

# *Relações entre as imagens da natureza e os estados sentimentais femininos na lírica medieval*

Clarice Zamonaro Cortez  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Resumo: Na Literatura Portuguesa, as cantigas lírico-trovarescas objetivam reconstruir, de forma permanente, o perfil feminino e o quadro lírico do cotidiano medieval, podendo-se distinguir mais de um estrato de civilização, de cultura e de ambiente. Esse gênero apresenta-nos, geralmente, uma situação cujos elementos paisagísticos estão presentes, colocando-nos diante de uma ou mais personagens, sob a forma de diálogo ou de breve narrativa. O presente estudo objetivou investigar a construção do perfil da mulher medieval nas Cantigas de Amigo, partindo-se de um levantamento histórico e geográfico do Norte de Portugal e da Galiza (breve estudo da paisagem, do espaço físico) tendo o espaço literário como embasamento ao estudo da simbologia da natureza. Comprovou-se a influência modificadora dos elementos da paisagem nas situações sentimentais da donzela em cantigas selecionadas e seu reflexo na poesia dos séculos XV e XVI, especificamente.

Palavras-chave: Cantigas; Perfil feminino; Natureza; Situações sentimentais.

Abstract In the Portuguese Literature, the lyric-troubadour songs permanently seek to rebuild the female profile and the medieval daily lyric view, and it is possible to distinguish more than one civilization, culture and environment extracts. This kind generally presents us a situation where the landscape's elements are present, putting us in front of one or more characters, under the dialog way or brief narrative. The present study had the goal of investigating the medieval woman profile construction in the Friends Songs, from a historical and geographic survey of the North of Portugal and Galiza (brief landscape study, of the physical space) having the literary space as basis for the study of the symbology of the nature. The modifying influence of the landscape elements in the sentimental situations of the damsel in the selected songs was proved, as well as its reflect in the poetry of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, specifically.

Keywords: Songs; Female profile; Nature; Sentimental situations.

## **1. Introdução**

Do estudo da Literatura, independentemente do método escolhido, exigem-se certos resultados concretos e evidentes. O que se espera de um estudo literário é, primeiramente, a compreensão da identidade humana e social do autor cuja obra se investiga e que permita compreender melhor esse ambiente, no qual a obra foi concebida. Acima de tudo, espera-se que a literatura na sua qualidade de fenômeno e,

simultaneamente, transformação de outros fenômenos, permita-nos apreender a dualidade manifestada no fato de um homem se exprimir por meio da língua e de a língua ser expressa através do homem. Essa dualidade é a confluência de dois mundos distintos: o mundo subjetivo (literatura) e o mundo objetivo (língua).

Os relatos históricos registram que o mundo objetivo tem se transformado, mas o que sabemos do mundo subjetivo? Os textos poéticos dos séculos XV e XVI, por exemplo, registraram a associação entre o amor e a guerra, rimando a *serra* (o local onde habitavam as moças serranas) com a *guerra* dos amores não correspondidos.

Para responder tais indagações, primeiramente, consideremos os temas universais e eternos, presentes na arte e na literatura, vistos e analisados como problemas existenciais e sociais, naturalmente estudados como um problema linguístico. Dentre eles, destaca-se o amor, manifestado de várias maneiras nas cantigas medievais do gênero lírico. Nas cantigas de amor, por exemplo, os textos revelam um amor não-correspondido, reflexo de uma questão social e existencial. O sentimento da *coita*<sup>1</sup> e a morte como manifestações da natureza humana foram adquirindo novas cores dependendo do lugar e da época em que ocorreram e o modo como foram linguisticamente vividos.

Evidencia-se a literatura como um fenômeno e uma transformação de acontecimentos vividos, experimentados, ou ainda, a transformação de outros fenômenos literários. A abordagem de certos temas (como os acima citados) obedeceu a certos cânones, considerando-se as épocas e os estilos literários. Camões, por exemplo, em suas *Rimas*, poetizou o amor sob o ponto de vista platônico, conforme requeria o cânone do século XVI.

A literatura medieval, do mesmo modo, requer posicionamentos metodológicos específicos, considerando-se que foi produzida para ser cantada e ouvida. A sua estrutura reflete a sua função e esta, por sua vez, as informações culturais e humanas da sociedade feudal.

---

<sup>1</sup> Coita ou *cuíta* (s.f.) pena, desgosto, principalmente, quando proveniente de amor.

Importa avaliar mais pormenorizadamente essa cultura profana registrada em galego-português, isto é, a poesia trovadoresca, designação que, na Península Ibérica, engloba composições líricas (cantigas de amor e de amigo) e composições satíricas (cantigas de escárnio e de maldizer; e sirventês<sup>2</sup>), de acordo com a dualidade que ainda hoje caracteriza o mundo ocidental: lirismo e sátira.

As composições líricas e as satíricas são autóctones, por conseguinte, essencialmente populares. O tema, o ritmo e a estrutura obedecem à tradição popular do Noroeste da Península Ibérica em que se inspiram, e cujas características os poetas procuram valorizar esteticamente. Nessas composições, sobretudo nas cantigas de amigo, predomina a musicalidade, obtida através do refrão ou do paralelismo, processos poéticos que evidenciam a transmissão oral a que se destinavam e de que provinham as cantigas.

Quando a pesquisa enfoca a Idade Média e a sua civilização, surgem pensamentos preconceituosos e a imagem de ‘idade das trevas’ vem à tona. Historicamente, a conceituação de Idade Média tornou-se imprecisa, considerando que o tempo foi caracterizado pelos intelectuais do século XVI como um período “intermediário” entre a Antiguidade Clássica e o Renascimento da civilização greco-latina. Franco Júnior (2001[1990], p. 17) esclarece que Petrarca (1304-1374) “já se referira ao período anterior como de *tenebrae*: nascia o mito historiográfico da Idade das Trevas”. Outros pensadores da mesma época cultivaram a ideia de ‘trevas’, ruínas, e de uma arte ‘gótica’, grosseira, sinônimo de bárbara.

No decorrer dos séculos XVI e XVII, o período medieval foi avaliado como a idade de bárbaros, ignorância e superstição. Um tempo que interrompeu o progresso humano, iniciado por gregos e romanos e, posteriormente, retomado pelos renascentistas. No século XVIII, o menosprezo foi mais acentuado e os iluministas censuraram a religiosidade medieval. Com o advento do Romantismo, no século XIX, a Idade Média readquire sua importância pelo resgate da identidade nacional e da origem das nacionalidades europeias, mas o preconceito ainda persiste. Somente no século XX, como explica Franco Júnior (1990, p. 20) “se passou a tentar ver a Idade Média com os

---

<sup>2</sup> De origem francesa (*sirventés* ou *servintois* provençal), este termo medieval tem o sentido etimológico de “canção ao serviço do senhor”, feita pelo menestrel. Poemas satíricos de temática moral ou política, que só foram desaparecer no Romantismo.

olhos dela própria, não com os daqueles que viveram ou vivem noutra momento (...) o único referencial possível para se ver a Idade Média, é a própria Idade Média”.

Estudos e pesquisas sobre o período medieval abriram caminhos para a investigação dos mais variados temas, propondo métodos de estudos, revendo conceitos e dialogando com as demais ciências humanas. Hoje existem associações nacionais, internacionais e grupos de estudos incentivadores e prestigiadores, não só nos meios cultos e acadêmicos, como também a popularização das pesquisas sobre o medieval diante de um público mais vasto.

## **2. O espaço geográfico: Portugal e Galiza**

A unidade política de Portugal sobrepõe-se às unidades locais e regionais de âmbitos modificáveis que possuíam poucos vínculos comuns. As diferenças mais notáveis são as que separam entre si, por um lado, uma região situada no noroeste português e no litoral até o rio Mondego, onde a organização social e econômica se sujeita ao regime senhorial e, por outro, o espaço geográfico que abrange o norte interior e as Beiras, lugar de origem da organização dos concelhos.

