaliar como, onde e quando surgiu e se desenvolveu o movimento trovadoresco galego-português e limitando também drasticamente as perspectivas em função das quais se podia abordar o *cantar de amigo* na sua génese e no seu significado.

Apurado um conjunto mais seguro de dados sobre a identificação de vários trovadores e jograis e tendo-se avançando um pouco mais nos delicados problemas de

³ Sendo a bibliografia sobre a questão das origens da *cantiga de amigo*, que se confunde com o mais vasto problema das origens da poesia lírica europeia medieval, extensa, variada e eivada de grande polemismo, limitamo-nos a remeter o leitor para a já vetusta mas ainda actualizada e informada síntese proposta em Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval*, 9ª edição, Coimbra, 1977, e respectiva bibliografia. Para uma abordagem genérica deste assunto em período mais recente, veja-se Giuseppe Tavani, «Problemas da Poesia Lírica Galego-Portuguesa», in *Ensaio Portugueses*, Lisboa, 1988, pp. 40-52.

⁴ Embora surjam de vários quadrantes contribuições relevantes no tocante a esta questão, temos essencialmente em vista a profunda investigação histórica realizada por A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Coimbra, Edições Colibri, 1994, Apêndice II, cujas conclusões aceitamos na sua quase generalidade.

⁵ No tocante à infelicidade no plano da identificação, para a parte inicial do nosso fenómeno trovadoresco, refiramos apenas os casos de Pero Anes Marinho e do seu possível irmão Martim, que formavam, até há bem pouco, – na sequência de uma proposta outrora adiantada por A. Cotarelo-Valledor, «Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII», *Boletín de la Academia Española*, 20, 1933, pp. 5-32 – uma fraterna tríade em conjunto com Osoir'Eanes, o único que realmente viveu neste período; ou ainda do cavaleiro galego Paio Soares de Taveirós, tido como irmão de Pero Soares, o Escaldado, da família portuguesa dos Velhos, ideia que remonta a Carolina Michaëlis, *O Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Lisboa, 1904, pp. 309-313. No capítulo da autoria inconsistente, o caso mais flagrante é sem dúvida o da atribuição do célebre «Ai eu, coitada, como vivo en gran cuidado» a D. Sancho I, rei sobre o qual não há a mínima pista de que alguma vez tivesse dedilhado a cítola, atribuição que, remontando igualmente a Carolina Michaëlis, *O Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 593-595, era ainda há bem pouco acolhida por Elsa Gonçalves, na introdução à sua cuidada antologia *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, 1983, pp. 17-18.

atribuição de autoria de bom número de textos – processo obtido por meio da conjugação da informação histórica disponível com aquela que é fornecida pelos próprios textos poéticos e ainda por um conhecimento mais sólido da estrutura dos cancioneiros –, é hoje possível precisar melhor o fenómeno trovadoresco galego-português, sobretudo no seu período inicial.

Assim, parece incontroverso afirmar que a poesia galego-portuguesa percorre uma primeira fase, que se situa entre os finais do séc. XII e a década de vinte do século seguinte, marcada pela existência de algumas individualidades galegas ou portuguesas que desenvolvem a respectiva actividade poético-musical fora da região de onde são originárias, no contexto de meios senhoriais de Castela, de Aragão e até, possivelmente, da Navarra, em contacto próximo com trovadores do Oriente peninsular ou de Além-Pirinéus que, em alguns casos, ensaiam também o galego-português como língua de ofício trovadoresco. É a geração do arranque da poesia galego-portuguesa⁶.

Seguir-se-á uma segunda fase, que se estende dos anos vinte aos anos quarenta do séc. XIII, em que surgem já quase exclusivamente trovadores e alguns jograis galegos e de Entre-Douro-e-Minho que desenvolvem a respectiva actividade poético-musical na região de onde são oriundos, no contexto de meios senhoriais portugueses ou galegos, mas predominantemente alheios às cortes régias de Leão ou Portugal. É a geração da aclimação definitiva do canto cortês no Ocidente peninsular⁷.

