

GENEALOGIA DAS «CANTIGAS DE AMIGO»

José Carlos RIBEIRO MIRANDA
SMELPS/IF-FCT
Universidade do Porto

Tendo como fundamento a intensa investigação histórica realizada por António Resende de Oliveira há cerca de trinta anos, avançamos, ainda na década de 90, a ideia de que os primeiros cantores «de amigo» da poesia galego-portuguesa teriam sido Fernan Rodrigues de Calheiros, Vasco Praga de Sandim e Bernal de Bonaval; e que essa iniciativa poética teria sido levada a cabo nos finais da década de 1220. Fomos prontamente seguidos pelos colegas mais chegados —o próprio António Resende e Maria do Rosário Ferreira—, embora se deva reconhecer que o trabalho em que se fundamentava essa ideia não tenha sido suficientemente divulgado nem discutido¹.

Tanto tempo depois, não só cremos convictamente que essa intuição se mantém válida, como vários indícios, não considerados na altura, têm vindo a confirmá-la. Contudo, há também que matizar alguns aspectos dessa proposta. Neste momento, conquanto nos pareça que esses três trovadores trabalharam de perto, tudo aponta para que a iniciativa de promover cantares de enunciação feminina é essencialmente atribuível a Fernan Rodrigues de Calheiros, sendo os outros dois já seguidores dessa inovação.

¹ Apresentado, na década de noventa (1994) a um colóquio cujas actas não vieram a ser publicadas, circulou sob a forma de folheto policopiado, até vir a ser formalmente editado em Miranda (2016a).

CALHEIROS E O CANTAR DO CAVALEIRO

E esta nossa convicção parte de alguns dados objectivos exteriores à obra produzida, depois validados pela hermenêutica do texto dos cantares, procurando que haja sintonia entre estes dois planos de análise, no pressuposto de que os conteúdos veiculados pela poesia não são inócuos, ou insignificantes, e que os receptores desses mesmos textos existiam e eram capaz de entender qual a mensagem transmitida por essa poesia —seguramente bem melhor do que nós na actualidade.

Convirá começar por relembrar as três grandes preocupações que ordenam a organização do cancionero promovido por Dom Pedro, Conde de Barcelos², tal como actualmente este se pode reconstituir através das duas cópias que dele foram realizadas, ou seja, o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana e o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B e V): a primeira é a da hierarquização dos géneros. Como se da tripartição do *stylus* constante dos tratados de retórica se tratasse³, *cantares de amor* ocorrem, na maior parte dos casos, na primeira parte do Cancioneiro, enquanto *amigo* e *escárnio* ocupam a parte terminal; a segunda é de natureza social, havendo a clara necessidade de separar os membros do estrato nobre e cavaleiresco daqueles que eram não-nobres, surgindo os elementos da nobreza maioritariamente na primeira parte, coincidindo, em alguma extensão, com os *cantares de amor*, e também antes dos não-nobres, na parte referente aos *cantares de amigo*. Na parte medial do cancionero situam-se os reis Afonso X, D. Dinis e Afonso XI, e ainda o mesmo Conde, num fresco que visa representar as mais poderosas personalidades que percorreram o trovadorismo galego-português. Mas há uma terceira preocupação, aliás, já expressa no modo como este citado fresco se organiza: a cronológica, que leva a que nos vários géneros elencados, e dentro destes, em cada um dos grupos sociais referidos, se privilegie uma ordenação cronológica que é bem visível sobretudo nos mais antigos trovadores incorporados. Todavia, torna-se manifesto que, com o desenvolvimento da compilação, tal ordenação se torna impossível de manter, já que cada interveniente se revela contemporâneo de muitos outros, mais velhos ou mais novos, e actuando num mesmo tempo em espaços diversos⁴.

E é assim que Fernan Rodrigues de Calheiros tem a particularidade de encabeçar o sector dos *cantares de amigo* realizados pelos cavaleiros, com a precisa indicação de ser o primeiro deles:

² Sobre a organização do «Livro de Cantigas» de Dom Pedro, Conde de Barcelos, ver Miranda / Ferreira (2015), entretanto incluído no volume Ferreira (2020, pp. 219-244).

³ Ver Curtius (I, 1976, p. 195 e seg.).

⁴ Ver, a este respeito, Oliveira (1994).

*Enesta folha adiante se começam as cantigas d'amigo que fizeram os cavaleiros, e o primeiro é Fernan Rodruiz de Calheiros*⁵.

Esta indicação é um forte ponto de partida para o nosso inquérito, conquanto, por ser demasiado vaga, careça de validação por outros indícios, tanto exteriores ao cancioneiro como interiores à obra do trovador. Sendo «Calheiros» um conhecido topónimo português da zona de Viana do Castelo, infelizmente não existem dados disponíveis para um melhor conhecimento da linhagem homónima no período que nos ocupa⁶. Mesmo assim, sendo desconhecido qualquer traço de actividade trovadoresca em Portugal antes de Garcia Mendes de Eixo regressar do exílio leonês em 1217⁷, e nada apontando para que o trovador estivesse activo no tempo dominado pelo mecenato do futuro Afonso X (a partir de finais da década de 1230), forçoso é colocar Calheiros no período que já designámos também por «segunda geração», ou seja, nas décadas de 1220 e 1230⁸, conquanto uma parte da sua obra possa até ser anterior e necessariamente desenvolvida num perímetro exterior a Portugal.

Do ponto de vista documental, um indivíduo que terá sido seu irmão é feito cavaleiro pelos Sousões na década de vinte, o que é consistente com o ambiente dominado pelo mecenato desta última linhagem territorialmente situada entre Toroño (Galiza) e Sousa (Portugal), território no meio do qual se situava Calheiros (ver esquema geográfico abaixo).

A temática das suas composições de escárnio aponta também para um ambiente obsessivamente dominado pela preocupação com o acesso dos homens ao universo feminino, típico da década de 1220, onde tem lugar um dos mais vistosos casos em que a problemática social se cruza definitivamente com as temáticas trovadorescas: o rapto de Elvira Anes da Mais por Rui Gomes de Briteiros, ocorrido em 1227, dando lugar a textos que todos conhecem⁹.

Na nossa opinião, pode ter sido o campo de expectativas aberto por este caso, cuja memória sobreviveu mais de cem anos na escrita genealógica¹⁰, o grande responsável pela criação de um ambiente propício a uma encenação *soft* da

⁵ Rubrica presente em ambas os cancioneiros (CBN e V). De notar, todavia, que o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, por ter sido copiado sob a supervisão de Angelo Colloci, é aquele que melhor reproduz o antígrafo, ou seja, o *Livro das Cantigas do Conde D. Pedro*. Sobre o assunto, ver Ferrari (1979).

⁶ Cf. Oliveira (1994).

⁷ Cf. Miranda (2004).

⁸ Cf. Oliveira / Miranda (1995).

⁹ A vertente trovadoresca deste episódio é por nós tratada em Miranda (2016).

¹⁰ Este eventual «rousso», não mencionado no *Livro Velho de Linhagens* (c. 1270), é retomado no *Livro do Deão* (c. 1339) e, mais incisivamente, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* (antes de 1349).

apropriação de uma mulher jovem por um cavaleiro, que é, de facto, o argumento que vamos encontrar na sequência quase narrativa dos oito *cantares de amigo* escritos por Fernan Rodrigues de Calheiros. Chamamos a atenção, todavia, para que a questão da relação do homem com uma específica *mulher jovem*, que se torna intenso objecto de desejo por oposição à *Dona*, figura heráldica e vazia que povoava os *cantares de amor*, é tema que atravessa toda a cultura europeia deste período, não constituindo o *cantar de amigo* nenhuma revolução neste variado universo. Um pouco de literatura comparada facilmente o comprovará¹¹...