A região norte de Portugal (Entre-Douro-e-Minho) apresenta-se fortemente acidentada a poucos quilômetros da costa com elevações nas terras fluviais, entrecortada por numerosos cursos de água, alguns muito abundantes. É uma região beneficiada pelas chuvas e coberta de nuvens durante muitos dias do ano, podendo ser considerada a região mais úmida de Portugal. As serras (serranias) estão separadas do interior transmontano e a área possui colinas, planícies e áreas da costa o que propicia a proliferação espontânea de uma rica vegetação e de árvores como o carvalho, o castanheiro, a avelaneira, o ulmeiro, o choupo e o pinheiro-bravo. Nos vales, os prados favorecem a cultura de cereais, hortas e pomares. Terra fértil para plantas, animais e homens, que praticam o cultivo de grande variedade de produtos agrícolas. Nos montes e colinas há a sustentação de rebanhos de cabras e ovelhas que não necessitam percorrer grandes distâncias, desde o curral familiar até as paisagens naturais e a eles podem regressar ao cair da noite.

Na fronteira com a Galiza apresenta recortes nos vales dos rios existentes no sentido leste-oeste, além de numerosos afluentes menores e ribeiros. Contrasta-se com a região das montanhas, permitindo a vida em comum das comunidades diferentes entre si: de um lado, as que praticam uma intensa agricultura e do outro, as que vivem do pastoreio de gado miúdo em terras mais pobres e inóspitas, dedicando-se à agricultura em algumas épocas do ano, mantendo, porém, fortes laços de solidariedade coletiva de produção como o forno, a eira, o moinho e o lagar.

De acordo com Mattoso (1985), tal concentração demográfica (a compartimentação e a proximidade das comunidades entre si, bem como a dispersão do *habitat*), foi essencial à implantação de uma rede de comunicação entre os viajantes, mercadores e peregrinos, que andavam a pé ou usavam transportes terrestres e fluviais. Os camponeses e senhores da região mantiveram relações entre si e uniram-se sem interferências de poderes externos (chefes árabes, soberanos espanhóis leoneses ou asturianos). Os contatos foram estabelecidos com os senhores galegos, tanto nas relações de vizinhança quanto com os que vinham do norte. Destacam-se as classes sociais do proletariado nobre de pequenos cavaleiros (quase miseráveis) às famílias mais poderosas e respeitadas e os solares, castelos e mosteiros construídos para conjugarem-se com a rede dos caminhos e as torres com a rede dos mosteiros e povoações da região minhota.

No que se refere ao povoamento, as igrejas se concentravam entre a foz dos rios Ave e Douro – antiga terra da Maia até o Porto, onde há solo granítico e terras fundas – as antigas terras de Santa Maria, Arouca, Zebreiros, Penafiel de Covas e Lafões até Lamego e Viseu. Essas regiões eram consideradas verdadeiros “viveiros humanos”, onde o regime senhorial teve pleno desenvolvimento. Regime que não se baseia na posse de terras de cultivo, mas no domínio público sobre territórios vastos, sustentado por forças militares que percorriam grandes distâncias a cavalo e exigia prestações pela administração da justiça e pela proteção militar, não só de agricultores, mas também de pastores e caçadores das áreas montanhosas.

Desde o fim do século XI são visíveis na Galiza as primeiras manifestações do processo expansivo que caracteriza o ocidente cristão nos séculos centrais da Idade Média. As causas principais que explicam o começo da reorientação histórica foram: o aumento do número de homens, a extensão da superfície cultivada e a intensificação do

seu cultivo, os intercâmbios e o nascimento de vilas e cidades que conduziram à humanização da paisagem. No final do século XIII, criou-se na Galiza uma paisagem rural com traços essenciais que não se alteraram profundamente até épocas mais recentes. Depois das terras de León e dos portos dos montes Irago e Cabreiro localiza-se a terra dos galegos. Repleta de bosques, de agradáveis rios, ricos prados e pomares, além das fontes muito claras, essa terra é rica em ouro e prata, tecidos e peles silvestres. No final do século XI e nos primeiros anos do século seguinte, registra-se o significativo aumento de peregrinos que visitam a tumba do apóstolo, transformando a cidade de Santiago de Compostela em um dos grande polos da peregrinação cristã no mundo;

Esse espaço real (aqui brevemente descrito) presentifica-se nas cantigas de amigo nas descrições idílicas da natureza, num *corpus* representativo de variedades temáticas e estróficas de inspiração tradicional e folclórica. Exemplificam as cantigas de *bailia*, de romaria, as barcarolas ou marinhas, bem como os exemplares adaptados dos gêneros líricos provençais e franceses como as albas (ou alvas) e as pastorelas, nas quais se concentram elementos da fauna e da flora.

A idéia de espaço está vinculada ao corpo e ao seu deslocamento, uma vez que o conceito de espaço, segundo Aumont (2006), origina-se do tátil e do visual. A imagem da realidade, sob a perspectiva linear, é uma projeção centralizada numa espécie de transformação óptica que traz informações sobre a profundidade da cena vista pelo espectador e, no caso das cantigas, pelo leitor. Exemplifica a diminuição aparente de tamanho que poderá ser interpretada como um distanciamento, ou na aproximação ao horizonte (eixo óptico) a imagem pode ser uma paisagem imaginária, não apresentando com precisão absoluta os fenômenos ópticos reais.

De acordo com Aumont (2006), a imagem vista sob a perspectiva *naturalis* identifica-se com o modelo visto pelo olho e a imagem observada sob a perspectiva *artificialis* pode ser entendida como uma representação imaginária, arbitrária do modelo. Esses conceitos poderão explicar os elementos da natureza (as imagens presentes nos textos) nas cantigas de amigo, daí a necessidade de se conhecer, primeiramente, o espaço físico, geográfico do norte de Portugal e da Galiza.

### 3. O espaço literário

A necessidade de separar o espaço narrativo do poético justifica-se pelo fato de que em ambos os casos existe a função de situar a personagem ou o sujeito-lírico e sua significação nos dois gêneros, de diferentes formas. Santos e Oliveira (2001, p.74) pontuam essa diferença ao afirmarem que:

Nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional mesmo que a partir desse plano sejam estabelecidas relações com espaços extra-textuais. [...]. O texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço: O signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar na poesia escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem.

Santos e Oliveira (2001), no entanto, atentam para a problemática existente com a similaridade estabelecida entre o objeto em si e sua imagem. Tal problematização baseia-se em dois aspectos: no primeiro, a imagem apenas reproduz algumas condições da percepção do objeto, mas não o constrói como ele verdadeiramente é; no segundo, as imagens visuais são figurativas e nem sempre representam algo.

Com base nesses dois aspectos pode-se pensar a questão da similaridade sob duas perspectivas: a da referência, que considera o objeto anterior ao signo e a da perspectiva de significação, na qual o objeto é criado pela imagem. Para os autores, a poesia insere-se na primeira perspectiva, porque a palavra reproduz alguma característica do objeto em si.

Blanchot (1987), por sua vez, ao refletir sobre o espaço poético, parte de uma visão mais geral do que a estudada pelos autores citados. Na medida em que não toma o espaço do vocábulo como base do seu estudo, volta-se, inicialmente, ao espaço que a literatura constrói, considerando-a solitária e exigente da solidão do leitor. A respeito disso Blanchot (1987, p.12) afirma:

Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a

palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.

[...]

A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso. [...] A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão.