Sendo os modelos poéticos dominantes o *cantar de amor*, equivalente peninsular da *cansó de amor* occitânica, género por excelência laudatório relativamente à *domna* evocada, e o *cantar de escárnio ou mal dizer*, réplica afastada do *sirventés* occitânico, mas que parece situar-se inteiramente no campo da *vituperatio* dos tratados de retórica, é nesta segunda geração – a primeira que verdadeiramente actua em solo galego e português – que vemos surgir uma nova variedade de *cantar de amor* que, com os tempos, virá a ser especificamente designada pela expressão *cantar de amigo*⁸.

Os intérpetes

Se é verdade que alguns dos trovadores desta última fase estarão ainda presentes no período seguinte, que será inteiramente dominada pelo mecenato principesco do futuro Afonso X de Leão e Castela, e logo, desenrolando-se sobretudo

⁶ Cfr. A. Resende de Oliveira, «A Caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português», in *O Cantar dos Trovadores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1983, pp. 249-260.

⁷ Cfr. A. Resende de Oliveira/J. Carlos Ribeiro Miranda, «A Segunda Geração de Trovadores Galego-Portugueses: Temas, formas e realidades», in *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidade de Granada, 1985, pp. 499/512.

⁸ Cfr. A. Resende de Oliveira «A Galiza e a Cultura Trovadoresca Peninsular», *Revista da História das Ideias*, Coimbra, 11, 1989, p. 25.

entre a corte de Castela e os itinerários da reconquista efectuada por este reino⁹, não é muito extenso o rol daqueles que, tendo cultivado o *cantar de amigo*, protagonizaram uma actividade que é possível, com alguma verosimilhança, fazer remontar à década de vinte¹⁰.

Dentre estes, mencionamos em primeiro lugar Fernão Rodrigues de Calheiros, não apenas por ser aquele que apresenta um naipe de *cantares de amigo* mais consistente, variado e, logo, informativo, mas também porque é um homem que terá esgotado o seu trajecto inteiramente nos círculos senhoriais galegos e minhotos, não havendo qualquer notícia da sua presença no magno concerto castelhano propiciado nos anos quarenta pelo príncipe Afonso.

Embora o seu nome não tenha ainda aflorado na documentação para o efeito compulsada – sorte comum a uma enorme multidão de filhos segundos, bastardos, ou simplesmente membros de linhagens com escasso poder –, é provavelmente irmão de Paio Rodrigues de Calheiros e de Pero Rodrigues de Calheiros, documentados entre 1221 e 1252, sendo portanto filho menor de Rodrigo Fernandes de Calheiros e de Sancha Mendes, membros de uma pequena linhagem cujos bens se situavam na região de Ponte de Lima. António Resende de Oliveira, a quem se devem os dados biográficos que adiantamos, vê como provável a ligação deste trovador à poderosa família dos Sousas da qual os irmãos eram vassalos¹¹.

Ora cremos não ser demais referir a crucial importância que os Sousas parece terem tido para a implantação da cultura trovadoresca no Ocidente peninsular, visto não só haverem deixado vestígios de uma temporã actividade deste tipo – Garcia Mendes de Eixo é autor de uma composição em occitânico¹², escrita provavelmente durante o seu exílio nos tempos do pleito havido com D. Afonso II; Fernão Garcia, o Esgaravunha, e Gonçalo Garcia foram igualmente trovadores –, mas também ser possível relacionar com o respectivo séquito vários outros trovadores do período inicial, como Gil Sanches e Rui Gomes de Briteiros, ou um pouco mais tardios, como Pero Mafaldo e João Garcia de Guilhade.

O segundo cantor *de amigo* que chamaremos à colação é Vasco Fernandes Praga de Sandim, galego de origem desconhecida que parece ter vindo para Portugal pela mão de Gil Vasques de Soverosa, tendo-se casado com Teresa Martins Mogudo de Sandim. Trata-se, portanto, de um vassalo da poderosa família dos Soverosas, que possuíam igualmente um núcleo trovadoresco na sua dependência, no seio do qual se

⁹ Cfr. Carlos Alvar, «La cruzada de Jaén en la poesía gallego-portuguesa», in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 139-144.

¹⁰ Cfr. Oliveira/Miranda, «A segunda geração», p. 45.

¹¹ Cfr. Oliveira, *Depois do Espectáculo*, p. 473.

