

## *E DIZEM ELES QUE É COM AMOR*

### FINGIMENTO E SINCERIDADE NA POESIA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA<sup>1</sup>

*On l'aura compris, le Moyen Age nous intéresse parce qu'il nous interpelle aujourd'hui*" – Arnault de La Croix<sup>2</sup>

Falar de sinceridade e fingimento na poesia medieval pode parecer estranho ou até, para alguns, irrelevante. E, no entanto, é isso mesmo que irei fazer no texto que se segue. As minhas razões de partida são simples e textuais: nas cantigas galego-portuguesas que nos chegaram, essa questão é repetidamente abordada, em modos e formas variados, e que indiciam uma consciência do poético que vai muito para além da imagem de um primarismo ingénuo e normativo que por vezes ainda persiste em relação à poesia dos trovadores. Se estas razões textuais, por si só, mereceriam que nos ocupássemos da questão, reenviando ela para o desenho da voz pessoal no espaço trovadoresco, um segundo motivo para a sua abordagem prende-se com o contributo que poderá dar ao tão debatido problema da relação do universo trovadoresco e dos seus modelos discursivos, retóricos e temáticos, com a sociedade medieval que o viu nascer.

Na verdade, o *corpus* de cantigas profanas trovadorescas e, mais especificamente, galego-portuguesas, não pode deixar de suscitar alguma perplexidade no leitor atual. Esta perplexidade radica no que parecem ser dois tipos de desfasamento: por um lado, de um ponto de vista literário, e habituados que estamos a entender a poesia como o lugar de uma voz pessoal, o aparente desfasamento interno entre os universos de sentido dos três principais géneros cultivados, cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer, géneros bem distintos e por vezes mesmo de registos aparentemente

---

<sup>1</sup> Versão atualizada e revista de um artigo originalmente publicado em *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, nº 5, 2009

<sup>2</sup> *L'érotisme au Moyen Âge*, Éditions Tallandier, Paris, 2ª ed., 2003, p. 13 (trad. portuguesa, Publicações Europa-América, Lisboa, 2004).

contraditórios, mas que uma parte significativa destes poetas cultivam em simultâneo. Ou seja, dando a esta perplexidade a forma de pergunta: como pode um mesmo poeta morrer de amor absoluto e irrealizado pela sua *senhor* inatingível e imaterial numa página, comprazer-se com descrição sensual do jovem corpo *bem talhado* da sua amiga na página seguinte e dar-nos conta das suas experiências eróticas com a soldadeira Marinha Foça duas páginas mais adiante? A segunda perplexidade, esta um nível mais geral, prende-se com o também aparente desfasamento entre estas vozes líricas padronizadas que ouvimos na poesia amorosa, sejam as do *servidor coitado* no registo da cantiga de amor ou as da *velida* no registo da cantiga de amigo, e o seu contexto histórico e social concreto (tal como as crónicas e outras fontes documentais no-lo transmitem), particularmente no que diz respeito às relações entre o masculino e o feminino. Numa Idade Média que percebemos como profundamente masculina e misógina, como explicar uma poesia onde imperam a figura dominante da *senhor* e a figura sensual da *velida*?

São estas duas perplexidades, ambas tributárias da oposição artifício/sinceridade, que irão servir de guia às considerações, necessariamente breves, que se seguem, e que dividi em dois momentos: um primeiro, centrado nos textos, que analisará, a partir de alguns casos exemplares, no modo como estas questões nos aparecem na própria obra dos trovadores e jograis galego-portugueses; um segundo, onde procurarei discutir algumas tentativas de resposta contemporâneas, nomeadamente as de dois grandes medievalistas, Georges Duby e José Mattoso.

Como certamente será fácil de localizar, o título que escolhi para estas considerações recupera o segundo verso de uma das mais conhecidas cantigas de D. Dinis, *Proenças soem mui bem trobar* (B 524b, V 127), de que recordo a primeira estrofe (texto completo em Anexo):

*Proenças soem mui bem trobar  
e dizem eles que é com amor;  
mais os que trobam no tempo da flor  
e nom em outro, sei eu bem que nom  
ham tam gram coita no seu coração  
qual m'eu por mia senhor vejo levar.*