O que nos diz então Calheiros?

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 !
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 non 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 ¹²!

¹¹ Já em Chrétien de Troyes encontramos essa oposição entre «Laudine» e «Lunette», no seu *Chevalier au Lyon*, para a vermos de novo surgir, no *Lai de Lanval* de Marie de France, desta vez opondo-se a jovem mulher à rainha Guenièvre. Encenada em sede próxima da trovadoresca, no célebre poema narrativo de Ramón Vidal de Besalú, «So fon le tems c'om era jais», onde a oposição entre mulher madura, instituída como «domna», e mulher jovem, ainda não casada, acaba por ser objecto de atenção, prevalecendo uma perspectiva conservadora que restitui toda a glória à mulher menos jovem, representante da ordem social. Também o poema aragonês *La Razón de Amor y los Denuestos del Agua e de Vino* se estrutura em torno da *Dona* e da mulher jovem, de novo com claro predomínio desta última.

¹² B 632, V 233. Manifestamos a nossa dívida para com a plataforma electrónica (*websi-te*) <https://cantigas.fcsh.unl.pt>, organizada por Graça Videira Lopes e Manuel Ferreira,

Este e os restantes *cantares de amigo* de Calheiros são do conhecimento generalizado de todos os frequentadores da poesia galego-portuguesa e, por isso, abstemo-nos de os comentar exaustivamente e até de os reproduzir na íntegra. No caso vertente, estamos perante um quadro sem referencialidade concreta, onde um homem, caracterizado como *cavaleiro e filho d'algo*, é ardentemente desejado por uma jovem mulher que se encontra num contexto doméstico. Ficaremos a saber noutras composições, incidindo em momentos diversos no processo de aproximação ou afastamento do cavaleiro, que se dará um encontro entre ambos num local indefinido¹³. Sabemos que esse encontro será efêmero, e que levará a mulher a dizer palavras altamente eufóricas — a única personagem de quem conhecemos qualquer modo de sentir, já que o dito cavaleiro apenas revela a capacidade de se aproximar ou de se afastar. Como já apontámos no estudo cujas ideias agora reproduzimos¹⁴, essa capacidade de movimento representa poder no seio da relação amorosa, poder esse que, deste modo, passa definitivamente para o lado masculino, ao contrário do que sucedia nos *cantares de amor*.

Supomos que, nestas ideias tão simples quanto eficazes, o nosso trovador encontrou o modo de representar um mundo diferente daquele que se tinha tornado quase lugar comum nos *cantares de amor*, onde o homem lutava arduamente para vencer as dificuldades de permanecer no círculo de poder dominado pela *Dona*. Estamos, obviamente, a falar do mundo social da nobreza, que é onde todo este cenário, com os desvios e matizes originados na construção poética, se desenvolve, fixando-se particularmente nos aspectos que dizem respeito à relação social vassálica e ao modo como as aspirações dos vários intervenientes no seu seio se situam.

Talvez não seja por acaso que este poema inaugural se apresenta como o único que explicita a qualidade do homem como «cavaleiro», porque é de uma aspiração cavaleiresca que trata e nada mais para além disso. Ora essa aspiração, no contexto de uma construção imaginária mais geral que se ia desenvolvendo na cultura europeia — e que designamos, sem qualquer hesitação, como ideologia cavaleiresca¹⁵ —, tinha no centro a convicção de que

tanto pelos abundantes dados referentes à poesia galego-portuguesa que contém como pela organização que revela. Todavia, afastamo-nos, por vezes, das soluções editoriais encontradas, preferindo pontualmente uma leitura diferente dos textos transmitidos pelos manuscritos.

¹³ Sobre a problemática do local do encontro nestas composições, ver Ferreira (2010).

¹⁴ Miranda (2016a). Ver também Ron Fernandez (1994) e Ferreira (1999, p. 70 e seg.).

¹⁵ Embora seja ocioso remeter, neste ponto, para uma bibliografia exaustiva, de tal modo o tema é imponente no seio dos estudos medievais, não deixaremos de prestar o nosso tributo a Ruiz-Domenèc (1984) e Flori (1986), sem esquecer a vasta bibliografia dos mestres Georges Duby e José Mattoso, sem o contributo dos quais esta temática, tributária das ciências sociais, não teria sido suficientemente esclarecida.

ao cavaleiro assistia o direito a uma recompensa fundamental pela sua função social guerreira: essa recompensa era a mulher, sobretudo aquela que podia assegurar descendência legítima¹⁶.

A RECEPÇÃO DO *CANTAR DE AMIGO* EM AMBIENTE ORIENTAL IBÉRICO

Encarado deste modo, o cancionero *de amigo* de Calheiros é um manifesto cavaleiresco e o «cantar do cavaleiro» o seu exórdio. Como iremos ver, Calheiros teve os seus seguidores, mas também não faltarão vozes de indignação e até de perversão da sua iniciativa, que punha frontalmente em causa uma linguagem e uma ordem já bem instituídas. Não faltou quem lhe dissesse frontalmente: «Cavaleiro, com vossos cantares, mal avilastes os trovadores / E pois asi por vós som vençudos, busquen por al servir suas senhores!»¹⁷. Referimo-nos a Martin Soares, o mesmo trovador que, pouco tempo antes, proferira um muito semelhante escárnio contra Rui Gomes de Briteiros, por ocasião do rapto de Elvira Anes da Maia¹⁸. Rapto e *cantar de amigo*, sendo ocorrências de nível totalmente distinto, mereciam, no entanto, uma reprovação em termos formais e retóricos quase idêntica!

Mas há outras reacções que, sendo fruto do calor do momento, se revelam igualmente contundentes, embora de forma diferente. Referimo-nos, desta vez, a Pero da Ponte, trovador activo a partir dos anos trinta em ambiente castelhano, que compõe um cantar onde encena uma jovem mulher a contas com as consequências de ter seguido os conselhos da mãe no tocante às relações com o amigo...

Vistes, madr', o escudeiro que m'ouver'a levar sigo?
Menti-lh'e vai-mi sanhudo, mia madre, ben vo-lo digo.
Madre, namorada me leixou [...]

Madre, vós que me mandastes que mentiss'a meu amigo
Que conselho mi daredes ora, poi-lo non ei migo?
Madre [...]

Filha, dou-vus per conselho que tanto que vus el veja
Que toda ren lhi façades que vosso pagado seja
[...]

¹⁶ Num ponto muito sensível da *Estoria do Santo Graal* é possível encontrar uma pequena narrativa que ilustra de um modo eloquente aquilo que foi a espiração hipergâmica da cavalaria. Ver Miranda (1998).

¹⁷ Referimo-nos a «Cavaleiros, com vossos cantares» (B 1357, V 965). Cf. Miranda (2009 e 2016b).

¹⁸ «Pois boas donas som desemparadas (B 172). Cf. Miranda (2016).