¹² Trata-se de "Ala u jazq la Torona" (B 454). Edição e estudo em José Carlos Ribeiro Miranda, *Aurs Mesclatz ab Argen*, Porto, Edições Guarecer, 2004, p. 168.

conta João Soares de Valadares, o Somesso, um dos mais importantes trovadores de um período que remonta claramente aos anos vinte do século XIII¹³.

Têm sido apontadas claras afinidades entre os cancioneiros *de amigo* destes dois compositores¹⁴ – assunto ao qual voltaremos adiante – e de facto não pode surpreender que dois homens que aparecem com francas responsabilidades na implantação de um género poético, que só bem mais para diante se virá a afirmar plenamente, tenham trabalhado em contacto directo. É porém sabido que a crise política que irá instaurar-se no reino de Portugal a partir dos anos trinta, e que culminará então no afastamento do trono de D. Sancho II, colocará em campos opostos e fortemente adversos Sosas e Soverosas¹⁵. Nestas condições, parece-nos prudente considerar que Fernão Rodrigues de Calheiros e Vasco Praga de Sandim poderão ter trocado as experiências poético-musicais que levaram à instituição trovadoresca do género *de amigo* aproximadamente entre os anos 1223 e 1229, período no qual ambas aquelas linhagens parece terem convivido sem grande animosidade no contexto da menoridade de D. Sancho II¹⁶.

Um terceiro nome cremos ser necessário juntar a estes dois para a compreensão da fase de implantação do *cantar de amigo*: é ele Bernal de Bonaval. Este compositor, um dos primeiros a surgirem designados pelo termo *segrel*¹⁷, tornou-se conhecido, como é sabido, essencialmente pelas críticas de natureza literária de que foi indirectamente alvo por parte do futuro rei Afonso X,¹⁸ bem como por outras invectivas, de natureza bem mais pessoal, que lhe foram endereçadas por alguns dos seus pares de então¹⁹. Mas, nessa altura, em plena actividade da corte alfonsina, Bernal de Bonaval era reconhecidamente já um homem de idade avançada e de créditos firmados²⁰. Não custa crer que a sua obra, nomeadamente os *cantares de*

¹³ Cfr. Oliveira, *Depois do Espectáculo*, pp. 575-576.

¹⁴ Cfr. Frede Jensen, «Vasco Fernandes Praga de Sandin», in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

¹⁵ Cfr. José Mattoso, «A Crise de 1245», in *Portugal Medieval. Novas Interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, pp. 57-75.

¹⁶ Tal parece inferir-se do apêndice documental incluído por José Mattoso nas pp. 605/616 do 2º vol. da *História de Portugal* de Alexandre Herculano, Lisboa, Bertrand, 1980. É hoje nossa convicção, tendo em conta os dados conhecidos da recepção do género, que deve ser de reter a datação mais tardia para o surgimento do género: 1229 ou até 1230.

¹⁷ Sobre o âmbito desta designação, veja-se V. Bertolucci Pizzorusso, «La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi Mediolatini e Volgari*, XIV(1966), pp. 9/135; A. Resende de Oliveira, «A cultura trovadoresca no ocidente peninsular: trovadores e jograis galegos», *Biblos*, LXIII, pp. 1-22.

¹⁸ Referimo-nos ao *serventés* «Pero da Ponte, par'o vosso mal», (B 478/ V 70).

¹⁹ Cfr. Pero da Ponte, "Don Bernaldo, pois tragedes" (B 1641/V 1175); Airas Peres de Vuituron "Don Bernaldo, porque non entendedes" (B 1475/V 1086)

²⁰ Cfr. Maria Luisa Indini, *Bernal de Bonaval, Poesie*, Bari, Adriatica Editrice, 1978, pp. 17-27.

amigo, tenha sido, pois, produzida num período vizinho àquele que apontámos para a colaboração entre Calheiros e Sandim.

Além disso, certos aspectos do trajecto de Bernal de Bonaval podem ainda aduzir algumas pistas suplementares que o liguem àqueles dois, embora esse trajecto seja compreensivelmente desconhecido, na sua maior parte, para a fase anterior à da corte alfonsina. Devemos ainda a António Resende de Oliveira a possível identificação do Abril Peres, interlocutor do nosso segrel na única *tenção* por ambos escrita²¹, que poderá ser o jogral galego D. Abril que, em 1221, confirma um documento dos Sousas, e não, como se tem pensado, o magnate português Abril Peres de Lumiares, que virá a perecer na célebre lide de Gaia de 1245²².