Para a justa celebridade desta heterodoxa cantiga de amor, desde sempre uma das mais antologiadadas de toda a poesia galego-portuguesa, contribuem não só a explícita referência à poesia provençal, por si só um precioso testemunho do conhecimento que os trovadores galego-portugueses dela tinham, mas sobretudo a também muito explícita defesa de uma diferença entre esses *proençaes* que *soem mui bem trobar* e o *eu* que aqui canta – diferença cujo enunciado a adversativa “mas”, no princípio do terceiro verso, introduz – o que, como também tem sido desde sempre notado, não deixa de constituir uma interessante declaração de autonomia da arte galego-portuguesa face aos modelos provençais admirados (mesmo no que toca à cantiga de amor, como é o caso). Distinguindo entre um *eles* e um *nós*, de que o trovador, mesmo se a título pessoal, se faz porta-voz, D. Dinis parece postular claramente essa diferença. Por pertinente que seja esta leitura, ela não abarca, no entanto, toda a dimensão metapoética da cantiga, que me parece merecer um pouco mais de atenção.

Na verdade, a diferença com os provençais que o referido “mas” introduz centra-se, como a leitura da cantiga mostra, no binómio *artificialismo* vs. *sinceridade* do canto de amor. De facto, ironizando com a tradicional abertura primaveril da *canço* provençal, D. Dinis conclui que *os que cantam no tempo da flor e nom em outro* não podem ter *tam gram coita no seu coração* como ele próprio, doente de amor por sua *senhor* em qualquer *sazom* (e portanto, bem mais sincero), como nos repete nos finais das três estrofes da composição. O enunciado desta *coita* de amor pessoal, obedecendo à normativa do género, faz assim com que esta cantiga, mesmo heterodoxa, se queira ainda e também uma cantiga de amor. Até porque, numa primeira leitura, a referência ao artificialismo provençal tem como única finalidade garantir, pelo contraste, a sinceridade do amor que aqui tão repetidamente se declara.

Obviamente, sendo essa garantia de sinceridade própria, também ela, um mero enunciado pessoal de princípio, e feito, de resto, nos exatos termos de centenas de outras composições galego-portuguesas do género, o ouvinte medieval ou o leitor contemporâneo podem justificadamente ser levados a interrogar-se sobre a sua validade. Na verdade, se *eles* (os provençais) *dizem que é com amor* e afinal talvez não seja (será apenas “arte”, embora excelente), o que nos garante que, por sua vez, a *coita* própria do trovador, tão repetidamente dita, não é, também ela, a mera atualização de um cânon poético, ou seja, não participa do mesmo artifício? Lida desta maneira, a composição de D. Dinis,

construída com a inteligente ironia de quem deteta e entende os *clichés* artísticos, e nem por isso os deixa, a seu modo, de utilizar, terá de ser considerada como igualmente autoirónica. Ou seja, se a um primeiro nível o trovador parece limitar-se a contrapor a sinceridade do seu canto de amor ao artificialismo dos provençais, os termos em que o faz (dizendo, por sua vez, o seu amor e *coita* dentro das mais perfeitas normas do género) apelam, a um segundo nível implícito, para um horizonte muito mais vasto: o da sinceridade de qualquer canto de amor, ou mesmo, se quisermos, da voz poética em geral. Colocada nestes termos, a questão afluída por D. Dinis não é, pois, especificamente medieval: séculos mais tarde, Pessoa resumi-la-á em termos lapidares, no famoso paradoxo que todos conhecem: “*O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente*”. É a resposta pessoal para um problema transversal a todo o lirismo de raiz biográfica, e que poderemos definir, de forma mais genérica, como o da relação entre “ficção poética e comportamentos reais” (para utilizar ainda os excelentes termos de Arnault de La Croix). Vejamos, pois, o que os trovadores e jograis nos têm a dizer sobre estas matérias.

## 1. Ficções poéticas

Como prática artística (poética e musical) que é, a poesia trovadoresca não pode deixar de ser inserida no quadro mais geral da arte medieval, a qual, convém talvez recordar, assenta na clara definição da arte como “ofício”, ou seja, como um trabalho específico cuja técnica se aprende, para em seguida se pôr em prática a partir de modelos-padrão previamente definidos. Assim, o artista medieval é antes de mais um artífice, tomando a palavra no seu melhor sentido, ou seja, aquele que conhece e domina as regras e mesmo os truques (os artifícios) da sua atividade específica. A esse artífice não se pede, pois, que seja inovador e muito menos original, mas, quando muito, “*saboroso*”, ou seja, o que dele se espera é que siga, ao mesmo tempo de forma exata e criativa, as regras e os modelos principais da sua arte – a criatividade mantendo, pois, uma dependência estreita com o princípio da variação. É este enquadramento geral que vemos em ação em todo o “campo artístico” medieval (as aspas indicam que a expressão provém da nossa perspetiva contemporânea), da iluminura à música ou à construção de catedrais, e que se estende também ao campo literário. Não se pedindo, pois, ao artista que tenha uma voz pessoal, em teoria (e mesmo na prática trovadoresca que chegou até nós), nenhuma contradição existirá