Pois escusar non podeades, mia filha, seu gasalhado,
Des oimais eu vus castigo que lh'andedes a mandado
[...]»¹⁹

De notar que, neste caso, quem passou não foi um cavaleiro, mas sim um escudeiro; e perante a iminência de a jovem ser abandonada pelo amigo, a mãe arrepia caminho e incita a filha a fazer tudo o que o amigo lhe indicar, ou seja, andar-lhe «a mandado». É evidente a irónica exploração, até aos limites da paródia e do ridículo, das consequências daquilo que havia sido proposto por Calheiros, ou seja, a total dependência do mundo feminino relativamente ao homem, que aqui é representado pela mais elementar categoria da nobreza, o escudeiro. Está pressuposto que, no ambiente em onde esta composição foi executada, a reprovação da proposta poética de Calheiros, nas consequências que continha no plano dos comportamentos sociais, terá sido generalizada. Nos meios onde Pero da Ponte escreve, havia seguramente a ideia de que, lá pelas bandas do ocidente, a desordem social imperava até limites inaceitáveis.

Para melhor entender os dados do problema —e sobretudo, para confirmar as cronologias adiantadas, que apontam para o início da década de 1230—, é oportuno convocar uma tenção que Afonso Anes do Coton trava com pero da Ponte, onde começa por lhe dizer...

Pero da Pont', en un vosso cantar,
que vós ogano fezeistes d'amor,
foste-vos i escudeiro chamar.
E dized'ora tant',ai trobador,
pois vos escudeiro chamastes i,
por que vos queixades ora de mi,
por meus panos, que vos non quero dar?²⁰

Como é generalizadamente admitido, o «cantar de amor» que menciona o «escudeiro», a que o trovador se refere, não é outro senão o *cantar de amigo* a que acabámos de aludir, o que significa que, na altura em que tudo isto se passa, o *cantar de amigo* não está ainda suficientemente enraizado para ter uma designação própria —a expressão *cantiga de amigo* só irá surgir adiante, em pleno ambiente alfonsino, com Joan da Baveca, como foi já indicado²¹. É também por isso que o escárnio dirigido por Martin Soares ao «cavaleiro» não é assumido como tendo como alvo os *cantares de amigo*, sendo ainda «cantares de amor» a expressão que lá sem encontra.

¹⁹ B 831, V 417.

²⁰ B 969, V 556.

²¹ Cf. Correia (2011); Miranda (2010).

Ora, todas estas circunstâncias militam no sentido de o *cantar de amigo* ser ainda, em meio trovadoresco galego-português, uma novidade, confirmando também que Fernan Rodrigues de Calheiros é o centro da proposta deste *novel chant*, e que a cronologia que temos indicado para a sua iniciativa será, na melhor das hipóteses, os finais da década de 1220, mais precisamente 1227 a 1230. Nos primeiros anos da década seguinte, todos os trovadores mencionados estão já seguramente activos.

Mas esse canto «de amor», que depressa se tornará «de amigo», apenas pela virtude da voz feminina, não tardará muito a tornar-se conhecido, embora pelas mais equívocas razões. Na realidade, se consultarmos a obra daquele que Dom Pedro, Conde de Barcelos, escolhe para figurar em segundo lugar na lista dos autores-cavaleiros que cantaram «de amigo», encontraremos Paai Soares de Taveiros, onde podemos achar verdadeiras pérolas, mais pragmático-declarativas, do que propriamente poéticas, como aquela que mostramos seguidamente:

Quando se foi meu amigo
jurou que cedo verria,
mais, pois non ven falar migo,
poren, por Sancta Maria,
nunca me por el rogedes,
ai, donas, fê que devedes!

Quando se foi, fez-me preito
que se verria mui cedo
e mentiu-me, torto á feito,
e, pois de min non á medo,
nunca me por el rogedes,
ai, donas, fê que devedes!

O que vistes que dizia
ca andava namorado,
pois que non veio o dia
que lh'eu avia mandado,
nunca me por el rogedes,
ai, donas, fê que devedes²²

Como se observa, a mulher que ocupa o lugar da «amiga» destrata o pretenso «amigo», chamando-lhe mentiroso e outros mimos, e declarando que não aceitará quem o defenda. Mas o que é mais importante —decisivo, mesmo— é que essa mulher avoque para si o comando da hipotética relação

²² B 640, B 827, V 241, V 413 (dupla transmissão).

amorosa, adiantando que o homem lhe deve ter medo e que dela deve ser o «mandado». Tudo fica mais claro quando, para se dirigir às amigas, usa o vocativo «donas», concretizando a interferência no *cantar de amigo* da linguagem do serviço de amor que Calheiros tão ciosamente tinha eliminado.

Na realidade, não estamos perante um *cantar de amigo*, se o modelo de referência for Fernan Rodrigues de Calheiros, mas sim a contas com um *contra-discurso*, cujo objectivo é anular as potencialidades imagéticas e programáticas do *cantar de amigo*. Na realidade, é como se fosse um *cantar de amor* disfarçado de voz feminina, como objectivo de fazer retornar a ordem das coisas momentaneamente posta em causa pelo trovador do ocidente português e do sul da Galiza.

O que é surpreendente é que Martin Soares, Pero da Ponte, Paai Soares de Taveiros, mas também Joan de Guilhade e tantos outros que viremos a encontrar em ambiente de obediência castelhana ao longo da década de trinta ou um pouco mais tarde, irão privilegiar esta formulação do *cantar de amigo* ajustada aos ambientes aristocráticos desconfiados dos impulsos cavaleirescos²³. Estas condições virão porventura a tornar-se mais impositivas com a entrada em cena do mecenato do jovem Afonso, filho de Fernando III, de cuja corte emanava, com mais vigor ainda, a lógica da ideologia régia. Mas guardemo-nos de pensar que a recepção em território oriental ibérico do *cantar de amigo* foi sempre tão negativa. Adiante veremos que haverá que ter em consideração uma corrente que, nestes meios, irá optar por vias diferentes no seu fazer poético.

A RECEPÇÃO DO *CANTAR DE AMIGO* EM AMBIENTE OCIDENTAL IBÉRICO

Entretanto, no ocidente peninsular, nos dois lados do rio Minho, o *cantar de amigo* de Calheiros irá tendo os seus seguidores. De um lado, achamos Vasco Fernandes Praga de Sandim ou aquele Pero Peres de Veer, que tem sido algo ignorado e confundido²⁴, definindo uma linha de continuidade assumida por cavaleiros. No quadro que apresentamos, essa linha desenvolve-se para sul, tendo como limite a região de Eixo. Tal não sucederá por acaso, estando de acordo com as zonas de influência dos Sousões.

²³ Estaremos a falar da corte de Rui Gomes de Trastâmara e de algumas outras que se iam inevitavelmente colocando na órbita da corte castelhana após a morte de Afonso IX de Leão. Sobre o assunto, ver Vieira (1999).

²⁴ Trata-se, na nossa opinião, de Pero Peres de Ver, mordomo de Maria Garcia de Sousa, filha do trovador Garcia Mendes de Sousa e mulher (barregã) de Gil Sanches, o bastardo régio de Dom Sancho I que foi igualmente trovador. A afinidade coma obra de Sandim parece evidente. Esperamos em breve adiantar mais argumentos que confirmem esta identificação, já proposta também em Lopes / Ferreira <https://cantigas.fcsh.unl.pt>.



Mas as grandes novidades estavam ainda a acontecer e é justo que lhes dediquemos a atenção que merecem. De facto, toda a narrativa que temos proposto assume como figurantes unicamente membros da aristocracia. Alguns são personalidades de relevo, mas a maioria são elementos de pequeno porte social, embora ciosos das suas prerrogativas e dos seus anseios. Convirá dizer que a primeira geração de trovadores galego-portugueses fora extremamente económica no tocante à participação de elementos exteriores à ordem aristocrática, inaugurando uma conhecida tendência que virá mesmo a negar a designação «trovador» a esses indivíduos, quando eles se mostrarem ao público. «Jograís e segréis», serão os termos utilizados para identificar esses homens como participantes num concerto que, na sua origem provençal, se destinava a ser estética e socialmente imponente e atractivo, tanto, pelo menos, quanto o eram os mecenas que o suportavam e dele pretendiam retirar os proveitos simbólicos. Nessa geografia, a maioria dos que dedicavam à *cansó* eram definitivamente exteriores aos círculos da nobreza, mesmo que alguns tenham aproveitado a oportunidade para progredir socialmente²⁵.