Assim sendo, torna-se credível a hipótese de Bernal de Bonaval, ao longo das desconhecidas andanças da fase inicial do seu mester poético-musical, ter entrado em contacto com o jogral Abril Peres, do séquito dos Sousas, tanto mais que o atrás mencionado Garcia Mendes de Eixo se encontrava ligado, por casamento, a uma linhagem da região galega de Toronho, onde existe também uma das várias localidades galegas denominadas *Bonaval*²³.

Resumindo: ao abrigo do mecenato senhorial de Sousas e Soverosas, num meio senhorial que não conhece fronteiras entre a Galiza e o norte do reino de Portugal, terão surgido as primeiras manifestações conhecidas dos *cantares de amigo*. Os respectivos protagonistas – um obscuro filho segundo de uma pequena linhagem portuguesa; um cavaleiro galego mais obscuro ainda, cujo trajecto parece contudo revelar maior saliência pela via do casamento hipergâmico em Portugal; e um jogral galego a quem chamavam “segrel”, perfeitamente identificado com a cultura e os hábitos dos meios senhoriais que frequentava – fornecem um quadro porventura bem significativo para que seja possível adiantar algo acerca do perfil e alcance do novo género poético-musical que decidiram cultivar.

Os textos

Ao circunscrever deste modo, tão ousadamente restritivo, o núcleo inicial dos cantores *de amigo* galego-portugueses, temos naturalmente em mente um propósito bem definido: averiguar em que medida os textos que produziram podem brindar-nos com algumas pistas ou indícios, até aqui não considerados, que nos permitam entender melhor as questões que começámos por colocar – por que razão surgiu o género no seio do trovadorismo galego-português e qual o sentido que se lhe atribuiu. Até porque, como se torna evidente a qualquer leitor não muito desatento, os cerca de quinhentos *cantares de amigo* que chegaram até nós formam um grupo que é tudo

²¹ "Abril Perez, muit'ei eu gran pesar", (B 1072/V 663).

²² Cfr. António Resende de Oliveira, «Do Cancioneiro da Ajuda ao «Livro das Cantigas» do Conde D. Pedro», *Revista de História das Ideias*, vol. 10, Coimbra (1988), pp. 720-721.

²³ Cfr. Oliveira, *Depois do Espectáculo*, pp. 451-452.

menos coeso e homogéneo, havendo no seu seio composições que obedecem às mais variadas tipologias, conforme o plano de análise que se considerar.

Questões talvez excessivamente ambiciosas, estas que colocamos, sobretudo atendendo a que os dados fundamentais da cronologia e dos meios sociais e geográficos em que evoluíram os autores e os textos – elementos cruciais para a obtenção de respostas satisfatórias – permanecem ainda assim tão indefinidos. Mas questões que é inevitavelmente necessário colocar quando se pretende situar o estudo da literatura trovadoresca em bases historicamente mais sólidas.

Como atrás dissemos, Fernão Rodrigues de Calheiros merece-nos a primazia nesta abordagem, dado o carácter relativamente amplo e variado que revela o seu cancionero *de amigo* quando confrontado com o dos dois pares que lhe atribuímos. *Variedade* indicia, na nossa opinião, *domínio da matéria expressiva e intencionalidade da mensagem poética*. É típica de quem inova e inaugura sebedos que caminhos trilha. Não queremos afirmar peremptoriamente que estamos perante o fundador do género mas, se tivermos de escolher um, a Calheiros cabe bem o título. Sandim e Bonaval não são mais do que pálidos seguidores, conquanto este último sobressaia pelas técnicas poéticas que utiliza²⁴.

Os oito *cantares de amigo* de Fernão Rodrigues revelam uma articulação em três núcleos distintos, muito embora a ordenação com que comparecem nas compilações quincentistas não facilite a tarefa de os identificar. Com efeito, é evidente que a composição «Madre, passou por aqui um cavaleiro»²⁵, até por ser aquela que logicamente dá início ao pequeno drama que se detecta no seu seio deste cancionero, assume a típica função de exórdio do conjunto dos cantares, enunciando as balizas precisas da situação que os restantes textos irão retratar.