no facto de um mesmo poeta utilizar (saber utilizar) os três registos discursivos distintos que tem à sua disposição. Bem pelo contrário, o perfeito domínio desses registos diferenciados pode ser exatamente a marca da sua competência artística. Nesta medida, a *coita* da voz masculina em registo autobiográfico, a encenação da voz feminina da *amiga*, e o riso satírico sobre o quotidiano imediato, longe de serem registos contraditórios, são simplesmente complementares. São, se quisermos, partes integrantes do seu repertório possível (numa complementaridade, de resto, muito típica da cultura medieval).

É certo, no entanto, que esta explicação, sendo genérica, não explica a existência dos três registos. E também nada nos diz sobre o modo como, na prática criativa, a pessoa biográfica do trovador (um autor, para utilizarmos a expressão contemporânea) se confronta com esses três distintos universos de sentido (formas, temas e valores), que definem os modelos da sua arte e o quadro prévio da sua expressão. Por outras palavras, e no caso que nos ocupa, deixa de lado o problema colocado por D. Dinis: é possível ser-se competente na sua arte (saber *mui bem trobar*) sem ser sincero? Ou seja, sem que o que se diz corresponda minimamente a uma voz pessoal que filtra um real exterior ao canto? Aparentemente, a resposta de D. Dinis é dupla: a) sim, é possível (como será o caso dos provençais); b) mas será insuficiente: para além de se saber dizer, é preciso que o que se diz corresponda efetivamente ao que se sente, ou seja, o canto (no caso, de amor) não deve ser uma mera ficção bem dita, mas corresponder a uma verdade pessoal, não apenas do artífice mas do sujeito no mundo. Numa outra cantiga de amor (B 509, V 92), D. Dinis retoma, aliás, esta dualidade, desta feita contestando a acusação de que o motivo das suas trovas não seria o amor pela sua *senhor*, mas o mero gosto de trovar: “*Senhor, dizem-vos por meu mal/ que nom trobo com voss'amor,/ mais ca m'hei de trobar sabor;/ e nom mi valha Deus nem al/ se eu trobo por m'en pagar,/ mais faz-me voss'amor trobar*”. De novo, contra a acusação de artifício (neste caso, o próprio), D. Dinis responde com a reafirmação da sua sinceridade. Na verdade, estas respostas são, como disse, apenas aparentes - porque, mais do que dar uma resposta, o próprio paradoxo de ela ser dada no interior do canto, coloca, de forma subtil e inteligente, um problema.

Estas cantigas de D. Dinis não são as únicas, no corpus galego-português profano que nos chegou, a abordar esta questão. Na verdade, e ao contrário do que à primeira vista se poderia pensar, ela é abordada de múltiplas e variadas maneiras, e nos três distintos registos maiores, o que nos comprova que os referidos desfasamentos que o leitor

contemporâneo poderá sentir face à arte trovadoresca também não passariam despercebidos aos próprios trovadores e jograis. Analisemos, pois, o que me parecem ser alguns casos exemplares, detetáveis nos três registos<sup>3</sup>.

Antes, porém, convirá dizer que as referências metapoéticas gerais (as referências ao universo da arte de trovar) no *corpus* galego-português que nos chegou são bastante numerosas, e isto em todos os géneros. Uma rápida pesquisa vocabular centrada apenas nos termos *cantar(es)*, *troba(s)* e *trobar* (nas suas várias formas e tempos), conduz-nos, de imediato, a cerca de 115 composições, o que não deixa de ser um dado indicativo do peso que a própria questão da arte de trovar tinha na prática concreta de trovadores e jograis. Como é evidente, uma parte significativa destas referências são muito sumárias (do género: *trobo* pela melhor *senhor*, ou, o meu amigo falou de mim num *cantar*) e não implicam qualquer dimensão reflexiva sobre essa mesma arte de trovar – muito embora, note-se, delas resulte sempre que o jogo amoroso ou satírico que estas composições põem em cena é colocado explicitamente no quadro biográfico desta mesma prática artística. É assim que, na cantiga de amor, o *serviço* amoroso surge inúmeras vezes associado à composição de trovas (associação que Martim Moxa, lamentando o estado do mundo num sirventês, resume bem: “*Que fui d’amor ou trobar?*”<sup>4</sup>); ou que, na cantiga de amigo, os cantares do seu amigo ou a sua qualidade de trovador são muitas vezes aludidos, de forma positiva ou negativa, pela jovem donzela (que pode ainda fazer outras referências mais biográficas<sup>5</sup>); ou que, nas cantigas de escárnio e maldizer, as referências autoelogiosas ou jocosas a cantares próprios ou alheios (alguns deles perfeitamente localizáveis no nosso *corpus*) são prática corrente. Em qualquer caso (e em qualquer género), o efeito autobiográfico é evidente: nestas composições, o *eu* que canta (o sujeito da enunciação) não se apresenta como uma simples voz indiferenciada, mas apela a uma correspondência direta com o próprio

