

## CALHEIROS, SANDIM E BONAVAL: UMA RAPSÓDIA DE AMIGO\*

José Carlos Ribeiro Miranda  
Universidade do Porto

A poesia galego-portuguesa é um dos principais fenómenos culturais do Ocidente ibérico entre os sécs. XII e XIV, assumindo particular realce, no seu seio, os *cantares de amigo*. A conservação de cerca de quinhentos destes textos, atribuíveis a algumas dezenas de trovadores e jograis, traduz uma notável permanência, ao longo de todo este período, do interesse e importância que o género suscitou e justifica a destacada atenção de que tem sido objecto por parte dos estudiosos de ontem e de hoje<sup>1</sup>.

Conquanto não surja isolado no contexto trovadoresco europeu<sup>2</sup>, a especificidade do *cantar de amigo* galego-português

---

\* Comunicação apresentada ao V COLÓQUIO GALAICO-MINHOTO, Braga - Barcelos - Famalicão, Setembro de 1994.

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

<sup>2</sup> De facto, trata-se de uma variedade da chamada *canção de mulher*, conjunto de composições que se caracterizam por possuírem um enunciador ou actor

acompanha a sua importância numérica, tornando-o num género poético-musical cujo significado cumpre aprofundar e precisar, até porque a problemática das origens, que tem constituído o grande modo de perspectivar o seu estudo, fez frequentemente resvalar as atenções não propriamente para os textos que existem, mas para aqueles que hipoteticamente teriam existido em tempos mais ou menos recuados...<sup>3</sup>

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

---

principal feminino, presentes particularmente em conexão com o trovadorismo do norte da França, da Alemanha e, em menor grau, na área cultural do occitânico e até em Itália – para além dos exemplares exteriores e, em muitos casos, anteriores à cultura trovadoresca, como sejam os célebres trechos moçárabes das *muaxahas* árabe-andaluzas, editados por SOLA-SOLÉ, J. M. – *Corpus de poesia mozarabe*, Barcelona, 1973. Sobre os textos franceses deste tipo, que constituem o mais copioso e variado espólio, a par com o galego-português, consulte-se BEC, Pierre – *La lyrique française au Moyen Age, (XIIe – XIIIe siècles)*, 2 voll., Paris, 1978. Para uma recente abordagem de conjunto, veja-se LORENZO GRADÍN, Pilar – *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, 1990.

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

---

realizadas em torno do fenómeno trovadoresco galego-português<sup>4</sup>.

Com efeito, a percepção do panorama global da poesia galego-portuguesa, sobretudo no respeitante ao processo de evolução dos temas e das formas expressivas, tem sido prejudicada, se não mesmo impedida, pela excessiva imprecisão, ou até pela total fantasia, na colocação cronológica e identificação de parte considerável dos autores que a integram, bem como dos meios que frequentaram,<sup>5</sup> tornando praticamente impossível a tarefa de avaliar como, onde e quando surgiu e se desenvolveu o movimento trovadoresco galego-português e limitando também drasticamente as

---

<sup>4</sup> Embora surjam de vários quadrantes contribuições relevantes no tocante a esta questão, temos essencialmente em vista a profunda investigação histórica realizada por OLIVEIRA, A. Resende de – *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Coimbra, 1992, Apêndice II, cujas conclusões aceitamos na sua quase generalidade.

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

perspectivas em função das quais se podia abordar o *cantar de amigo* na sua génese e no seu significado.

Apurado um conjunto mais seguro de dados sobre a identificação de vários trovadores e jograis e tendo-se avançando um pouco mais nos delicados problemas de atribuição de autoria de bom número de textos – processo obtido por meio da conjugação da informação histórica disponível com aquela que é fornecida pelos próprios textos poéticos e ainda por um conhecimento mais sólido da estrutura dos cancioneros –, é hoje possível precisar melhor o fenómeno trovadoresco galego-português, sobretudo no seu período inicial.