Madre, passou per aqui un cavaleiro
e leixou-me namorad'e com marteiro;
ai, madre, os seus amores ei!
Se me los ei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei!

Madre, passou por aqui un filho d'algo
e leixou-m'assi penada com'eu ando;
ai, madre, os seus amores ei!

²⁴ Cfr. José Carlos Ribeiro Miranda, «O Discurso Poético de Bernal de Bonaval», *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, II série, vol.I, Porto (1985), pp. 105-131.

²⁵ B 632/ V 233. Curiosamente, esta composição ocupa o penúltimo lugar da sequência em que se insere, que é a mesma em ambos os apógrafos italianos. Poderá o facto de o cantar que consideramos em último lugar comparecer, pelo seu lado, à cabeça dessa mesma sequência sugerir que, no decurso da confecção da compilação que deu origem àqueles cancioneros, a ordem primitiva das composições foi quase inteiramente invertida?

Se me los ei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei!

Madre, passou per aqui quen non passasse
e leixou-m'assi penada, mais leixasse;
ai, madre, os seus amores ei!
Se me los ei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei!

Nestas condições, não é difícil entender por que razão esta composição define com tanta clareza a condição social do interveniente masculino "... cavaleiro /...filho d'algo", situação que só esporadicamente virá a repetir-se nos restantes textos deste género elaborados ao longo de mais de cem anos. É possível que o trovador, atendendo à novidade do discurso que se propunha submeter ao seu público, tivesse sentido a necessidade de precisar bem o espaço e a problemática social em que se movia – situação que, naturalmente, em textos posteriores se viria a tornar redundante.

Surge-nos, assim, a conhecida personagem feminina cujas palavras vamos ouvindo repetidamente, declarando o seu estado de enamoramento pelo cavaleiro a que atrás aludíamos e revelando uma atitude de sofrimento. Esta personagem feminina, que presumimos ser jovem apenas pelo contraste com a mãe, que surge como receptor imediato do seu discurso, revela um estado de insatisfação que se origina menos em qualquer complexidade sentimental construída nos meandros da interioridade – em boa verdade, o *cantar de amigo* nunca chegará a evoluir para tal tipo de subjectivismo – mas apenas e simplesmente porque aquele com quem trocou "os amores" já não está presente.

Abre-se aqui o espaço para o núcleo dinâmico deste cancionero *de amigo*, aquele que vai descrevendo, em vários quadros sucessivos, as diversas fases de um processo narrativo em que a acção predominante – diríamos, quase exclusiva – se situa no âmbito da proximidade ou afastamento destes dois intervenientes: o homem e a mulher. Referimo-nos aos cantares: "Estava meu amig'atendendo e chegou"²⁶, que descreve a perspectiva do encontro, ao qual a jovem comparecerá mesmo perante a oposição da mãe; "Direi-vos agora, amigo, tamanho temp'á passado"²⁷, que relata as palavras da mulher na presença do amigo, ou seja, tendo-se consumado o encontro; "Que farei agor'amigo"²⁸, que refere a perspectiva da separação; "Agora veo o meu

²⁶ B 631/ V 232.

²⁷ B 629/ V 230.

²⁸ B 627/ V 228.

amigo"²⁹, que revela a resignação perante a iminente partida do amigo; e "Disse-mi a mi meu amigo, quando s'ora foi sa via"³⁰, onde a separação surge consumada.

Fecha-se um ciclo, conclui-se um processo narrativo seco, pobre em detalhes e circunstâncias, mas que virá a ser retomado um sem número de vezes, em momentos posteriores e pelos autores mais diversos. Há uma estrutura simples, que articula o conteúdo destes cantares e que virá a tornar-se património do género ao longo da sua vigência, representada na movimentação das personagens principais: possibilidade de aproximação e afastamento, com várias fases intermédias, por parte do homem – do cavaleiro, como é explicitado pelo nosso trovador; escassa ou nula capacidade de movimento da mulher, que se limita a esperar que os acontecimentos ocorram ou não por parte do homem.