---

<sup>3</sup> Irei considerar aqui apenas os casos em que a questão da sinceridade é colocada no quadro da arte de trovar. Deixarei de lado, portanto, as cantigas que abordam esta questão apenas do ponto de vista das palavras ou juras de amor, e de que o exemplo mais completo será a cantiga de João Baveca *Os que nom amam nem sabem d’amor* (B 1108, V 699).

<sup>4</sup> A 305

<sup>5</sup> De que são exemplos dados historicamente comprováveis ou até elementos do seu brasão (Paio Gomes Charinho), a matriz toponímica do seu nome, nas cantigas de santuário (S. Servando, Bonaval), ou mesmo o seu próprio nome, como veremos.

trovador-autor (imediate na cantiga de amor ou diferida pela voz da sua amiga, na cantiga de amigo)<sup>6</sup>.

Mesmo antes de quaisquer considerações sobre a dimensão real ou imaginária do que se diz (ou sobre a real correspondência do dito com um real biográfico exterior), assunto que abordarei um pouco mais adiante, é este efeito autobiográfico do *eu* que canta que permite, por si só, o questionamento da sua sinceridade, tal como é feito por alguns trovadores, no restante grupo de composições onde as referências à arte de trovar são mais específicas. É exatamente este o caso da conhecida sátira de Pero Garcia Burgalês ao seu colega Rui Queimado, “*Rui Queimado morreu com amor*” (B 1380, V 988), e onde a questão da sinceridade é jocosamente abordada. O referente da sátira de Burgalês será, muito possivelmente, uma algo heterodoxa cantiga de amor de Rui Queimado, de que transcrevo a primeira estrofe (A 141, B 262):

*Direi-vos que mi aveo, mia senhor,  
i logo quando m'eu de vós quitei:  
houve por vós, fremosa mia senhor,  
a morrer; e morrera... mais cuidei  
que nunca vos veeria des i  
se morress'... e por esto nom morri.*

Como nalgumas outras composições de Rui Queimado, note-se que a tradicional gravidade do canto de amor é aqui, desde logo, amenizada por um tom mais leve, quase semi-jocoso, marca evidente do reconhecimento de um *cliché*, o da morte de amor, *topos* que, sem deixar de ser utilizado, passa a adquirir uma clara dimensão lúdica. Poderemos assim entender que a subsequente cantiga satírica de Pero Garcia Burgalês, partindo de um terreno já de si propício a comentários igualmente jocosos, mais não faz do que aproveitar e desenvolver explicitamente o que a cantiga de Rui Queimado deixava implícito. Transcrevo igualmente a primeira estrofe:

*Roi Queimado morreu com amor  
em seus cantares, par Santa Maria,  
por ña dona que gram bem queria;  
e por se meter por mais trovador,  
porque lb'ela nom quis[o] bem fazer,  
feze-s'el em seus cantares morrer;  
mais ressurgiu depois ao tercer dia.*

---

<sup>6</sup> Exceção a este princípio são um conjunto relativamente reduzido de cantigas de escárnio e maldizer, nas quais o trovador põe a falar uma voz alheia, geralmente a do próprio satirizado.