Assim, parece incontroverso afirmar que a poesia galego-portuguesa percorre uma primeira fase, que se situa entre os finais do séc. XII e a década de vinte do século seguinte, marcada pela existência de algumas individualidades galegas ou portuguesas que desenvolvem a respectiva actividade poético-musical fora da região de onde são originárias, no contexto de meios senhoriais de Castela, de Aragão e até, possivelmente, da Navarra, em contacto próximo com trovadores do Oriente peninsular ou de Além-Pirinéus que, em alguns casos, ensaiam também o galego-português como língua de ofício trovadoresco. É a geração do arranque da poesia galego-portuguesa<sup>6</sup>.

Seguir-se-á uma segunda fase, que se estende dos anos vinte aos anos quarenta do séc. XIII, em que surgem já quase

exclusivamente trovadores e alguns jograis galegos e de Entre-Douro-e-Minho que desenvolvem a respectiva actividade poético-musical na região de onde são oriundos, no contexto de meios senhoriais portugueses ou galegos, mas predominantemente alheios às cortes régias de Leão ou Portugal. É a geração da aclimação definitiva do canto cortês no Ocidente peninsular<sup>7</sup>.

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

---

<sup>6</sup> Cfr. OLIVEIRA, A. Resende – "A Caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português", in *O Cantar dos Trovadores*, Santiago de Compostela, 1983, pp.249/260.

<sup>7</sup> Cfr. OLIVEIRA, A.R./MIRANDA, J.C. – "A Segunda Geração de Trovadores Galego-Portugueses: Temas, formas e realidades", in *ACTAS DEL V CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL*, Granada, 1985, pp. 499/512.

<sup>8</sup> Cfr. OLIVEIRA, A. Resende – "A Galiza e a Cultura Trovadoresca Peninsular", *REVISTA DA HISTÓRIA DAS IDEIAS*, Coimbra, 1989, p. 25.

---

## Os intérpretes

Se é verdade que alguns dos trovadores desta última fase estarão ainda presentes no período seguinte, que será inteiramente dominada pelo mecenato principesco do futuro Afonso X de Leão e Castela, e logo, desenrolando-se sobretudo entre a corte de Castela e os itinerários da reconquista efectuada por este reino<sup>9</sup>, não é muito extenso o rol daqueles que, tendo cultivado o *cantar de amigo*, protagonizaram uma actividade que é possível, com alguma verosimilhança, fazer remontar à década de vinte<sup>10</sup>.

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

Embora o seu nome não tenha ainda aflorado na documentação para o efeito compulsada – sorte comum a uma enorme multidão de filhos segundos, bastardos, ou simplesmente membros de linhagens com escasso poder –, é

---

<sup>9</sup> Cfr. ALVAR, Carlos – "La cruzada de Jaén en la poesía gallego-portuguesa", in ACTAS DEL I CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, Barcelona, 1988, pp. 139/144.

<sup>10</sup> Cfr. OLIVEIRA/MIRANDA – "A segunda geração", p. 45.

provavelmente irmão de Paio Rodrigues de Calheiros e de Pero Rodrigues de Calheiros, documentados entre 1221 e 1252, sendo portanto filho menor de Rodrigo Fernandes de Calheiros e de Sancha Mendes, membros de uma pequena linhagem cujos bens se situavam na região de Ponte de Lima. António Resende de Oliveira, a quem se devem os dados biográficos que adiantamos, vê como provável a ligação deste trovador à poderosa família dos Sousas da qual os irmãos eram vassalos<sup>11</sup>.

Ora cremos não ser demais referir a crucial importância que os Sousas parece terem tido para a implantação da cultura trovadoresca no Ocidente peninsular, visto não só haverem deixado vestígios de uma temporã actividade deste tipo – Garcia Mendes de Eixo é autor de uma composição em occitânico<sup>12</sup>, escrita provavelmente durante o seu exílio nos tempos do pleito havido com D. Afonso II; Fernão Garcia, o Esgaravunha, e Gonçalo Garcia foram igualmente trovadores –, mas também ser possível relacionar com o respectivo séquito vários outros trovadores do período inicial, como Gil Sanches e Rui Gomes de Briteiros, ou um pouco mais tardios, como Pero Mafaldo e João Garcia de Guilhade.