Blanchot (1987) reconhece, assim, que a escrita tem um papel relevante, porque faz eco ao que não pode se calar. O escritor torna-se sensível e se cala para que a linguagem se converta em imagem e resulte num profundo significado ao leitor. Santos e Oliveira (2001) compartilham da idéia de que o texto poético gera imagens.

O poeta, ao ouvir a fala da obra, torna-se seu intérprete, mas não consegue fazer brotar o sentido real da palavra. Por isso, é necessário que a obra se torne íntima do escritor e do leitor para que seja considerada uma obra de fato, porque “o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (p.45). Com relação à fala poética, Blanchot (1987, p.35) postula que

a fala poética deixa de ser a fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se essencial; [...] e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial.

Sob essa perspectiva, a poesia é considerada por Blanchot (1987, p. 35) um “potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo”. O poeta é considerado autor de uma obra de “pura linguagem” e a linguagem, por sua vez, retorna à sua essência. O poeta, tal como o pintor não reproduz com as cores, mas busca o ponto onde as cores dão o ser. Nesse sentido, o poema pode ser entendido como um objeto independente, auto-suficiente, um objeto de linguagem criado só para si.

É com base nessa interiorização gerada pela conversão que se dá a transformação do visível em invisível e do invisível em cada vez mais invisível. Sobre essa transformação, Blanchot (1987, p.139) explica que



No mundo, as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, transformadas no inapreensível, nos introduz sem reserva num espaço onde nada nos retêm. [...] o espaço interior “traduz as coisas”. Fá-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior. O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência.

O papel transfigurador e transcendental do espaço, portanto, ocorre na medida em que promove a interiorização dos elementos, abrindo as portas para a formação de um espaço imaginário. Além do “outro lado” como prefiguração da morte e do acesso ao imaginário, Blanchot (1987) aponta a existência do “lado de fora”. Refere-se à noite, quando tudo desaparece e torna a aparecer, e a experiência da impossibilidade se concretiza no momento em que o poeta se torna um “por vir” ou um “ainda não” na perspectiva de um amanhã mais rico de sentido.

Viesenteiner (2005), na leitura que faz da obra de Blanchot, expõe, na página 95, os dois sentidos da impossibilidade:

O poeta existe na impossibilidade quando vive como pressentimento de si mesmo, abandono inexorável na torrente trágica do *devenir*. Não tem morada nem fixação e, portanto, nomadismo em que só resta ao poeta a existência sempre extemporânea, nunca localizada, eternamente por vir. [...]. O segundo sentido de existir na impossibilidade é precisamente a sintonia de dependência entre poema e poeta, num curso de temporalidade que não se deixa captar pela história, pois se trata de outro tempo.

Esse tempo no qual a impossibilidade se evidencia é próprio da noite, pois decorre do sono e da imaginação que o poeta é arrebatado. No entanto, esse arrebatamento nem sempre é acolhedor, intimista e inspirador, proporcionando o repouso. Ele pode ser, por vezes, não-acolhedor, impenetrável e impuro, porque traz à tona a lembrança sem repouso do que o ser tem de mais repugnante.

O poeta se exclui do mundo por sua capacidade artística de fazer versos e pela necessidade de exilar-se no imaginário, tomando consciência de que não tem outra morada a não ser o espaço das imagens poéticas. Assim, a arte cumpre o papel de tornar a verdade inalcançável, revelada pela imagem.

Quanto à relação da poesia com a arte, Blanchot (1987) reconhece que a arte é uma necessidade no exercício da poesia, tornando-se um estágio de domínio do espírito: “para se escrever um só verso é preciso ter esgotado a arte, é necessário ter esgotado a vida” (p.85). Os versos são, em sua visão, experiências ligadas a uma abordagem viva que se concretiza no trabalho da vida.

Viesenteiner (2005, p.93) apresenta-se como um importante crítico ao estudar Blanchot, refletindo sobre um aspecto relevante de sua obra – o fato de reconhecer a poesia como conciliadora da natureza e da arte, considerando-a veículo apropriado para celebrar a natureza como todo presente:

O poeta é aquele que assume a função de aniquilação ao nomear a própria natureza por meio da poesia. Sem a existência poética a natureza perderia sua essência de todo presente e o mundo seria apenas o universo. Ora é o que aconteceria se no mundo faltasse poema. O poeta, pois é justamente aquele arrebatado por um impulso artístico que presta serviço à natureza.

Percebe-se, através dessa citação o reconhecimento prestado pelo poeta à natureza: cantá-la como seu mediador, dando-lhe existência e celebrá-la numa linguagem que permaneça. Justifica-se, assim, a leitura dada ao tratamento de temas recorrentes na produção poética em questão, como a relação entre a arte poética e a natureza, bem como a construção de imagens encontradas nas cantigas de amigo.

Bosi (1989) considera a imagem o princípio do reconhecimento do objeto materializado, contrapondo-se à afirmação de Blanchot (1987, p.257): “a imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é sua continuação; vemos, depois imaginamos. “Depois” significa que cumpre, em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar”.

Duas possibilidades apresentam-se, partindo-se desses princípios: a imagem que surge a partir do contato com o objeto e aquela recapturada e adaptada para atribuição de sentido. Nessa dualidade, a imagem recebe o poder da magia de transformar-se ao ser absorvida no vazio (de sentido) do seu reflexo e ao aproximar-se da consciência para que seja reconstruída no íntimo do leitor.

Sobre essa intimidade da imagem e o paradoxo que a circunda, Blanchot (1987, p. 263-264), assim justifica:

Íntima é a imagem, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões. [...].

O paradoxo da magia da imagem aparece evidente: ela pretende ser iniciativa e dominação livre, enquanto que para constituir-se aceita o reino da passividade, esse reino onde não existem fins. Mas a sua intenção continua sendo instrutiva: o que ela quer é agir sobre o mundo (manobrá-lo), a partir do ser anterior do mundo, o aquém eterno em que a ação é impossível.

Depreende-se que a imagem constitui-se o elo entre o exterior e a intimidade, pois só quando se torna íntima é que ela fascina o leitor e atribui um novo sentido ao vocábulo.

Éliade (2001) reconhece que esse processo promoveu a dessacralização dos elementos espaciais pelo homem moderno, visto que esse espaço tornou-se homogêneo. Todos os elementos do cenário apresentavam o mesmo valor e nenhum tinha relevância perante seu olhar. Nas sociedades arcaicas, contudo, o homem apresentava a tendência de viver cada vez mais perto do objeto que considerava sagrado. Por isso, aproximou-se mais da natureza sacralizada, os objetos eram vistos como manifestações do sagrado e tornavam-se “outra coisa” sem deixar de ser aquilo que na essência já eram. Essa íntima relação do homem com o espaço é assim justificada:

À terra pertence o dar a vida aos mortais bem como de tomá-la de volta [...] A crença de que os homens foram paridos da Terra espalhou-se universalmente. Em várias línguas o homem é designado como aquele que nasceu da terra [...]. Até entre os europeus dos nossos dias sobrevive o sentimento obscuro de uma solidariedade mística com a terra natal. É a experiência religiosa de autoctomia: as pessoas sentem-se gente do lugar [...]. Ao morrer, o homem deseja reencontrar a Terra-Mãe, ser enterrado no solo natal. (ÉLIADE, 2001, p. 117-118)

A relevância que certos elementos têm como manifestações do sagrado permitem que o espaço sacralizado obtenha um ponto central. É o caso de uma pedra que se sobressai às demais pelo fato de ser objeto de construção de um altar. Já na visão profana do espaço não há nenhum ponto de referência, porque nenhum objeto é ressaltado e o espaço é relativizado.

A delimitação desses modos de ver o mundo e de se posicionar diante dele não é tão demarcada quanto parece, como aponta Éliade (2001, p.28): “nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço”. É o caso de lugares privilegiados que se sacralizam dentro de um universo privado.