Surgindo da iniciativa de um punhado de cavaleiros, o *trobar* galego-português fizera opções diametralmente opostas, das quais veio a resultar a

²⁵ Raimbaut de Vaqueiras é feito cavaleiro pelo seu senhor, Bonifácio de Monferrato, pouco tempo antes de ambos perecerem nos combates que decorreram em Bizâncio durante a Quarta Cruzada. Sobre o assunto, ver Castro (1995); e ainda Miranda (2005).

identificação de «trovador» com «cavaleiro». Não sabendo se o «D. Juano» que surge nos cancioneiros era já, ou não, de condição vilã²⁶, aquele que surge como o primeiro trovador não-nobre é, sem dúvida, Bernal de Bonaval. Uma vez mais, socorremo-nos da compilação promovida pelo Conde Dom Pedro, onde, no início dos *cantares de amor* daqueles que não são cavaleiros, encontramos a definitiva indicação:

*Em esta folha adeante se començam as cantigas d'amor. Primeiro trobador: Bernal de Bonavalle*²⁷.

Antes de mais, um apontamento: Bernal de Bonaval tem aqui a designação «trovador», mesmo que ela se reporte estritamente ao âmbito profissional. O que é, todavia, seguro é que, sendo ou não considerado plenamente trovador, Bernal de Bonaval irá comparecer nos cancioneiros de um modo que, à partida, não o distingue dos demais trovadores. As particularidades da sua específica situação surgirão mais adiante, curiosamente quando entrarem em cena os *cantares de amigo*.

Vejamos, primeiramente, quem é Bernal de Bonaval e qual a sua precisa cronologia. É sabido que existe um local designado Bonaval em Santiago de Compostela, mas é igualmente do conhecimento de todos que há um outro topónimo semelhante (ou havia...) no sopé de Toroño (Torroño)²⁸, exactamente à vista do pequeno castelo pertencente à linhagem de Dona Elvira Gonçalves de Toroño, mulher de Garcia Mendes d'Eixo, o homem em torno de quem o trovadorismo da orla ocidental do sul da Galiza e também do norte de Portugal gravitava²⁹.

Anote-se que «Bonaval» é um topónimo francês que se disseminou por vários pontos do sul da Europa na sequência das migrações que ocorrem depois do ano mil, em que a França conhece um notável crescimento

²⁶ O compilador Dom Pedro, Conde de Barcelos, certamente não o tinha como não-nobre. De outro modo, seria lógico que tivesse sido relegado para um lugar na parte final do cancioneiro, como veremos adiante. Mas é possível que prevalecessem também, na organização deste grupo tal como ele se apresenta nos cancioneiros —assim o apontámos em Miranda (2004, p. 49)—, critérios semelhantes aos da cultura provençal, da qual todos estiveram muito próximos. Nesta possibilidade, o compilador terá optado por não mexer na ordenação dos autores que herdava. Sobre o assunto, ver ainda Miranda (2016).

²⁷ Esta anotação surge apenas em B (Cancioneiro da Biblioteca Nacional). De notar que Pero de Veer surge imediatamente *antes* desta indicação. Pero de Ver também está *antes* de Bernal de Bonaval adiante, onde começam as *cantigas de amigo*.

²⁸ Ver abordagem detalhada em Garrido Rodriguez (2002).

²⁹ Cf. Miranda (2004 e 2016c). Ver também os títulos de António Resende de Oliveira citados adiante.

populacional³⁰. Mas seria ele mesmo tão serôdio, remontando à época em que Garcia Mendes escrevera o hino «Alá u jzqu la Toroña» (c. 1217)? Ora, há já muitos anos, António Resende de Oliveira³¹ revelou a existência de dois documentos, no primeiro dos quais, um jogral de nome «Abril» confirma actos públicos de Gonçalo Mendes de Sousa, o chefe da linhagem dos Sousões, em 1219; e um outro em que esse mesmo jogral surge como confirmante, ao lado de Garcia Mendes, o mecenas em causa e o homem dominante em Toroño.

Sucede que Bernal de Bonaval troca uma *tenção* —a primeira de que há notícia— com um Abril Perez, que seria imprudente pensar não ser o mesmo jogral presente nos documentos³². A ser assim, Bernal de Bonaval coloca-se na órbita da linhagem portuguesa dos Sousões, confirmando o que se induz da existência de Bonaval junto a Toroño. Nestas condições, cremos que não faz qualquer sentido colocar noutro lugar e, sobretudo, noutras cronologias bem mais adiantadas³³, um «segrel» que, nos tempos de Afonso X, era tratado como alguém que já não era jovem, vindo mesmo a ser indicado pelo rei como representante icónico dos trovadores que não se ajustavam à «ordem provençal» que ele defendia³⁴.

BERNAL DE BONAVAL E A RECEPÇÃO NÃO-ARISTOCRÁTICA DO *CANTAR DE AMIGO*

Bernal de Bonaval inicia a sua actividade compondo submissos e alinhados *cantares de amor*, como qualquer trovador havia feito até à altura, revelando —tal como sucedera com o seu companheiro Abril Peres— uma surpreendente capacidade de se ajustar à linguagem do serviço de amor. Contudo, perante a ousada iniciativa de Calheiros no sentido de promover uma nova modalidade de canto em que a voz feminina induzia uma inesperada pulsão erótica, Bernal de Bonaval terá sido o primeiro a secundá-lo. É difícil saber

³⁰ Para mais detalhes, consultar a biografia deste trovador que temos em preparação, a publicar brevemente pelo nosso colega António Resende de Oliveira.

³¹ Cf. Oliveira (1988, 1994 e 1995).

³² Trata-se da *tenção* «Abril Peres, muit’ei eu gram pesar» (B 1072/V 663)

³³ Ver a proposta de Souto Cabo (2012), que adianta Bernal de Bonaval para os finais do século XIII, com base exclusivamente numa homonímia...

³⁴ Como é sabido, na *tenção* «Pero da Ponte parou se vos mal» (B 487, V 70), Bernal de Bonaval é tido como o exemplo máximo de um *trobar* que Afonso X reprovava, opondo-o ao provençal: «Vos non trobades come proençal / mais come Bernaldo de Bonaval. / Por ende, non é trobar natural». Para além da fama que Bernal de Bonaval obtivera já em ambiente alfonsino, estas afirmações confirmam a cronologia que avançámos para este importante poeta-cantor. Para uma abordagem mais extensa da presente temática, ver Miranda (2015).

se foi o primeiro em termos estritamente cronológicos, mas foi dele, sem qualquer dúvida, aquela série de experiências que mais marcaram o ambiente trovadoresco da época.