O segundo cantor *de amigo* que chamaremos à colação é Vasco Fernandes Praga de Sandim, galego de origem desconhecida que parece ter vindo para Portugal pela mão de Gil Vasques de Soverosa, tendo-se casado com Teresa Martins

---

<sup>11</sup> Cfr. OLIVEIRA – *Depois do Espectáculo*, p. 473.

<sup>12</sup> Trata-se de "A la mazo on es la corona e li parent son tan", (B 454).

Mogudo de Sandim. Trata-se, portanto, de um vassalo da poderosa família dos Soverosas, que possuíam igualmente um núcleo trovadoresco na sua dependência, no seio do qual se conta João Soares de Valadares, o Somesso, um dos mais importantes trovadores de um período que remonta claramente aos anos vinte do século XIII<sup>13</sup>.

Têm sido apontadas claras afinidades entre os cancioneiros *de amigo* destes dois compositores<sup>14</sup> – assunto ao qual voltaremos adiante – e de facto não pode surpreender que dois homens que aparecem com francas responsabilidades na implantação de um género poético, que só bem mais para diante se virá a afirmar plenamente, tenham trabalhado em contacto directo. É porém sabido que a crise política que irá instaurar-se no reino de Portugal a partir dos anos trinta, e que culminará então no afastamento do trono de D. Sancho II, colocará em campos opostos e fortemente adversos Sousas e Soverosas<sup>15</sup>. Nestas condições, parece-nos prudente considerar que Fernão Rodrigues de Calheiros e Vasco Praga de Sandim poderão ter trocado as experiências poético-musicais que levaram à instituição trovadoresca do género *de amigo* aproximadamente entre os anos 1223 e 1229, período no qual ambas aquelas

---

<sup>13</sup> Cfr. OLIVEIRA – *Depois do Espectáculo*, pp. 575/576.

<sup>14</sup> Cfr. JENSEN, F. – "Vasco Fernandes Praga de Sandin", in DICIONÁRIO DA LITERATURA MEDIEVAL GALEGA E PORTUGUESA, Lisboa, 1993.

<sup>15</sup> Cfr. MATTOSO, José – "A Crise de 1245", in *Portugal Medieval. Novas Interpretações*, Lisboa, 1985, pp. 57/75.

---

linhagens parece terem convivido sem grande animosidade no contexto da menoridade de D. Sancho II<sup>16</sup>.

Um terceiro nome cremos ser necessário juntar a estes dois para a compreensão da fase de implantação do *cantar de amigo*: é ele Bernal de Bonaval. Este compositor, um dos primeiros a surgirem designados pelo termo *segrel*,<sup>17</sup> tornou-se conhecido, como é sabido, essencialmente pelas críticas de natureza literária de que foi indirectamente alvo por parte do futuro rei Afonso X,<sup>18</sup> bem como por outras invectivas, de natureza bem mais pessoal, que lhe foram endereçadas por alguns dos seus pares de então<sup>19</sup>. Mas, nessa altura, em plena actividade da corte alfonsina, Bernal de Bonaval era reconhecidamente já um homem de idade avançada e de créditos firmados<sup>20</sup>. Não custa crer que a sua obra, nomeadamente os *cantares de amigo*, tenha sido, pois, produzida num período vizinho àquele que apontámos para a colaboração entre Calheiros e Sandim.

Além disso, certos aspectos do trajecto de Bernal de Bonaval podem ainda aduzir algumas pistas suplementares que

---

<sup>16</sup> Tal parece inferir-se do apêndice documental incluído por José Mattoso nas pp. 605/616 do 2º vol. da *História de Portugal* de Alexandre Herculano, Lisboa, 1980.