Até aqui, não parece haver nada de especialmente singular na observação deste cancionero. Porém, é exactamente no modo como estas duas personagens interpretam o respectivo papel que a especificidade destes cantares se revela. É que, se do lado da mulher a atitude é de constante receptividade perante a aproximação do amigo – "pois migo non quer/ estar/ avê-l'ei já sempre a desejar", como ela mesma declara... –, do lado do amigo a disposição é diversa, podendo ir da vontade de aproximação à decisão da partida, estando ambas as alternativas dependentes da sua exclusiva vontade.

É no elemento masculino que reside a capacidade de decisão quanto a esta relação "de amores", ou seja, é ele quem verdadeiramente detém o poder efectivo para que algo aconteça ou não. Da parte da mulher revela-se a permanente disposição para acolher o homem, a manutenção de um estado de desejo relativamente a este último – sendo o termo *desejo*, aliás, abundantemente usado nas suas palavras. Não se vislumbra no elemento feminino nenhum tipo de iniciativa que vise dificultar a relação com o elemento masculino, sendo que a inversa já não é totalmente verdade.

Mais ainda: a escassa subjectividade que é possível detectar nestas composições traduz, toda ela, o âmbito restrito das atitudes da mulher, que vai evidenciando determinação, contentamento, ansiedade e resignação perante as acções desenvolvidas pelo amigo, reduzindo-se estas à sua presença ou ausência, à aproximação ou afastamento.

E que nos dizem estes textos acerca das intenções e do mundo interior do homem? Praticamente nada, como se a capacidade de comando da relação amorosa que lhe é devolvida pelos textos se traduzisse da forma mais eloquente através do silêncio e de um empenhamento que não é revelado. Em todo o caso, nesta sede, a "coita" está do lado a mulher, ficando o nosso cavaleiro isento de tal provação.

Refira-se, em primeiro lugar, que esta situação parece corresponder a uma imagem claramente delineada nos seus detalhes e na sua intencionalidade, já que ela

²⁹ B 628/ V 229.

³⁰ B 632/ V 234.

se contrapõe de um modo flagrante às situações que eram descritas nos *cantares de amor*, esmagadoramente maioritários nesta época e, logo, correspondendo a um tipo de sensibilidade bem enraizada nos meios em que se expandia a cultura trovadoresca. Nestes predominava a vassalagem amorosa do homem relativamente a uma mulher esfumada nos seus contornos, ornamentada de virtudes sociais e de beleza física, mas irremediavelmente avessa a qualquer tipo de retribuição do serviço amoroso, sendo este perfeita duplicação dos modelos terminológicos do serviço vassálico. Tivemos já a oportunidade de defender, noutra lugar, a ideia de que essa *dona* não mais é de que a expressão da forma da mulher desejada, sem corresponder, na realidade, a qualquer personagem concreta, constituindo o seu carácter esquivo e implacavelmente distante um signo poético que traduz a ausência real³¹.

Não admira, aliás, que assim seja. O imaginário destes jovens e subalternos cavaleiros, que são, na sua esmagadora maioria, os trovadores desta fase, estava povoado pelo desejo de obtenção de uma dessas mulheres altamente colocadas, cujo acesso garantia a constituição de casa e a continuação ou fundação de uma linhagem, ou seja, da sobrevivência no seio das ciosamente fechadas estruturas senhoriais. Esta geração é, aliás, a única a deixar-nos um testemunho por vezes bem impressionante – em vários *cantares de escárnio e mal dizer* – deste drama social que se traduzia na dificuldade de acesso legítimo à mulher nobre, rigidamente submetida ao controlo da linhagem e objecto de cautelosas políticas matrimoniais que, na primeira metade do séc. XIII, se mostram particularmente restritivas³².

Ora, se os *cantares de amor* revelavam uma imagem de excessiva resignação perante esta realidade, constituindo um poderoso veículo de domesticação dos impulsos nem sempre facilmente controláveis dos mais jovens e menos afortunados membros da aristocracia³³, facilmente concluímos que o modelo de aproximação à mulher proposto ao cavaleiro, nos *cantares de amigo* que comentámos, subverte completamente não apenas aquela que era a situação real, mas também a que se tinha fixado em termos de construção ideológica nas formas da vassalagem amorosa dos *cantares de amor*.