E de tal modo assim foi que a primeira composição do seu elenco de *cantares de amigo* revela um tom tão jubiloso e eufórico que, nesse aspecto, facilmente ultrapassa o discurso, mais expositivo do que proclamatório, das composições ensaiadas por Fernão Rodrigues de Calheiros. Num sentido oposto àquele que detectámos no ambiente tendencialmente oriental da Península —porque organizado, cada vez mais, em torno de Castela e da sua corte—, em que a negação de *eros* se impunha, o *cantar de amigo* na sua formulação inicial revela agora uma adesão sem reservas à pulsão erótica. Tão eficaz foi essa encenação verbal³⁵ que vem a ser, paradoxalmente, de terras aragonesas que nos chegam ecos desse extraordinário êxito. Com efeito, do lado de lá da Península, o autor de um extenso poema de temática amorosa escrito em castelhano oriental —a *Razón de Amor con los denuestos del alma y el vino*— convoca versos muito semelhantes aos da composição inaugural de Bernal de Bonaval ao colocar na boca de uma jovem mulher um discurso revelador do eufórico momento em que ela se apresta a encontrar o seu amigo.

Diz o seguinte a composição de Bernal de Bonaval:

Fremosas, a Deus grado, tam bom dia comigo,
ca novas mi disserom ca vem o meu amigo;
ca vem o meu amigo, tam bom dia comigo.

Tam bom dia comigo, fremosas, a Deus grado,
ca novas mi disserom ca vem o meu amado;
ca vem o meu [amado] fremosas, a Deus grado.

Ca novas mi disserom que vem o meu amigo
e and>eu mui leda, pois tal mandad>hei migo;
pois tal mandad>hei migo ca [vem o meu amigo].

Ca novas mi disserom ca vem o meu amado
e and>[end]>eu mui leda, pois mig>he[i] tal mandado;
pois mig>he[i] tal mandado que vem o meu amado³⁶.

Estes versos propiciam a sequência conclusiva oferecida pelo desconhecido autor castelhano, onde a mulher revela júbilo ao «conhecer» o amigo;

³⁵ Não é unicamente no discurso poético que o poema se revela inovador, mas também nos aspectos formais, como foi já posto em evidência por Ferreira (2001).

³⁶ B 1135, V 726.

[...]
 «Dios Señor, a ti loa[do] quant conozco meu amado!
 Agora é tod bien [migo] quant conozco meu amigo!»³⁷.
 [...]

Na realidade, este texto terá, com toda a probabilidade, viajado para a corte alfonsina, num período que estimamos entre 1240 e 1250, vindo a fomentar as contradições entre a tendência poética conservadora, que atrás referimos, e o erotismo construído em torno da mulher jovem que se afirmava agora também do lado oriental da Península. Tenha-se em atenção, porém, que tudo isto se irá passar em época posterior àquela em que nos situamos, que é a da formação da genealogia inicial do *cantar de amigo*. Mais tarde, como referimos, irá ter lugar o inevitável encontro e cruzamento das várias ramificações deste tipo de cantar que temos vindo a identificar³⁸.

CANTAR EM NOME DE OUTREM

Mas as coisas eram como eram e Bernal de Bonaval estava constringido de vários modos. Por um lado, o novo *cantar de amigo* conferia presença e credibilidade à mulher cantada, retirando-a da abstracção e do carácter esfumado em que o *cantar de amor* a deixara até àquele momento. Era agora uma mulher jovem, ávida de desejo pelo seu amigo: *eros* entrava finalmente pela porta da frente do *trobar galego-português*! Mas, por outro, os trovadores nobres avocavam para si essa projecção erótica da jovem mulher, fazendo-a ocupar o espaço que ficara vazio na evocação ritual da dona. Para estes cavaleiros, a *amiga* era o lugar da aventura hipergâmica ou apenas da aventura erótica com que se deleitavam. E esse propósito apresentava alguma exclusividade ditada pela condição social cavaleiresca.

Os textos revelam-nos que alguns membros da nobreza —seguramente não simples cavaleiros, mas sim homens com um estatuto social mais imponente, até eventualmente clerical³⁹— vieram também a contar com os trovadores

³⁷ Relembre-se que a presença dos versos de um trovador galego num ponto distante do oriente da Península se explica com facilidade tendo em atenção a deslocação de um séquito, do qual faziam parte os Sousões e os Briteiros, em 1230, a Lleida, para participarem no casamento do infante Dom Pedro Sanches com Aurembiax de Urgel. Bernal de Bonaval pode bem ter feito parte dessa comitiva. Os seus versos viajaram com ela seguramente. Sobre o assunto, ver Domingo (2007).

³⁸ Bastará ter em conta os versos de João da Baveca, a que já aludimos atrás, para o confirmar: «[...] u vos quero dar *razom d'amor*/per que façades *cantigas d'amigo*» (B1225/V830).

³⁹ Sobre a estrutura da sociedade aristocrática do ocidente ibérico medieval, ver Mattoso (1982).

não-nobres —os nossos *ministeriales*— para lhes narrarem as façanhas amorosas. Esta é a possibilidade que cremos ser mais viável para explicar o contexto em que Bernal de Bonaval se dispõe a escrever um pequeno cantar onde estabelece um novo quadro do seu canto:

«Ai, fremosinha, se bem ajades,
longi de vila, quem asperades?»
«Vim atender o meu amigo!»

«Ai fremosinha, se gradoedes,
longi de vila, quem atendedes?»
«Vim atender meu amigo!»

«Longi de vila, quem asperades?»
«Direi-vo-lhe, pois me preguntades:
vim atender meu amigo!»

«Longi de vila, quem atendedes?»
«Direi-vo-lhe, poilo nom sabedes:
vim atender meu amigo!»⁴⁰

A jovem mulher vinha esperar o seu amigo. Quem era ele? Não é importante, de momento. O que basta saber é que esse amigo não era ele mesmo, o autor do canto, que se limitava agora a narrar a aventura desempenhada por um outro. Seria ele —o autor— igualmente candidato a estabelecer contacto privilegiado com a «fremosinha», um pouco como sucedia com a pastorela na tradição provençal? É possível, embora os termos deste encontro se encontrem singularmente invertidos: nem a mulher que vem da «vila»⁴¹ era uma pastora, nem o sujeito da narrativa autodiegética se apresentava como um cavaleiro. Pelo contrário, o cantar revela o abandono dessa pretensão por parte da personagem-autor e abre a porta a uma outra direcção imediata da relação amorosa em questão, envolvendo agora uma segunda personagem masculina. O trovador não-cavaleiro torna-se, deste modo, apenas aquele que canta o previsível encontro amoroso de um outro homem com a sua amiga, assumindo a equívoca função de um quase narrador heterodiegético ou de uma personagem em fuga do enredo que relata.

Para que esta interpretação adquira algum sentido é preciso ter em conta que, na tradição discursiva que se instituiu nesta modalidade de *cantar*, o

⁴⁰ B 1137, V 728. Este cantar inaugura a 2ª fase que detectámos no cancionero de amigo do poeta.

⁴¹ É de notar que, na língua do séc. XIII, o termo «vila» herda ainda a sua etimologia latina, não podendo confundir-se com o conceito actual de «aldeia».

«amigo» era, por defeito, identificado com o autor. Os exemplos de Pero da Ponte e de Afons'Anes de Cotom acima convocados mostram-no à saciedade, podendo com facilidade ser ainda aduzidos cantares de Joan de Guilhade para o confirmar. O mesmo Bernal de Bonaval irá, de novo, fazer voltar essa identificação autor-amigo mais adiante, noutras circunstâncias, como veremos.

Porém, neste momento, era algo novo que estava em gestação. Tratava-se do surgimento de uma modalidade trovadoresca em que o cantar era concebido e executado por um autor não-nobre em louvor de façanha amorosa atribuída a alguém que não podia identificar-se com ele. E estava aberta a porta a um filão poético notável, cuja característica principal é serem os não-nobres, «jograis» na maior parte dos casos, narradores das aventuras de homens de estirpe bem mais elevada, bem acima do simples estatuto de cavaleiro.