<sup>17</sup> Sobre o âmbito desta designação, veja-se PIZZORUSSO, V. Bertolucci – "La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia", *STUDI MEDIOLATINI E VOLGARI*, XIV(1966), pp. 9/135; OLIVEIRA, A. Resende – "A Galiza e a Cultura Trovadoresca Peninsular", pp. 10/13.

<sup>18</sup> Referimo-nos ao *sirventés* "Pero da Ponte, par'o vosso mal", (B 478/V 70).

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

<sup>20</sup> Cfr. INDINI, Maria Luisa – *Bernal de Bonaval. Poesie*, Bari, 1978, pp. 17/27.

o liguem àqueles dois, embora esse trajecto seja compreensivelmente desconhecido, na sua maior parte, para a fase anterior à da corte alfonsina. Devemos ainda a António Resende de Oliveira a possível identificação do Abril Peres, interlocutor do nosso segrel na única *tenção* por ambos escrita<sup>21</sup>, que poderá ser o jogral galego D. Abril que, em 1221, confirma um documento dos Sousas, e não, como se tem pensado, o magnate português Abril Peres de Lumiares, que virá a perecer na célebre lide de Gaia de 1245<sup>22</sup>.

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

Resumindo: ao abrigo do mecenato senhorial de Sousas e Soverosas, num meio senhorial que não conhece fronteiras entre a Galiza e o norte do reino de Portugal, terão surgido as primeiras manifestações conhecidas dos *cantares de amigo*. Os respectivos protagonistas – um obscuro filho segundo de uma pequena linhagem portuguesa; um cavaleiro galego mais

---

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

<sup>22</sup> Cfr. OLIVEIRA – "Do Cancioneiro da Ajuda ao «Livro das Cantigas» do Conde D. Pedro", REVISTA DE HISTÓRIA DAS IDEIAS, vol. 10, Coimbra (1988), pp. 720/721.

obsкуро ainda, cujo trajecto parece contudo revelar maior saliência pela via do casamento hipergâmico em Portugal; e um jogral galego a quem chamavam “segrel”, perfeitamente identificado com a cultura e os hábitos dos meios senhoriais que frequentava – fornecem um quadro porventura bem significativo para que seja possível adiantar algo acerca do perfil e alcance do novo género poético-musical que decidiram cultivar.

### **Os textos**

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

---

<sup>23</sup> Cfr. OLIVEIRA – *Depois do Espectáculo*, pp. 451/452.

---

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

Como atrás dissemos, Fernão Rodrigues de Calheiros merece-nos a primazia nesta abordagem, dado o carácter relativamente amplo e variado que revela o seu cancionero *de amigo* quando confrontado com o dos dois pares que lhe atribuímos. *Variedade* indicia, na nossa opinião, *domínio da matéria expressiva* e *intencionalidade da mensagem poética*. É típica de quem inova e inaugura sebedo que caminhos trilha. Não queremos afirmar peremptoriamente que estamos perante o fundador do género mas, se tivermos de escolher um, a Calheiros cabe bem o título. Sandim e Bonaval não são mais do que pálidos seguidores, conquanto este último sobressaia pelas técnicas poéticas que utiliza<sup>24</sup>.

Os oito *cantares de amigo* de Fernão Rodrigues revelam uma articulação em três núcleos distintos, muito embora a ordenação com que comparecem nas compilações quinhentistas não facilite a tarefa de os identificar. Com efeito, é evidente que

a composição "Madre, passou por aqui um cavaleiro"<sup>25</sup>, até por ser aquela que logicamente dá início ao pequeno drama que se detecta no seu seio deste cancionero, assume a típica função de exórdio do conjunto dos cantares, enunciando as balizas precisas da situação que os restantes textos irão retratar.

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

Madre, passou por aqui un filho d'algo  
e leixou-m'assi penada com'eu ando;  
ai, madre, os seus amores ei !  
    Se me los ei,  
    ca mi os busquei,  
    outros me lhe dei;  
ai, madre, os seus amores ei !

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

---

<sup>24</sup> Cfr. MIRANDA, José Carlos – "O Discurso Poético de Bernal de Bonaval", *REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS. LÍNGUAS E LITERATURAS*, Porto (1985), pp. 105-131.