Nas cantigas de amigo, essa relação com a natureza e o espaço apresenta-se bem evidente, principalmente nos exemplares de inspiração folclórica como as *bailias* ou bailadas, as albas ou alvoradas e as pastorelas, subgêneros cultos de origem provençal, que sofreram uma adaptação rítmica e temática no Ocidente Peninsular. A animização da paisagem, o ambiente rústico e as descrições da natureza refletem o estado de espírito do eu - lírico feminino, as reações da donzela provocadas pelo amor.

#### **4. As cantigas de amigo**

De acordo com Bell (1946) a literatura possui uma quantidade de poesia culta, mas aquela que parece brotar espontaneamente é rara e classifica-se segundo os seus méritos.

A literatura medieval requer posicionamentos metodológicos específicos, uma vez que foi produzida para ser cantada e ouvida e a sua estrutura reflete a sua função e esta, por sua vez, as informações culturais e humanas da sociedade feudal. Importa considerar em seus pormenores, essa cultura profana registrada em galego-português, também denominada de poesia trovadoresca, título que, na Península Ibérica, engloba composições líricas e composições satíricas, de acordo com a dualidade que ainda hoje caracteriza o mundo ocidental: o lirismo e a sátira.

As composições líricas e as satíricas são autóctones, portanto, essencialmente populares, obedecendo à tradição popular do Noroeste da Península Ibérica, quanto ao tema, ao ritmo e à estrutura em que se inspiravam, e cujas características os poetas procuravam valorizar esteticamente. Nessas composições, sobretudo nas cantigas de amigo, predomina a musicalidade, obtida por meio do refrão ou do paralelismo, processos poéticos que denunciam a transmissão oral a que se destinavam e de que provinham.

Contrariamente, as de amor e ao serventês, constituem gêneros cultos ou importados, que versavam na imitação original dos modelos provençais, adaptados ao temperamento ibérico lírico e saudosista.

Os trovadores portugueses não se limitaram (por vezes) a adaptar à estrutura típica da cantiga de amor, como por exemplo, o ritmo e a vivacidade que caracterizam a cantiga de amigo. Mesmo na imitação da cantiga provençal (*Quer'eu en maneira de proença*), a expressão do amor simplifica-se e o sentimento amoroso, não sendo um fingimento, humaniza-se e atinge um arrebatamento e um tom de sinceridade vivida, inexistentes no lirismo da Provença. Atitude justificada pelo temperamento apaixonado e saudosista do homem português. Na cantiga de amor há a expressão da *coita* ou *cuíta*, significando uma paixão infeliz, um amor não correspondido que se torna obsessão, repetida em tom de queixa ou de súplica. D. Dinis, por exemplo, estabelece a oposição entre o amor fingido e ocasional dos provençais (que só trovam no *tempo da frol*) e o sentimento amoroso inspira a poesia galego-portuguesa (*Proençaes soen mui ben trobar*). Portanto, como afirmam os críticos, a cantiga de amor constitui a primeira manifestação literária do temperamento romântico peninsular.

Retomando Bell (1946), não há nada de novo em versos como “*Moça tan fermosa/ Non vi en la frontera*”, versos ingênuos que nos parecem fáceis depois de escritos, simples de escrever, mas são o resultado final de um profundo e prolongado estudo ou experiência, de sofrimento ou de pensamento: “a poesia popular consiste quase em meros gritos de alma” (p. 9), gritos esses presentes nas cantigas de amigo, mais vulgarizadas do que as cantigas de amor, em que o paralelismo é o recurso poético principal. Os textos, por convenção poética, referem-se às mulheres e os temas contemplam a natureza sempre amiga, a ponto de intervir, como intermediária ou confidente, no drama lírico da donzela. Muito se tem escrito acerca das relações da poesia galega e castelhana com a poesia arábica do sul da Espanha, da influência também na Provença e na Itália ou, talvez, somente na Provença e Galiza.

Nunes (1928) não discute essa intrincada questão, mas é muito provável que os mouros vindos do Oriente, trouxeram a forma paralelística das poesias à Península, mas é talvez mais provável que fossem importadas por intermédio dos salmos e de outros cânticos da igreja cristã, considerando-se que o povo adaptava aos seus cantos o que ouvia e

cantava na Igreja. De acordo com o crítico, a poesia mais popular do Portugal medieval não são as composições destituídas de arte, mas as que se identificam com os movimentos de peregrinação de todas as partes do mundo para visitar o túmulo de Santiago de Compostela, na Galiza. Editá-las não foi tarefa muito fácil, e a sua história, desde que pela primeira vez foram publicadas por Ernesto Monaci, em 1875, tem sido um trabalho extremamente difícil. Podemos citar aqui dois grandes estudiosos do assunto, cujas edições constituem-se das mais confiáveis: Carolina Michaelis de Vasconcelos e José Joaquim Nunes.

O mar, os santuários isolados, a quem acorriam os peregrinos, as colinas, os sombrios pinheirais da Galiza, tudo possui vida nas cantigas de amigo, tornando-as imorredouras. É quase sempre nas romarias, junto ao santuário, que o encontro amoroso se realiza, exibindo-se os vestidos novos e as habilidades coreográficas para encantar o amigo. Do mesmo modo, os encontros na fonte, ou à espera no monte, longe da vila, as idas às ribanceiras, onde o amigo deveria embarcar ou desembarcar, os passeios ao longo da ribeira do rio (*Cantando ia la dona-virgo/ d'amor,/ venhan nas barcas pelo rio/ a sabor*) são parte do jogo amoroso e do cotidiano das cantigas. As mães têm, freqüentemente, condescendências para estes amores, às vezes, ultrapassando os limites da honestidade, conforme nos atesta Pero da Ponte, nos versos abaixo:

- Vistes, madre, o escudeiro  
que m'ouvera a levar sigo?  
Menti-lhe, vai-mi sanhudo.  
Mia madre, bem vo-lo digo:  
madre, namorada me leixou  
madre, namorada me á leixada,  
madre, namorada me leixou.

Há também, na variedade de exemplos, mães que concorriam com a filha, disputando o mesmo namorado, exibindo sua sensualidade, incapazes de renunciar (pela filha), como exemplifica a cantiga de Julião Bolseiro :

Sabedes ca sen amigo  
nunca foi molher viçosa,  
e porque mi-o non leixades  
aver, mia filha fremosa,  
non ajade-la mia graça  
e dê-vos Deus, ai mia filha,  
filha que vos assi faça,  
filha que vos assi faça.

A vida idílica dos namorados não sofre incidente apenas dessa variedade dos humores domésticos; repercute nela, quase sempre dolorosamente, a realidade social envolvente, porque as expedições militares e marítimas, as retiradas para *cas d'el-rei* também provocam dramas da ausência saudosa, ou do esquecimento infiel. Deste modo, os ambientes em que os namorados vivem projetam os seus traços mais característicos nas cantigas de amigo.

## **5. A simbologia do espaço em cantigas de bailia e nas barcarolas.**

Iniciando a leitura a que nos propomos apresentar, uma breve retrospectiva do histórico das cantigas faz-se necessário. No Ocidente da Península Ibérica já havia se desenvolvido uma poesia de inspiração folclórica ligada a terra e ao contato da vida campesina com o mar. Na Provença, havia uma poesia mais culta e elaborada de onde surgiram as cantigas de amor que, segundo Lapa (1973, p.136), “são poesias de visíveis tons retóricos”. Em outras palavras, no que se refere à poesia medieval portuguesa, o que originariamente pertenceu às mais longínquas tradições medievais, foram os cantares de amigo e sua variedade temática.