Profunda contestação, pois, das várias *coitas* impostas ao homem, ao cavaleiro, e abertura idealizada de um espaço onde todas as dificuldades no acesso à mulher desapareciam de uma só vez. Ao homem, ao cavaleiro, é devolvida a capacidade de decisão, de aproximação da mulher, de comando de uma situação que na realidade estava longe de dominar. O sofrimento masculino esfumava-se, transportado para o lado feminino e não mais traduzindo, nesse caso, do que a ânsia de receber o amigo. As imponentes barreiras linhagísticas, que se interpunham entre cavaleiros e donzelas,

³¹ Cfr. Oliveira/Miranda, «A segunda geração», pp. 37/45.

³² Cfr. Oliveira/Miranda, «A segunda geração», pp. 25/36.

³³ Cfr. António Resende de Oliveira, «Afinidades Regionais. A casa e o mundo na canção trovadoresca portuguesa», *Via Latina*, Inverno de 1989-1990, pp. 45-48.

transfiguravam-se agora unicamente na presença, aqui e acolá, de uma mãe adversa, que não mais conseguia fazer do que pôr à prova a determinação de lhe desobedecer por parte da filha.

A omissão da terminologia feudo-vassálica que era utilizada nos *cantares de amor* para definir a relação homem-mulher é completa e radical. Há "amor" ou termos seus derivados, mas não há "serviço", nem "gualardon", nem "fazer ben" ou "aver ben", nem designações como "dona" ou "senhor". Não que os horizontes e desígnios subjacentes ao canto se tenham alterado. Cremos que a relação homem-mulher se situa ainda aqui, tal como nos *cantares de amor*, num âmbito predominantemente social, o que parece confirmar-se pela ausência completa de expressões que denunciem qualquer interesse específico do domínio erótico. O que se passa é que a subtração do homem à situação de submissão que lhe era atribuída nos *cantares de amor* levou automaticamente a que a utilização do vocabulário feudo-vassálico perdesse qualquer sentido.

É interessante verificar que o nosso Fernão Rodrigues de Calheiros vai mesmo mais longe e, em dois outros cantares, assume uma posição que transcresce da ficção narrativa do discurso para a intenção claramente didáctica. De facto, deparamos com uma interessante composição em que a jovem amiga aparentemente se prepara para desdizer tudo o que acabámos de expor, assumindo uma posição de rebeldia perante o amigo que parece afirmar que afinal o campo não estava assim tão livre como isso para as iniciativas por este assumidas:

Assanhei-m'eu muit'a meu amigo
porque mi faz el quanto lhi digo;
porqu'entendo ca mi quer ben,
assanho-me-lhi por en.

E se m'outren faz ond'ei despeito,
a el m'assanh'e faço dereito;
porqu'entendo ca mi quer ben
assanho-me-lhi por en.

E já m'el sabe mui ben mia manha,
ca sobr'el deit'eu toda mia sanha;
porqu'entendo ca mi quer ben
assanho-me-lhi por en³⁴.

Mas será que a jovem se transfigurou mesmo e que toda esta idealização caiu por terra? De facto, não. A nosso ver, essa composição um tanto insólita não serve senão para permitir que uma outra, a mais extensa e de maior fôlego argumentativo do conjunto, faça a sua aparição:

³⁴ B 630/ V 231.

Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo...
macar m'el viu, sol non quis falar migo
e mia sobervia mi o tolheu,
que fiz o que m'el defendeu...

Macar m'el viu, sol non quis falar migo
e eu mi o fiz, que non prix o seu castigo,
e mia sobervia mi o tolheu,
que fiz o que m'el defendeu...

E eu mi o fiz que non prix seu castigo
mais que mi val ora, quando o digo?
e mia sobervia mi o tolheu
que fiz o que m'el defendia...

Fiei-m'eu tant'en qual ben m'el queria
que non meti mentes no que fazia;
e mia sobervia mi o tolheu
que fiz o que m'el defendia...

Que non meti mentes no que fazia
e fiz pesar a quem mi o non faria;
e mia sobervia mi o tolheu
que fiz o que m'el defendia...