E começamos logo com um dos mais relevantes, aquele a quem têm sido prestadas mais do que justificadas homenagens. Referimo-nos a Martin Codax. Como é sabido, na composição «Mandad'ei comigo»⁴², o autor desvenda quem é o amigo em termos que tornam impossível confundir-lo com ele mesmo:

Mandad'ei comigo
Ca ven meu amigo
E irei, madr', a Vigo.

Comigu'ei mandado
Ca vem meu amado
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven meu amigo
E ven san'e vivo
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven meu amado
E ven viv'e sano
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven san'e vivo
E *d'el-rei amigo*
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven viv'e sano
E *d'el-rei privado*
E irei, madr', a Vigo.

⁴² B 1279, N 2, V 885.

Quem era o privado de el-rei que a jovem mulher esperava e que faz a sua aparição fantasmática em plenas ondas do mar de Vigo? Poderemos conjecturar, mas certezas nunca as teremos, a não ser que o trovador não-nobre, vulgarmente designado «jogral», canta as façanhas de alguém que explicitamente não se pode confundir com ele mesmo.

Mais adiante, embora saindo já da cronologia da segunda geração em que se situa o nosso inquérito, João Zorro não tem qualquer restrição ao colocar na boca de uma mãe a declaração que a filha-amiga deve entregar os seus cabelos a «el-rei de Portugale», presumimos que Afonso III⁴³.

Nestes casos, é explícita a menção à terceira personagem implicada, o homem cuja aventura amorosa se canta, mas noutros deduz-se com facilidade, não apenas pela exclusão de elementos auto-referenciais que remetam para o autor, mas pelo abundante uso de imagens que pertencem a universos prestigiados, alheios a esse mesmo autor.

O exemplo mais flagrante é o de Pero Meogo que faz disseminar intensamente alusões aos *Salmos* e ao *Cântico dos Cânticos*, dando-lhe uma forma semelhante à heráldica da Ordem da Santíssima Trindade para a Remissão dos Cativos, os conhecidos Trinitários⁴⁴. Traçando o percurso desta Ordem e ajuizando quem são as personagens nela relevantes à época, depressa chegamos a Tuy, a Pero Meogo vigário de S. Pedro da Torre e a Estevam Anes —o poderoso colaço de Afonso III—, como o dedicatário dos cantares. Tudo se terá passado em torno de 1250⁴⁵.

O caso de Meendinho e do cantar único que lhe é atribuído tem contornos semelhantes. O seu célebre poema das ondas que cercam S. Simion remete para um espaço sagrado, para o qual a mulher é convocada por meio de uma paráfrase da estrutura do *Salmo* 68, culminando com elementos da hagiografia do Santo⁴⁶. Ora essa pequena ilha era património da Ordem do Templo. Vemos como muito pouco provável que o autor do qual nada se sabe, o único dos cancioneiros a ser designado por um diminutivo, lançasse mão de uma tão pesada armadura de fontes e de sentidos em favor de causa própria. Uma personalidade ligada à Ordem avultaria certamente com receptor imediato dos versos, cabendo à investigação futura apurar quem seria.

⁴³ Referimo-nos ao cantar «Cabelos, los meus cabelos» (B 1154, V 756). O rei de Portugal é explicitamente mencionado em B 1153, V 755.

⁴⁴ Tal como foi identificado, sem margem para grandes dúvidas, por Ferreira (1999).

⁴⁵ Esta possibilidade foi por nós avançada, na sequência da investigação de Maria do Rosário Ferreira, e acolhida no volume Arbor Aldea (2019, pp. 78-92).

⁴⁶ Estes aspectos do poema foram por nós e por Maria do Rosário Ferreira amplamente identificados em Ferreira / Miranda (2004).

Desta forma, Bernal de Bonaval abriu caminho a uma das mais prestigiadas linhagens de *cantares de amigo* presentes no cancioneiro, já que não há dúvida de que do elenco de poemas contemplados fazem parte alguns dos que a posteridade mais veio a apreciar, como a presença segura em qualquer antologia actual o atesta. De notar que este núcleo de poetas, com a excepção do mais tardio Joan Zorro, se situa numa geografia muito limitada, entre Vigo e o rio Minho, ou seja, numa área muito próxima da actividade de Calheiros ou de Bonaval, como se pode verificar no quadro abaixo.

Há, todavia, um outro aspecto em que estas composições se salientam de um modo inesperado. Cantando o trovador em nome de outro, e identificando-se esse outro com uma personalidade de prestígio social —até o rei Afonso III faz parte desse distinto grupo!— estamos longe da aventura hipergâmica que caracterizava Calheiros e os seus seguidores. A mulher evocada pouco ou nada tem a ver com a sobrevivência social do homem que a solicita, ou que projecta a sua imagem, resvalando facilmente para a relação amorosa aventureira e alternativa, típica das muito frequentes «barreganias» com que a sociedade da época convivia assiduamente⁴⁷.

O ESPAÇO DO AMOR NÃO-ARISTOCRÁTICO

Na parte final do cancioneiro *de amigo* de Bernal de Bonaval, tal como este foi transcrito por Dom Pedro, Conde de Barcelos, tem início uma terceira secção, logo a seguir ao cantar da «fremosinha», que revela a particularidade de possuir uma reiteração de autoria no manuscrito da Biblioteca Nacional: «Bernal de Bonaval»⁴⁸.

É difícil ajuizar a razão dessa insistência, mas tal pode provir de ter sido usada uma outra folha para transcrever as composições que se vão seguir. O que é certo é que nessas composições o nosso autor como que soluciona de outra forma os problemas suscitados pela composição anterior, que simplesmente colocava os autores não-nobres fora da aventura amorosa, reservando-a aos outros, àqueles que a ela tinham direito por estatuto social. E a solução encontrada tem uma dupla vertente: por um lado, o espaço do encontro amoroso ultrapassa o simples «allá»⁴⁹, e adquire a forma de um lugar sagrado —concretizado numa ermida, em boa parte dos compositores que seguiram este modelo— facto que levou à classificação contemporânea destas composições

⁴⁷ Sobre este aspecto da sociedade medieval portuguesa, ver Mattoso (2000, cap. I).

⁴⁸ B, fol. 243 r. Sobre a autoridade dos Cancioneiros actuais (CBN e V) na transmissão da compilação do Conde D. Pedro, ver o que dizemos acima.

⁴⁹ Cf. Ferreira (2010).

como «cantigas de romaria». Além disso, a ermida pode ostentar uma designação que se confunde com o nome do autor, o que consuma a apropriação do espaço do amor por parte de alguém que não pertence à nobreza, e para quem a ideologia hipergâmica cavaleiresca não tem sentido da mesma forma.

Em Bernal de Bonaval, é a sagração da igreja de Bonaval que motiva a deslocação de uma mulher que esperava encontra-se aí com o amigo, tendo este, no entanto, faltado ao encontro. Não temos dúvidas de que o texto aponta para que fosse Bernal de Bonaval o amigo esperado, sendo esta situação reiterada em mais duas composições.

Diss'a fremosa em Bonaval assi:
«Ai Deus, u é meu amigo daqui
de Bonaval?

Cuid'eu, coitad' é no seu coração,
porque nom foi migo na sagraçom
de Bonaval.

Pois eu migo seu mandado nom hei,
já m'eu leda partir nom poderei
de Bonaval.