Cantigas de caráter autóctone sofreram, ainda que em maior número, as variações de forma e conteúdo, conforme o contato cultural com os elementos provençais. A assimilação de elementos exteriores não foi difícil de realizar, se levarmos em consideração o fato de que a data estipulada para a primeira cantiga galego-portuguesa – Cantiga da Ribeirinha – de 1189, quase coincide com a formação da nacionalidade portuguesa reconhecida pelo Papa Alexandre III em 1179, que desvinculou totalmente o Condado Portucalense dos domínios do reino de Castela (Mattoso, 1993, p.54). Tal acontecimento representa a compreensão da proximidade cultural, ou o acesso cultural entre os reinos do Ocidente com a Provença.

De acordo com Nunes (1928), as *bailias* são originárias da Provença e vêm acompanhadas de movimentos coreográficos. Composições paralelísticas, de inspiração tradicional e folclórica, sua estrutura pressupõe a existência de um grupo de moças em diferentes funções: uma delas, dotada de melhor voz, a *cantadeira*, entoava as principais *coplas* e as demais, em coro, modulavam o refrão. O número de figurantes deveria

corresponder ao de estrofes, cada uma das meninas era encarregada de uma estrofe, e todas se reuniam para cantar o estribilho. Os temas eram sempre alegres e festivos.

Airas Nunes de Santiago foi um dos mais expressivos compositores de bailadas, representando o cotidiano das mulheres ou meninas que viveram na Península durante o século XIII, bem como as funções que estas desempenhavam na família ou na comunidade. Dessa forma são comuns os cenários rurais como a fonte, os rios, as praias e as moças dançando sob árvores floridas. Durante as romarias ou festas comemorativas da Primavera, as meninas recebiam a permissão para saírem de casa, que, de certa forma, significava um raro momento de liberdade.

Nesses dias de festa elas mostravam seus potenciais de sedução, cantavam e dançavam, deixando transparecer as formas de seu corpo, a fim de chamar a atenção do amigo, como nos atesta Pimpão (1947, p. 106) “Presente-se nela o desejo da moça de atrair o namorado, não só pela sua arte coreográfica, mas ainda pela graça do seu corpo [...]”.

Por diversas vezes as bailadas eram alternadas com os atos litúrgicos, considerando que a Igreja tentava intervir e acabar com as festas pagãs, mas como não conseguia, acabava admitindo e incorporando as manifestações de dança e música em seus cultos.

Quanto à temática, o amor, a primavera e a religião fazem parte de um ritual de dança feminina, que remonta às antigas festas pagãs, realizadas durante o mês de Maio, também chamadas de festas primaveris. As bailadas geralmente aconteciam sob as árvores floridas, reportando-nos à idéia de fecundidade – a flor da árvore precede ao fruto e, dessa forma, a menina que dança sob a árvore demonstra estar pronta para o amor.

Em muitas dessas cantigas, era comum a figura da aveleira, reforçando a idéia de fertilidade descrita anteriormente. Segundo Lurker (1997, p.32): “A avelaneira é [...] símbolo da fertilidade e da vida, [...] uma espécie de planta sagrada, [...]. Diversas vezes encontra-se na aveleira um sentido erótico: é o local cercado de mistério de onde vêm as crianças”.



Na cantiga *Bailemos nós, já, todas três, ai amigas*, deparamo-nos com um quadro composto de três moças que dançam sob a aveleira florida.

Bailemos nós já todas três, ai amigas,  
so aquestas avelaneiras frolidas  
e quen for velida, como nós, velidas,  
se amig'amar,  
verrá bailar.

Nas bailias, quando a menina não aparece sozinha, o número das amigas geralmente chega a três. Na pintura, esse mesmo número lembra as Três Graças<sup>3</sup>, ou seja, as três irmãs, filhas de Júpiter e Vênus, que representam a alegria, a beleza e a mocidade. Três jovens amigas dançam sob as aveleiras floridas. Graça, formosura e amor lembram a célebre tela de Botticelli *A Primavera*<sup>4</sup>.

As bailadas propiciavam certa liberdade à menina, que se encontrava distante da vigilância proibitiva da mãe e, dessa forma, entusiasmava-se com a idéia de poder ver ou rever o amigo. Na cantiga de D. Dinis *Ma madre velida,/ vou-m'a la bailia/ do amor*, a donzela comunica à mãe sua intenção de ir ao baile, ir à casa do amigo *Vou-m'a la bailada/ que fazem en casa/ do amor* e lá exibir sua beleza e a arte de dançar, mesmo sem a aprovação da mãe. Depreende-se que a idéia de liberdade estava acima da autoridade materna, uma vez que o verbo ir, no presente, demonstra a firme decisão de participar dos bailes.

De acordo com Nunes (1928), o canto e a dança eram de predileção do povo galego-português, porque se ligavam aos cultos e às diversões populares. Eram as mulheres, principalmente as solteiras, que cantavam e dançavam. Reunidas no adro das igrejas ou em outros lugares públicos, em dias festivos, principalmente na primavera, organizavam os bailes de roda, acompanhando a dança com versos amorosos, cantados em coro.

Na Galiza, especialmente, em Santiago, depois da descoberta do corpo do apóstolo, cantos eram entoados em honra do santo, numa atitude de intensa fé, a princípio em

---

<sup>3</sup> Companheiras habituais de Vênus e Cupido, Aglai, Tália e Eufrosina, as Graças, eram jovens formosas, que se davam as mãos como se preparassem para dançar. Praticavam boas ações, comportando-se sempre com amabilidade e jovialidade. Pintores italianos retrataram-nas em suas telas, como Botticelli, em *Primavera*.

<sup>4</sup> A tela em questão é uma representação de caráter cosmológico-espiritual, quando Zéfiro (fecundador) se une a Flora que se converte, assim, em Primavera, símbolo central da capacidade criativa da natureza.

latim, depois mesclados com palavras vulgares, que se aproximavam ao romance. A esses cantos, Vasconcelos (s/d) atribui grande influência dos cantos austeros e solenes, os quais, mais tarde, fizeram parte da poética galego-portuguesa e da dança. Segundo a historiadora, essas manifestações ocorriam sem licenciosidades, talvez pela influência da igreja compostelana, que, transigindo com as revelações de caráter religioso, ficaram gravadas na memória do povo, transformando-as em cenas populares. Cabia às mulheres, portanto, o papel de cantar e dançar nas festas religiosas ou profanas: *Cantando e con dança/ seja por nós loada/ a virgen coroada/ que à nossa esperança*. O repertório, muitas vezes, era recolhido do *Cancioneiro do Povo*.

Esse costume do canto e da dança foi também praticado nas dependências da corte portuguesa. Entre os passatempos do rei, a caça e a dança eram muito comuns: “por ocasião dos jogos e estas que ordenava por desenfadamento, de dia e de noite andava dançando por aqui mui grande espaço”, fato referido por Fernão Lopes, nas Crônicas de D. Pedro I, rei que nutria verdadeira paixão pela coreografia. Quando o rei chegava de viagem, os que vinham recebê-lo traziam os mestres de danças e o rei saía dançando com eles até o paço. Relata assim a crônica:

Jazia el-rei em Lisboa ua noite na cama e nom lhe viinha sono pêra dormir e fez levantar os moços e quantos dormiam no paaço e mandou chamar Joham Mateus e Lourenço Pallos que trouxessem as trombas de prata e fez acender tochas e meteo-se pella villa em dança com os outros; as gentes que dormiam saíam aas janelas veer que festa era aquella ou porque se fazia e, quando virom daquella guisa el-rei, tomarom prazer de o veer assi ledto e andou el-rei assi gram parte da noite e tornou-se ao paaço em dança.  
(Cap. XIV da *Crônica d'E-Rei D. Pedro I apud* Nunes, 1928, p. 127).