E fiz pesar a quem mi o non faria
e tornou-s'en sobre mi a folia;
e mia sobervia mi o tolheu
que fiz o que m'el defendeu...³⁵

Nesta última composição, a jovem lamenta-se à mãe por ter perdido o amigo que nem falar lhe quis. E porquê? Pelo orgulho que ela lhe demonstrou, tendo cometido um agravo a quem lho não faria. Fora uma autêntica "folia" a sua atitude. Ora, só a composição anterior – a única em que a jovem manifesta reservas de alguma espécie face ao amigo – permite elucidar a natureza da ofensa que levou este a afastar-se definitivamente: tratara-se de uma atitude irreflectida da sua parte, motivada por razões fúteis e totalmente desculpabilizadoras para o amigo. Ou seja: repõe-se novamente, com mais vigor ainda, a situação de supremacia masculina anteriormente verificada e deixa-se no ar a seguinte advertência: a ausência de receptividade por parte da mulher face às iniciativas do homem deve ser condenada porque se volta contra os seus próprios interesses.

Resumindo: Fernão Rodrigues de Calheiros, no seu não muito extenso cancionero *de amigo*, expõe todo um programa poético que se revela em perfeita sintonia com os horizontes, anseios e frustrações da geração de jovens cavaleiros de

³⁵ B 626/ V 227.

Entre-Douro-e-Minho e Galiza a que pertence. Mais do que mero complemento dos restantes géneros poético-musicais já plenamente instituídos, o *cantar de amigo* apresenta-se como potencial expressão de protesto contra as diversas imposições do "serviço" – amoroso ou outro... – que traduzem uma situação de dependência masculina, contendo as sementes que apontariam para a sua superação.

Nas quatro composições *de amigo* de Vasco Praga de Sandim, embora encontremos uma em que a amiga declara que se assanha com o amigo porque não pode assanhar-se com mais ninguém – e sobretudo que tal não significa que não o ame...– onde parece visível o eco de uma atrás mencionada composição de Calheiros³⁶, o tom geral é rigorosamente o mesmo: benevolência completa da mulher perante o homem; total ausência de situações de sofrimento por parte deste e, concomitantemente, de vocabulário feudo-vassálico; o mesmo quadro idílico já pintado por Calheiros, francamente optimista quanto às possibilidades respectivas dos jovens cavaleiros e das nobres damas e donzelas.

Afinando por uma mesma solidariedade geracional, Bernal de Bonaval, embora jogral, institui-se em porta-voz do mesmo tipo de sensibilidade que atravessa os meios onde naturalmente exerce o seu mester e faz coro com Calheiros e Sandim. Os seus *cantares de amigo*, conquanto apresentem a novidade da reiterada alusão à sagração da ermida de Bonaval – modo típico de um jogral se automencionar nas composições que executa – em nada se afastam da imagem já traçada para aqueles dois, confirmando, de algum modo, a aproximação entre estes autores que a cronologia e os dados geográficos e atinentes aos meios sociais, embora escassos, permitem realizar.

O *cantar de amigo* histórico – aquele que está registado nos cancioneiros e restante tradição manuscrita, constituindo o único padrão do género sobre o qual nos podemos pronunciar – parece, assim, compreender-se com relativa facilidade como um produto que emergiu do interior da cultura trovadoresca e cortês, cuja implantação no Ocidente peninsular remontará ao início do séc. XIII e terá já atingido na década de vinte uma consistência apreciável. Deve, além disso, ser entendido, na sua forma inicial, como um modelo poético-musical que traduz um processo repleto de tensões e contradições que, aliás, é típico de toda a cultura cortês da Europa medieval e se revela plenamente em várias formas literárias³⁷.

Permanece – e permanecerá sempre – a dúvida sobre se teria ou não existido alguma forma poética não documentada, directa ou indirectamente responsável por alguns dos aspectos assumidos pelo *cantar de amigo* trovadoresco. É assunto tão vasto

³⁶ Referimo-nos a "Assanhei-m'eu muit'a meu amigo", B 630/ V 231.

³⁷ Cf. Erich Köhler, «Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours, Cahiers de Civilisation Médiévale, VII (1964), pp. 27-51; Idem, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1964.

e árduo que se torna inviável tratá-lo neste momento, nem que seja de forma abreviada. Todavia, qualquer que seja a resposta a esta questão, ela não parece ser particularmente relevante para compreender qual o ambiente e o sentido que possuía a rapsódia *de amigo* na cítola e na voz dos seus fundadores.

Porto, Novembro de 1994/ Outubro de 2016