Pois m'aqui seu mandado nom chegou,
muito vim eu mais leda ca me vou
de Bonaval»⁵⁰.

Ao fim de muitas experiências, finalmente assistimos à saída de *eros* da prisão cavaleiresca, ou do mundo da nobreza senhorial, em que se encontrava encerrado! Haveria espaço, neste universo dominado pela ordem aristocrática e pelos desafios cavaleirescos, para manifestar as aspirações daqueles que estavam no exterior, do outro lado da impenhência do estatuto social nobiliárquico?

A resposta parece ser óbvia, embora eivada de muitas interrogações. Num primeiro momento, apenas Joan Servando segue Bonaval na associação entre o espaço sagrado e a autonomação⁵¹. Mas logo surgem alguns nomes que, à falta de autonomação, associam a condição não-aristocrática a uma ermida, enquanto local de eleição para o encontro amoroso, funcionando a sacralização desse espaço como garantia de dignidade e de

⁵⁰ B 1140, V 731

⁵¹ Não será, porventura, por acaso que se trata do «trovador» que comparece, nos cancioneiros, logo a seguir a Bernal de Bonaval.

afirmação junto do respectivo auditório —mesmo que esses atributos fossem diversos dos que caracterizavam o mundo dos cavaleiros e da nobreza em geral. São eles João de Requeixo, Martim de Ginzo, Joan de Cangas, Nuno Treez e Pero de Berdia. Ao contrário do núcleo anterior, que agrupava os cantores das façanhas amorosas de outrem, este parece estender-se para norte, em geografias e cronologias indecisas porque poucos são os elementos documentais que deles dão testemunho. Nem por isso o rasto destes trovadores não-nobres deixou de ser visível na poesia de outros trovadores mais conhecidos, mas a sua projecção foi definitivamente limitada e periférica. O que, como se torna manifesto, confina definitivamente a dimensão «popular» ou «tradicional», atribuída à poesia galego-portuguesa durante os últimos quase duzentos anos, a uma escassa substância. E o que é mais relevante, indicia uma óbvia dependência da cultura trovadoresca prévia.

Mas não é sobre essa estafada questão que queremos ainda dizer algo mais, preferindo voltar ao grande palco trovadoresco onde surgiam poetas e poemas que hoje em dia suscitam cada vez mais admiração, não pela ingenuidade, mas sim pela ousadia revelada. Quando observamos os cantares «nocturnos» de Juião Bolseiro, como aquele que transcrevemos de seguida, não é possível deixar de questionar qual o contexto em que foram escritos e a que público se dirigiam:

Sem meu amigo manh'eu senlheira,
e sol nom dormem estes olhos meus,
e, quant'eu posso, peç'a luz a Deus,
e nom mi a dá per nulha maneira!
Mais, se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo.

Quand'eu com meu amigo dormia,
a noite nom durava nulha rem,
e ora dur'a noit'e vai e vem,
nom vem [a] luz nem pareç'o dia,
mais, se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo.

E, segundo com'a mi parece,
u migo mam meu lum'e meu senhor,
vem log'a luz, de que nom hei sabor;
e ora vai noit'e vem e crece;
mais, se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo.

Pater Nostrus rez'eu mais de cento
por Aquel que morreu na vera cruz,
que el mi mostre mui ced[o] a luz,
mais mostra-mi as noites d'Avento;
mais, se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo⁵².

Socorrendo-se de imagens e de expressões cujo entendimento requer alguma ponderação, o trovador usa de uma arte verbal requintada, feita de ritmo e de movimento, num processo que o coloca na linha de descendência de Fernan Rodrigues de Calheiros, mas acrescentando-lhe elementos expressivos poderosos que não se encontravam na origem. O mais relevante é o desassombro com que leva a mulher a evocar e a desejar o encontro nocturno com o amigo, fazendo *eros* aflorar sem qualquer ambiguidade.

Ainda assim, nem pelas escolhas verbais, nem pelo que sabemos da sua condição social, o podemos fazer alinhar ao lado dos trovadores-cavaleiros. Será um trovador galego de origem, mas em transito para território castelhano, onde o ambiente cortês certamente não lhe seria favorável, como vimos acima? O seu modo de encarar a relação amorosa, não tendo os pressupostos que justificavam a iniciativa dos trovadores cavaleiros, apenas se explica por um contexto cultural onde avulta gente altamente consciente das suas possibilidades. A forma «natural» como é encarada a relação amorosa não deixa de ter por trás, provavelmente, a difusão do pensamento «naturalista» que se opera a partir do final do séc. XII, com a tradução das obras de Aristóteles e dos seus seguidores, e a formação de círculos de pensamento aristotélico na Península⁵³.

Ao seu lado podemos facilmente colocar, pelo menos em certos momentos, outros trovadores como João Airas de Santiago, também ele oriundo da Galiza, mas firmemente ancorado em ambiente alfonsino. Provavelmente também Nuno Fernandez de Torneol, embora nos faltem, de momento, informações que sustentem esta possibilidade⁵⁴.

Estamos longe de esgotar o tema. Na realidade, fomos obrigados a ir para além da «segunda geração de trovadores galego-portugueses», que é o momento fundamental onde estas «genealogias» textuais se definem, para que o entendimento de algumas dessas linhas de descendência se tornasse mais

⁵² B 1165, V 771.

⁵³ Sobre este tema, ver Heusch (2015).

⁵⁴ É possível que tenham estado ambos perto de Joam Zorro, no segundo terço do século XIII, e tudo leva a crer que tal encontro tenha ocorrido perto da «lezíria» na «Estremadura» portuguesa. Mas essa temática extravasa já os propósitos do presente estudo.

nítido. Que fique claro, todavia, que, sobretudo no período designado «alfonsoino» e posterior, as interferências mútuas entre estas linhas genealógicas se irão multiplicar ao sabor de processos que somente uma observação minuciosa de cada um dos textos e dos autores poderá elucidar com finura.

Com efeito, o que agora propomos visa entender, partindo de um ponto-de-vista até aqui não considerado, um fazer poético muito rico, que andava perdido no seio de abordagens tendencialmente formais que não procuram avaliar o sentido daquilo que foi escrito e cantado. A abordagem que avançamos do fenómeno *cantar de amigo* no seio da poesia galego-portuguesa, privilegiando a dinâmica da génese histórica dessa modalidade poética, pretende, pelo menos, trazer alguma racionalidade a um campo de estudo que permanece, há demasiado tempo, como um indeciso emaranhado de interrogações.

O esquema que colocamos no final do presente estudo fornecerá uma perspectiva visual daquilo que é a nossa proposta.