Na cantiga – *Bailad’oj’, ai filha, que prazer vejades,/ ant’o voss’amigo, que vós muit’amades*, de autoria de Airas Nunes de Santiago, a menina é intimada pela mãe a dançar para o amigo, contradizendo as leis morais ligadas ao matriarcado medieval e surpreendendo a filha. Embora houvesse certa liberdade no relacionamento entre mãe e filha, era comum a mãe impedir a filha de ver o amigo, quanto mais dançar para ele. No diálogo em questão, há uma clara insistência da mãe para que a moça demonstre a sua arte coreográfica ao namorado, repetindo-se na forma de um paralelismo semântico, ao longo das quadras: - *Bailad’oj, ai filha, que prazer vejades,- Rogo-vos, ai filha, por Deus, que bailedes/ - Por Deus, ai mha filha, fazed’a bailada/ - Bailade oj’, ai filha, por Sancta Maria*. O clima já não é de alegria como na cantiga anterior, porque a mãe roga

por Deus e por Maria que a menina dance. O tom da resposta é de submissão, concordando “desta vez” (*d’aquesta vergada*), porém, argumentando com a mãe que “pouco vos interessa que ele viva” (*de viver el pouco tomades perfia*).

A natureza está representada na romãzeira, na terceira quadra da cantiga, segundo verso: *ant’o voss’amigo de so a milgranada*. A romã simboliza fecundidade, abundância e apelo sexual, que, desde os povos mais antigos, incorpora o amor e o casamento. Na Antiguidade Clássica era conhecida como originária do sangue de Dionísio (deus da fertilidade). Afrodite e Hera consideravam-na fruto sagrado, tornando-se o símbolo do casamento. Presente também na pintura, na tela *Proserpina* (1874)<sup>5</sup>, de Rossetti (pintor italiano pré-raphaelita). Outros artistas também a interpretaram como o símbolo da ressurreição de Cristo. Retomando a cantiga de Airas Nunes, a presença da romãzeira sugere sedução e conquista do *amigo*, reiterada nas expressões *prazer vejades* (v.1), *que ben parecedes* (v. 8) e *fazed’a bailada* (v.13), revelando a preocupação da mãe com a vida amorosa da filha: *ant’o voss’amigo, que vós muit’amades* (v.2). Completa-se, assim, o quadro lírico em que a dança e a natureza encontram-se unidas diante do amor da menina que deseja ardentemente se casar. Verdadeiros quadros líricos, as bailias apresentam sugestões da natureza e da vida social aliadas às situações sentimentais. Essa variedade temática representa a verdadeira contemplação da natureza que provoca emoção a amorosa e a saudade, sentimentos presentes nas cantigas portuguesas. Outra modalidade lírica que exemplifica a natureza como elemento transformador do estado de espírito feminino é a cantiga marinha ou barcarola.

Nesse modelo, encontramos os cenários relacionados, principalmente, ao mar, mas, também, aos lagos e rios. O desenvolvimento do tema está baseado no choro e no lamento da mulher simples e apaixonada, que tem o seu amigo ausentado e que, na maioria das vezes, está a serviço do rei, ou para lutar ou para cumprir trabalhos em alto mar. A donzela, saudosa, toma por confidentes do seu drama sentimental o mar, a mãe, a irmã e a amiga. Tais elementos acabam por se constituir em personagens na estrutura do diálogo, quando a moça vai para a beira do mar e, enquanto admira o movimento das águas, conversa com as ondas, pedindo-lhes notícias do amado.

---

<sup>5</sup> **Proserpina** (romana) corresponde a Perséfone (grega), deusa de grande beleza e feminilidade, raptada por Hades e levada para o mundo subterrâneo. Na tela de Rossetti (1874), ela aparece segurando uma romã. De acordo com a narrativa mitológica, Proserpina havia comido uma semente da fruta, o que significava que não tinha rejeitado totalmente Hades.

As cantigas (*Ondas do mar de Vigo* e *Ai ondas que eu vim veer*), de Martin Codax, abordam a questão da donzela que pede às ondas do mar notícias de seu amigo que partiu. Na ansiedade e na incerteza do retorno do amado, observa-se uma apelação ao mar como se a ele fosse possível confortá-la. O mar apresenta, em ambos os poemas, o papel de confidente: a menina o indaga, como se dele pudesse obter uma resposta qualquer, pois que ter sido ele quem levou o seu amigo. Na primeira cantiga (*Ondas do mar de Vigo*), a moça clama a Deus pela ausência do seu amado “*e ai Deus, se verrá cedo!*”, manifestação dramática da religiosidade. Já na segunda, ela se dirige apenas às ondas, numa tentativa de obter resposta à pergunta “*por que tarda meu amigo/ sem mi!*”. Há exemplares de cantigas marinhas que o eu-lírico comunica a mãe de que vai a Vigo encontrar o namorado “*ca ven o meu amigo:/ e irei, madr’, a Vigo*”, afirmando ter certeza da chegada do amigo são e salvo “*e ven viv’e e sano*”.

Vale lembrar que tais cantigas corroboram o motivo da ausência do homem, que partiam para o mar a serviço do rei, deixando a namorada saudosa a sua espera por um tempo indeterminado. Na cantiga em questão, é provável que a menina tenha tomado conhecimento de seu retorno por ele gozar de influência junto ao rei “*e d’el rei privado*” e, portanto vai a Vigo ao seu encontro.

Já na cantiga *Nas barcas novas foi-s’ o meu amigo daqui* de Juan Bolseiro, há o relato de outra situação: uma moça que, contando com a volta do amigo, vai esperá-lo à beira mar e, enquanto vê as barcas que chegam “*e vej’eu viir barcas e tenho que vem i,*”, revelando a esperança de que o amigo se encontra em uma das embarcações. Confidencia suas idéias à mãe, expõe a sua preocupação com o retorno do amado, afirmando ter certeza de que ele não moraria em outro lugar sem ela: “*ca non podia muito sem mi alhur morar*”. Tais previsões e a espera ansiosa, nem sempre se concretizavam, porque muitos homens morriam ou permaneciam por tempo indeterminado nos locais de trabalho, gerando decepções e lágrimas.

João Zorro, na cantiga: *Mete el-rei barcas no rio forte;/ quen amigo á que Deus lho amostre:/ alá vai, madre, ond’ei suidade*, aborda o evento das barcas lançadas ao mar – espaço marítimo “no rio forte”, “na Estremadura” -, quando, mais uma vez, a serviço do rei, o amigo está separado da donzela. Esta, por sua vez, toma a mãe por confidente da sua tristeza e, diz que a partida de dele é motivo de saudades. Há no texto a presença da

religiosidade e da esperança inspirada pelo “rio forte”, ao invocar a Deus para que se tenha uma prova de que o amigo está vivo “*quen amigo á que Deus lho amostre*” e, em seguida, que o traga de volta, no verso: “*quen amigo á que Deus lho aduga,*”.

Na outra composição do mesmo trovador: *Pela ribeira do rio salido* o cenário é o “rio salido” e a moça confessa à mãe acerca do seu relacionamento com o amigo. Esta toma por defesa o fato de amá-lo, “*amor ei migo, que non ouvesse/ fiz por amigo que non fizesse!*”, pois caso contrário, não teria brincado - “*trebelhado*”. Identifica-se com *Vi eu, mia madr’, andar/ as barcas eno mar:/ e moiro-me d’amor*, versos pertencentes a Nuno Fernandez Torneol, nos quais a donzela sai em direção ao mar, quando avista as embarcações, na esperança de ver o amigo que havia partido. Revela nos versos que, por várias vezes, foi aguardar as barcas na esperança de vê-lo, mas não o encontrou. Isso resulta no sofrimento (*coita* de amor), que se intensifica. Cada vez que se dirige à ribeira, a donzela não encontra o amigo, resultando no desejo de morrer de amor, como expresso no refrão: “*e moiro-me d’amor*”.