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

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

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

Abre-se aqui o espaço para o núcleo dinâmico deste cancionero *de amigo*, aquele que vai descrevendo, em vários quadros sucessivos, as diversas fases de um processo narrativo

em que a acção predominante – diríamos, quase exclusiva – se situa no âmbito da proximidade ou afastamento destes dois intervenientes: o homem e a mulher. Referimo-nos aos cantares: "Estava meu amig'atendendo e chegou"<sup>26</sup>, que descreve a perspectiva do encontro, ao qual a jovem comparecerá mesmo perante a oposição da mãe; "Direi-vos agora, amigo, tamanho temp'á passado"<sup>27</sup>, que relata as palavras da mulher na presença do amigo, ou seja, tendo-se consumado o encontro; "Que farei agor'amigo"<sup>28</sup>, que refere a perspectiva da separação; "Agora veo o meu amigo"<sup>29</sup>, que revela a resignação perante a iminente partida do amigo; e "Disse-mi a mi meu amigo, quando s'ora foi sa via"<sup>30</sup>, onde a separação surge consumada.

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

---

<sup>26</sup> B 631/ V 232.

<sup>27</sup> B 629/ V 230.

<sup>28</sup> B 627/ V 228.

<sup>29</sup> B 628/ V 229.

<sup>30</sup> B 632/ V 234.

que se limita a esperar que os acontecimentos ocorram ou não por parte do homem.

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

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

Mais ainda: a escassa subjectividade que é possível detectar nestas composições traduz, toda ela, o âmbito restrito das atitudes da mulher, que vai evidenciando determinação,

contentamento, ansiedade e resignação perante as acções desenvolvidas pelo amigo, reduzindo-se estas à sua presença ou ausência, à aproximação ou afastamento.

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

Refira-se, em primeiro lugar, que esta situação parece corresponder a uma imagem claramente delineada nos seus detalhes e na sua intencionalidade, já que ela se contrapõe de um modo flagrante às situações que eram descritas nos *cantares de amor*, esmagadoramente maioritários nesta época e, logo, correspondendo a um tipo de sensibilidade bem enraizada nos meios em que se expandia a cultura trovadoresca. Nestes predominava a vassalagem amorosa do homem relativamente a uma mulher esfumada nos seus contornos, ornamentada de virtudes sociais e de beleza física, mas irremediavelmente avessa a qualquer tipo de retribuição do serviço amoroso, sendo este perfeita duplicação dos modelos terminológicos do serviço vassálico. Tivemos já a oportunidade de defender, noutro lugar, a ideia de que essa *dona* não mais é de que a expressão da forma da mulher desejada, sem corresponder, na realidade, a qualquer personagem concreta,

constituindo o seu carácter esquivo e implacavelmente distante um signo poético que traduz a ausência real<sup>31</sup>.

Não admira, aliás, que assim seja. O imaginário destes jovens e subalternos cavaleiros, que são, na sua esmagadora maioria, os trovadores desta fase, estava povoado pelo desejo de obtenção de uma dessas mulheres altamente colocadas, cujo acesso garantia a constituição de casa e a continuação ou fundação de uma linhagem, ou seja, da sobrevivência no seio das ciosamente fechadas estruturas senhoriais. Esta geração é, aliás, a única a deixar-nos um testemunho por vezes bem impressionante – em vários *cantares de escárnio e mal dizer* – deste drama social que se traduzia na dificuldade de acesso legítimo à mulher nobre, rigidamente submetida ao controlo da linhagem e objecto de cautelosas políticas matrimoniais que, na primeira metade do séc. XIII, se mostram particularmente restritivas<sup>32</sup>.