BIBLIOGRAFIA

- ARBOR ALDEA, Mariña (coord.) (2019): *Vai lavar cabelos na fontana fria. As orixes da lírica hispânica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- CASTRO, Ariel de (1995): *O Descordo Plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras*. Rio de Janeiro: Edição do Autor.
- CORREIA, Carla Sofia dos Santos (2012): «A razón de amor con los denuestos del agua e el vino e a poesia galego-portuguesa», em Maria do Rosário FERREIRA / Ana Sofia LARANJINHA / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (eds.), *Seminário Medieval 2009-2011*. Porto: Estratégias Criativas, pp. 95-155.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976): *Poesía europea y Edad Media latina*, II. Ciudad de Mexico/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DOMINGO, Dolors (2007): *A la recerca d'Aurembiaix d'Urgell*. Lleida: Universitat de Lleida.
- FERRARI, Anna (1979): «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», em *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV: pp. 27-142.
- FERREIRA, Maria do Rosário (1999): *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na «Cantiga de Amigo»*. Porto: Granito.
- (2001): «Paralelismo ‘perfeito’: uma sobrevivência pré-trovadoresca?», em António BRANCO (org.), *Figura*. Faro: Universidade do Algarve: pp. 293-309.
- (2010): «Aquí, alá, alhur: reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na cantiga de amigo», em Mercedes BREA / Santiago LÓPEZ

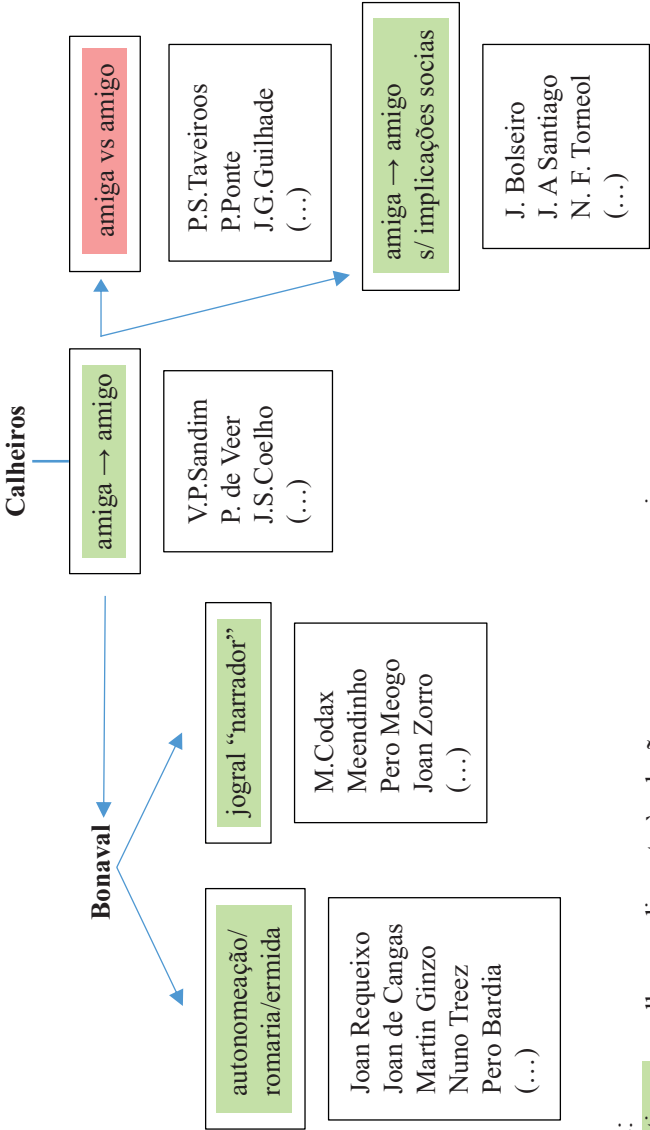
- MARTÍNEZ-MORÁS, *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 209-228.
- (2020): *Pedro de Barcelos e a Escrita da História*: Porto: Estratégias Criativas.
- FERREIRA, Maria do Rosário / RIBEIRO MIRANDA, José Carlos (2004): «Meendinho ou as ondas em águas paradas», em *O cancionero da Ajuda cien anos depois. Actas do Congresso Internacional*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 293-312.
- (2015): «O projecto de escrita de Pedro de Barcelos», em *Revista População e Sociedade*, 23: pp. 25-43.
- FLORI, Jean (1986): *L'essor de la chevalerie XI^e-XI^e siècles*. Genève: Droz.
- GARRIDO RODRÍGUEZ, Jaime (2002): *Fortalezas de la antigua provincia de Tuy*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- HUESCH, Carlos (2015): «*Fictio naturae*: Natura y naturaleza, de las aulas a las cortes», em Maria do Rosário FERREIRA / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (org.), *Natura e Natureza no Tempo de Afonso X*. Porto: Húmus, pp. 117-134.
- LOPES, Graça VIDEIRA / FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / FCSH/NOVA, em <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- MATTOSO, José (2000): *Naquele Tempo. Ensaios de História Medieval*. Lisboa: Temas & Debates.
- (2002): *Ricos-Homens Infâncias e Cavaleiros. A Nobreza Medieval Portuguesa nos séculos XI e XII*. Lisboa: Guimarães.
- MIRANDA, José Carlos RIBEIRO (1998): *Conto de Perom, o Melhor Cavaleiro do Mundo. Texto e comentário de uma narrativa do Livro de José de Arimateia, versão portuguesa da Estoire del Saint Graal* (2^a ed. Revista). Porto: Granito Editores e Livrários.
- (2005): «Da fin'amors como representação da sociedade aristocrática ocitânica», em Mário SANTIAGO DE CARVALHO (org.), *Amar de Novo. Participações no Ciclo de Conferências da Associação de Professores de Filosofia*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, pp.123-150.
- (2009): «Martin Soares e o Cantar do Cavaleiro», em Maria do Rosário FERREIRA / Ana Sofia LARANJINHA / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (eds.), *Seminário Medieval 2007-2008*. Porto: Estratégias Criativas, pp. 219-232.
- (2010): «Cantar ou Cantiga? Sobre a designação genérica da poesia galego-Portuguesa», em Mercedes BREA / Santiago LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS

- (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp.161-180
- (2015): «Afonso X, o Sábio, e o *trobar natural*», em Maria do Rosário FERREIRA / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (org.), *Natura e Natureza no Tempo de Afonso X*. Porto: Húmus, pp. 174-186.
- (2016a): «Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia «de amigo», em *Guarecer. Revista de Estudos Medievais*, I: pp. 46-62.
- (2016b): *Os Trovadores e o Rapto de Elvira Anes da Maia*. Porto: Estratégias Criativas.
- (2016c): «Eixo, Cameros e Vaqueiras: sobre a rubrica que acompanha o cantar *Alá u jazq la Torona*», em Constance CARTA / Sarah FINCI / Dora MANCHEVA (org.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis defecit manus et calamus quam eius hystoria, Homenaje a Carlos Alvar*, vol. 1: *Edad Media*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 879-894.
- OLIVEIRA, António RESENDE DE (1988): «Do *Cancioneiro da Ajuda* ao *Livro das Cantigas do Conde D. Pedro*. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω», em *Revista de História das Ideias*, 10: pp. 691-751.
- (1994): *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- (1995): *Trovadores e Xograres. Contexto Histórico*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- OLIVEIRA, António RESENDE DE / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (1995): «A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades», em *Medioevo y literatura. Actas del V congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, pp. 499-512.
- RON FERNÁNDEZ, Xosé Xavier (1994): «*Ir-se quer o meu amigo d' aqui: Dialéctica de una actividad*», em Elvira FIDALGO e Pilar LORENZO GRADÍN (coords.), *Estudios Galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 117-134.
- RUIZ-DOMENÈC, José Enrique (1984): *La Memoria de los feudales*. Barcelona: Argot.
- SOUTO CABO, José António (2012): «*En Santiago, seend' albergado en mia pousada*. Nótulas trovadorescas compostelanas», em *Verba*, 39: pp. 273-298.
- VIEIRA, Yara FRATESCHI (1999): *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*. Santiago de Compostela: Laiovento.

APÊNDICE

Genealogia das cantigas de amigo

Quadro de síntese



Legenda:

- + erotismo : mulher predisposta à relação amorosa com o amigo
- erotismo : mulher em oposição à relação amorosa com o amigo