Já em outros exemplos, como em *Mia irmãa fremosa, treides comigo/ a la igreja de Vig’, u é o mar salido,/ e miremo-las ondas*, de autoria de Martim Codax, a donzela insiste para que a irmã e a mãe, que exercem o papel de confidentes do seu drama sentimental, acompanhem-na à Igreja de Vigo, à beira mar, onde possivelmente encontraria o seu amado. Observa-se a religiosidade quando mencionada a igreja, no caso a de Vigo, a qual se presta como ponto de referência dos acontecimentos amorosos mais importantes da época. Há, ainda, a descrição das ondas do mar revolto “salido”/ “levado”, indiciando a ansiedade e os sentimentos da moça que espera o namorado que foi para o mar.

Diferentemente, na cantiga *El-rei de Portugale/ barcas mandou lavrare/ e lá irá nas barcas migo/ mia filha, o voss’amigo*, de autoria de Joan Zorro, é a mãe quem diz para a filha sobre os acontecimentos, noticiando que *el-rei* mandou construir embarcações para lançar ao mar e que o amigo partiria em uma delas. Configura-se aqui o poder exercido pelo rei sobre os homens, afastando-os do convívio das mulheres. Esse fato tematiza o lirismo existente na cantiga e o conseqüente sofrimento já discutido nos exemplos anteriores. Em contrapartida, na cantiga de Paai Gomes Charrinho

Disseron-m'oje, ai amiga, que non  
é meu amig'almirante do mar  
e meu coraçõ já pode folgar  
e dormir já, e por esta razon  
o que do mar meu amigo sacou  
saque-o Deus de coitas qu(e) afogou.

Mui ben é a mi, ca já non andarei  
triste por vento que veja fazer,  
nen por tormenta non ei de perder  
o sono, amiga, mais, se foi el-rei  
o que o mar meu amigo sacou,  
saque-o Deus de coitas qu(e) afogou.

Mui bem é a mi, ca já cada que vir  
algun ome de fronteira chegar,  
non ei medo que me diga pesar,  
mais, por que m'el fez ben sen lho pedir,  
o que do mar meu amigo sacou  
saque-o Deus de coitas qu(e) afogou.

Neste belíssimo exemplar, o sujeito lírico revela os sentimentos da moça que tem o seu amigo libertado dos trabalhos no mar pelo rei. Ela confia à amiga o ocorrido naquele dia: *Disserom-m'oje, ai amiga, que non / é meu amigo almirante do mar /*, fato deixou-a aliviada e tranquila, porque já não terá mais que se preocupar com o mau tempo como outrora e, agradece a Deus por isso, mesmo porque ela não havia feito tal pedido. Dessa forma, não sofrerá mais com a ausência do amado, sentindo-se muito confortável em saber que, apesar da chegada de notícias ruins, o seu namorado não estará incluso. No refrão: *o que do mar meu amigo sacou/ saque-o Deus de coitas qu'afogou* evidencia-se o pedido a Deus que o liberte do sofrimento que, finalmente, acabou.

Há, porém, exemplos, nos quais o sujeito lírico fala diretamente com Deus, como na cantiga: *Ai Deus, se sab'ora meu amigo/ com'eu senlheira estou em Vigo/ e vou namorada*, composição de Martin Codax, um verdadeiro lamento a Deus que revela solidão e tristeza pela ausência do amigo. Questiona se Deus sabe o quanto sozinha e apaixonada ela se sente em Vigo “*Ai Deus, se sab'ora meu amigo/ com'eu sen lheira estou em Vigo/ e vou namorada*” e, assim, implora-lhe que volte os olhos para ela: “ergas meus olhos que choram ambos”, numa atitude de extrema dor e sofrimento: “Com'eu en Vigo senlheira manho/ e nulhas guardas migo non trago”.

Ou, ao contrário, o eu-lírico se dirige diretamente ao amigo, como no exemplar *Quantas sabedes amar amigo/ treides comig'a lo mar de Vigo/ e banhar-nos-emos nas ondas*, de

autoria de Martim Codax, surpreendentemente, a menina convida o amigo para banhar-se nas águas do mar de Vigo. Este cenário marítimo faz-se presente nos encontros idílicos dos apaixonados, nas referências ao mar encapelado, como se o movimento das ondas externasse os seus sentimentos, entendendo-se que a construção do poema traduz uma progressão que nos leva ao tema, o encontro amoroso nas águas do mar.

Embora as estatísticas ofereçam um número relativamente baixo para a frequência de cantigas que mantêm algum tipo de relação com este cenário – o mar – são tão sugestivas que têm chamado atenção de vários estudiosos.<sup>6</sup> Vale lembrar que o mar está presente nos textos literários, representando o que realmente significa – uma grande extensão de água que delimita a Península Ibérica, bem como um meio de comunicação, o lugar que aqueles que fizeram a história viveram e atravessaram-no. Perigoso (*coita do mar, que muitos faz morrer*), especialmente quando se registram as tormentas, mas, ao mesmo tempo, um elemento familiar, próximo e conhecido. As personagens das cantigas (o almirante, por exemplo) consideram mais grave a *coita de amor* do que os perigos do mar. A maioria das cantigas apresenta o elemento marinho integrado nas cantigas de refrão, construídas sobre a estrutura paralelística e, em alguns casos, no recurso *leixa-pren*. Essa característica formal é importante, porque os termos marcados, do ponto de vista conceptual (*mar/ rio/ barcas/ ondas/ águas*) resultam em núcleos centrais das cantigas.

Essa temática se une à das cantigas de romaria porque as ermidas, geralmente, localizam-se à beira mar no alto das pedras e a donzela, sentada na escadaria da igreja, espera a volta do amigo e contempla as ondas que crescem, multiplicam-se, mas não trazem de volta o seu amado e, tampouco, respondem a sua *coita*. O perfil feminino e o cenário identificam-se nessas cantigas.

Podemos encerrar com um dos mais belos textos do gênero, a cantiga *Sedia-m'eu na ermida de San Simion/ e cercaron-mi as ondas, que grandes son:/ eu atendend'o meu amigo/ eu atendend'o meu amigo*, de autoria de Meendinho, jogral originário da cidade de Vigo. Inicia-se com a apresentação da donzela diante do cenário, a igreja de São Simão, localizada em um ilhéu da Ria de Vigo que, construída à beira mar, constitui-se

---

<sup>6</sup> Brea, Mercedes (1994): *Pai Gomes Charinho y el mar*, entre outros.

perfeita paisagem para o contexto do lirismo da época. Hoje, um santuário acessível por terra quando a maré está baixa.

A cantiga narra um fato ocorrido nesse ambiente, quando a donzela, movida pela paixão, encontra-se diante do altar “*Estando na ermida ant’o altar*” à espera do amigo “*eu atendend’ o meu amigo*” e, distraidamente não percebe a maré alta. Quando se dá conta da situação, em pânico, descobre que está cercada pelas ondas crescentes e sem ajuda do barqueiro: “*non ei i barqueiro, nen remador*”. Sendo assim, entrega-se ao destino de morrer bela e pensando no amigo, desejo enfatizado no refrão. Observa-se que o desenvolvimento do drama ocorre de forma gradativa, à medida que o perigo evolui. Segundo Saraiva (1950), a cantiga é um monólogo em que a própria protagonista descreve a situação em que se encontra. Pidal (*apud* Ferreira s/d, p. 99) registra que “*...la angustia de la soledad crece, como la marea tormentosa, crece sin traer barca ni marinero, para salir de entre las olas del dolor*”.