Ora, se os *cantares de amor* revelavam uma imagem de excessiva resignação perante esta realidade, constituindo um poderoso veículo de domesticação dos impulsos nem sempre facilmente controláveis dos mais jovens e menos afortunados membros da aristocracia<sup>33</sup>, facilmente concluímos que o modelo de aproximação à mulher proposto ao cavaleiro, nos *cantares de amigo* que comentámos, subverte completamente não apenas aquela que era a situação real, mas também a que se tinha

---

<sup>31</sup> Cfr. OLIVEIRA/MIRANDA – "A segunda geração", pp. 37/45.

<sup>32</sup> Cfr. OLIVEIRA/MIRANDA – "A segunda geração", pp. 25/36.

<sup>33</sup> Cf. OLIVEIRA, A. Resende de – "Afinidades Regionais. A casa e o mundo na canção trovadoresca portuguesa", VIA LATINA, Inverno de 1989/90, pp. 45/48.

fixado em termos de construção ideológica nas formas da vassalagem amorosa dos *cantares de amor*.

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

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

subtração do homem à situação de submissão que lhe era atribuída nos *cantares de amor* levou automaticamente a que a utilização do vocabulário feudo-vassálico perdesse qualquer sentido.

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

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

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

E já m'el sabe mui ben mia manha,  
ca sobr'el deit'eu toda mia sanha;  
porqu'entendo ca mi quer ben  
assanho-me-lhi por en<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> B 630/ V 231.

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>35</sup> B 626/ V 227.

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

Resumindo: Fernão Rodrigues de Calheiros, no seu não muito extenso cancionero *de amigo*, expõe todo um programa poético que se revela em perfeita sintonia com os horizontes, anseios e frustrações da geração de jovens cavaleiros de Entre-Douro-e-Minho e Galiza a que pertence. Mais do que mero complemento dos restantes géneros poético-musicais já plenamente instituídos, o *cantar de amigo* apresenta-se como potencial expressão de protesto contra as diversas imposições do "serviço" – amoroso ou outro... – que traduzem uma situação de dependência masculina, contendo as sementes que apontariam para a sua superação.

Nas quatro composições *de amigo* de Vasco Praga de Sandim, embora encontremos uma em que a amiga declara que se assanha com o amigo porque não pode assanhar-se com mais ninguém – e sobretudo que tal não significa que não o ame...– onde parece visível o eco de uma atrás mencionada composição de Calheiros<sup>36</sup>, o tom geral é rigorosamente o mesmo: benevolência completa da mulher perante o homem; total ausência de situações de sofrimento por parte deste e, concomitantemente, de vocabulário feudo-vassálico; o mesmo quadro idílico já pintado por Calheiros, francamente optimista quanto às possibilidades respectivas dos jovens cavaleiros e das nobres damas e donzelas.

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

---

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

O *cantar de amigo* histórico – aquele que está registado nos cancioneiros e restante tradição manuscrita, constituindo o único padrão do género sobre o qual nos podemos pronunciar – parece, assim, compreender-se com relativa facilidade como um produto que emergiu do interior da cultura trovadoresca e cortês, cuja implantação no Ocidente peninsular remontará ao início do séc. XIII e terá já atingido na década de vinte uma consistência apreciável. Deve, além disso, ser entendido, na sua forma inicial, como um modelo poético-musical que traduz um processo repleto de tensões e contradições que, aliás, é típico de toda a cultura cortês da Europa medieval e se revela plenamente em várias formas literárias<sup>37</sup>.

Permanece – e permanecerá sempre – a dúvida sobre se teria ou não existido alguma forma poética não documentada, directa ou indirectamente responsável por alguns dos aspectos assumidos pelo *cantar de amigo* trovadoresco. É assunto tão vasto e árduo que se torna inviável tratá-lo neste momento, nem que seja de forma abreviada. Todavia, qualquer que seja a resposta a esta questão, ela não parece ser particularmente relevante para compreender qual o ambiente e o sentido que possuía a rapsódia *de amigo* na cítola e na voz dos seus fundadores.

Porto, Novembro de 1994

---

<sup>37</sup> Cf. KOEHLER, Erich – "Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours", *CAHIERS DE CIVILISATION MÉDIÉVALE*, VII (1964), pp. 27/51; IDEM – *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, 1964.