Sem dúvida, essa cantiga é o exemplo mais expressivo da correspondência entre a natureza circundante e o estado de espírito da donzela. No desenvolvimento da idéia, o movimento paralelístico se adapta e parece evocar o ir e o vir crescente das ondas, com a maré, que sobe, envolvendo-a, cuja solidão, na espera do amigo, é reiterada obsessivamente no refrão “*eu atendend’ o meu amigo*”.

O cenário se repete na cantiga *Irei a lo mar vee-lo, meu amigo;/ pergunta-lo-ei se querrá viver migo/ e vou-m’eu namorada*, de Nuno Porco, mas a situação se difere da cantiga anterior: a donzela apaixonada vai até a beira do mar encontrar o seu amigo para perguntar se ele deseja viver com ela “*se querrá viver migo*”. Corajosa, declara o quanto sofre de amor por ele “*a coita’n que por el vivo*”. Nesse sentido, o amigo provavelmente desagradou-a pelo mau comportamento: “*Pergunta-lo-ei por que m’á despagado/ e se mi-assanhou, á tort’endoado*”, despertando-lhe a raiva e, ao mesmo tempo, a paixão, que se confirma no refrão “*e vou-m’eu namorada*”. Neste exemplar, contrariamente ao anterior, encontramos uma mulher corajosa e determinada, contrastando-se com a fragilidade da donzela da cantiga anterior que, consumida pela saudade do amigo, sugere a morte tragada pelas ondas do mar. O olhar perdido perante a imensidão das águas naturais é glosado dando a entender que o *amigo* pode regressar apenas pela força do desejo confessado.



Os cancioneros medievais contêm inúmeros exemplos assinados por trovadores como Estevão Coelho, Meendinho, Martin Codax, João Zorro, Gomes Charrinho e Nuno Fernandes Torneol. A natureza não se configura como um simples cenário em que decorre a ação; apresenta vida própria, documenta o animismo típico das sociedades mais primitivas. Espécie de testemunha viva das alegrias e tristezas da donzela, por vezes, a sua personificação é total, como nas cantigas marinhas. Como registrou Spina (1971, p.16) “são criações nacionais, sem correspondentes em outras literaturas, as barcarolas exprimem com todo o encontro a experiência de um povo criado à “beira-mar” onde tantas vezes se acendeu e se apagou a chama da saudade”.

## **6. Considerações finais**

Devido à natureza breve do ensaio, seria impossível almejar, aqui, um estudo completo e pormenorizado da simbologia dos elementos da natureza (o espaço) no *corpus* selecionado para a pesquisa. Uma extensa bibliografia deve ser consultada para que o estudo se complete. A finalidade não foi outra que a análise e interpretação crítica da natureza e das formas de expressão do simbolismo poético de uma das mais representativas composições do período áureo da poesia. Para a contextualização do simbólico, foram selecionadas informações históricas e socioculturais de fundamental importância para a introdução do assunto. Na leitura dos textos, os recursos da expressão e da composição foram especialmente considerados, objetivando o aprofundamento da hermenêutica interpretativa do simbolismo existente na construção do cenário das modalidades líricas escolhidas.

Toda simbologia que percorre a poética medieval apresenta-se transfigurada pela referência alegorizante herdada da tradição religiosa, da prática e da utilização exemplar da alegoria, do símbolo e do símile para sublinhar sentimentos e ideais religiosos. Foram longos séculos de tradição que tais preceitos permaneceram, laicizados somente com o advento dos enciclopedistas do século XIII, trazendo a realidade natural e humana. O simbolismo alegórico desempenha importante papel no eixo secular do lirismo amoroso. Ligado ao substrato da ética e da moral, revela a influência do procedimento alegórico utilizado com a finalidade religiosa.

Na cantiga de amigo (de tradição oral) deve-se considerar a influência recebida da filosofia e da ética amorosa dos trovadores provençais. Os valores simbólicos foram inventariados e a explicação e a interpretação de temas e motivos sugeridos pelo discurso poético justificam-se nas informações geográficas das regiões do Alto Minho e da Galiza, suas paisagens e costumes e na teoria do espaço imaginário de Blanchot que, ao se referir ao poeta, reconhece-o como criador da novidade imagética que origina a linguagem. Aponta a imagem como elemento que antecede o pensamento, devido a sua capacidade de ser gerada na alma muito antes de chegar ao espírito. É importante esclarecer que a dualidade alma/espírito, em algumas filosofias linguísticas, quase não se apresenta marcada. Contudo, na filosofia da poesia, a divergência entre tais vocábulos não deve ser simplificada, como por exemplo, a palavra alma tem a conotação de imortal, mas pode ser interpretada como uma convicção de animar o poema.

A dança, o canto, a saudade e a natureza formam, portanto, a moldura de singelos quadros sentimentais, impregnando de encanto e doce realismo a poesia original de caráter feminino, sem correspondentes em outras literaturas. O cenário sugestivo à localização espacial em causa, nas cantigas, foi considerado como a idéia de uma arte verbal que já caminhava lentamente para a sua aptidão de suscitar visões sobre os traços da arte figurativa, oferecendo-nos verdadeiros quadros e cenas do mais puro lirismo, delineando a idéia de uma poesia que pinta. O perfil feminino harmoniza-se direta ou indiretamente com o amor e o estado de espírito da menina, ora alegre ou triste, vinculado ao espaço e à contemplação da natureza que provoca a emoção amorosa e a saudade.

No século XVI, o significado de uma arte visual encontrou em Camões a verdadeira equação entre a poesia e a pintura, relacionada ao retrato da mulher amada. Compôs cenários semelhantes na *medida velha* e o *locus amoenus* na *medida nova*, pleno de paisagens e espaços imaginados, presentes nos sonetos, nas odes, nas canções e nas églogas. Um olhar crítico em constante movimento, capaz de ver, observar, refletir, sentir e criar deve ser a atitude do leitor de sempre. O trovador e o poeta dos séculos subsequentes, assim como o pintor, movimentaram-se num mundo de perspectivas e a produção artística encontrou sua razão de ser nessa pluralidade estética.

## Referências

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 13ª ed.; Campinas: Papirus, 2006.
- BELL, Aubrey. *Da Poesia Medieval Portuguesa*. 2ª ed., (Trad. Antônio Álvaro Dória). Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1946.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- BREA, Mercedes. Pai Gómez Charinho y el mar. *Actas del Congreso Internacional, Alcalá de Henares*. Universidad de Alcalá, 1996. p. 141-152.
- ÉLIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Poesia e Prosa Medieval*. Lisboa: Ulisseia, s/d.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média. Nascimento do Ocidente*. 2ª ed., São Paulo; Brasiliense, 2001.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa – Época Medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MATTOSO, José. *A Cultura Medieval Portuguesa – Séculos XI a XIV*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *História de Portugal. A Monarquia Feudal*. Lisboa: Estampa, 1993. vol. 2.
- NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926 – 1928. 3 vol.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Quadrantes, 1947.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. Sujeito, tempo e espaços ficcionais. *Introdução à teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1-101.
- SARAIVA, Antônio José. *A Cultura em Portugal. Teoria e História. Livro I*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1950.
- SPINA, Segismundo. *A Cultura Literária Medieval*. 2ª ed., São Caetano do Sul/SP: Ateliê Editorial, 1971.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Lições de Filologia Portuguesa. Seguidas das lições práticas de português arcaico*. Lisboa: Dinalivro / São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, s/d.
- VIESENTEINER, Jorge Luiz. Blanchot e Hölderlin: impulso ao abismo e infidelidade divina. *Revista Letras*. Curitiba, 2005, nº 67. p. 91-108.