Para além da cómica e algo iconoclasta comparação bíblica, repare-se que não é apenas o *cliché* da morte de amor que Pero Buralês aqui ironicamente “desconstrói” (disse que morria e afinal ressuscitou). É, muito explicitamente, a morte de amor “*em seus cantares*”, feitos “*por se meter por mais trovador*” e “*porque cuida que faz i maestria*” (como se acrescenta na segunda estrofe, no que será uma farpa indireta, já que a cantiga original, como se pode verificar, não é de mestria mas de refrão). Na verdade, mais do que a sua frustrada e imaginária morte de amor, é a heterodoxa cantiga de Rui Queimado o que aqui jocosamente se comenta. Dito de outro modo, mais do que o fingimento, o que Pero Buralês contesta em Rui Queimado é, se quisermos, uma alegada deficiência técnica na execução do modelo (aproveitando, de caminho, para reativar um tema sempre latente na sátira galego-portuguesa, a competência na arte de trovar).

O que esta troca de galhardetes nos comprova, é, pois, antes do mais, a consciência que os trovadores tinham do género, no caso, a cantiga de amor, como mecanismo retórico com regras e normas específica, públicas e partilhadas – sendo que qualquer variação mais esdrúxula se arrisca a ser motivo de gáudio entre os pares, cujo olhar atentamente crítico percebemos. A cantiga de Rui Queimado, introduzindo uma lógica exterior (que é a do simples bom senso) no *topus* trovadoresco fechado da morte de amor, é uma dessas variações. Mas lateralmente, e em ambas as composições, é a adequação desse registo normativo pré-determinado aos comportamentos reais, através do questionamento da lógica discursiva interna do género, o que implicitamente se discute – ou seja, no fundo é o próprio universo discursivo e de sentido da cantiga de amor o que jocosamente se comenta<sup>7</sup>.

Se no exemplo anterior esta questão nos chega através do diálogo entre dois trovadores, e no registo de amor e de escárnio, também é possível assistirmos à sua discussão na obra de um mesmo trovador, através do diálogo entre as diversas vozes que compõem o seu repertório. O caso mais conhecido, e também mais o notável, até pelo seu inegável talento como poeta, é o de João Garcia de Guilhade. Como já tivemos ocasião de abordar no capítulo anterior, na sua obra, o processo a que chamámos “proto-heteronímia”

---

<sup>7</sup> Um caso semelhante de questionamento das normas, ainda que noutra domínio, é o famoso “ciclo da ama”, em torno de duas também heterodoxas cantigas de amor de João Soares Coelho, de que nos ocupamos noutra capítulo deste livro.



é muito evidente, não só pelo conjunto alargado das composições em causa, mas também pelo recurso ao *autonominatio*, recurso no qual que o efeito biográfico acima referido sai fortemente reforçado, tanto no que diz respeito ao próprio trovador (citado em nome próprio), como à figura feminina que com ele dialoga (permitindo mesmo dar plausibilidade à hipótese de ser ela a senhora dos famosos “olhos verdes”). Seja como for, o facto é que uma parte do discurso feminino desta *amiga* de João de Guilhade se centra exatamente na questão da sinceridade, como vimos. Aproximemos, no entanto, agora, um pouco melhor uma das principais peças dessa “discussão” (B 754, V 357):

*Cada que vem o meu amig'aqui  
diz-m', ai amigas, que perd'o [seu] sem  
por mi, e diz que morre por meu bem,  
mais eu bem cuido que nom est assi,  
ca nunca lh'eu vejo morte prender  
nen'o ar vejo nunca ensandecer.*

*El chora muito e filha-s'a jurar  
que é sandeu e quer-me fazer fiz  
que por mi morr', e pois morrer nom quis,  
mui bem sei eu que há ele vagar,  
ca nunca lh'eu vejo morte prender  
nen'o ar vejo nunca ensandecer.*

*Ora vejamos o que nos dirá  
pois veer viv'e pois sandeu nom for:  
ar direi-lh'eu: "Nom morrestes d' amor?"  
Mais bem se quite de meu preito já,  
ca nunca lh'eu vejo morte prender  
nen'o ar vejo nunca ensandecer.*

*E jamais nunca mi fará creer  
que por mi morre, ergo se morrer.*

Como se compreende, não se trata apenas, nesta cantiga, da sinceridade amorosa do amigo, muitas outras vezes questionada por diversas vozes femininas, incluindo as vozes terceiras de companheiras ou da própria mãe (geralmente cética, no papel que é o seu, mas num ou noutro caso adjuvante do amigo). A *amiga* de João Garcia de Guilhade questiona igualmente esta sinceridade, mas a partir da citação muito clara de todo o argumentário tradicional da voz masculina da cantiga de amor, desde o *perder o sem* e o *morrer pelo bem* (da sua *senhor*), até ao *chorar* e ao *jurar que é sandeu*, todos eles atributos discursivos habituais da

*coita* do *servidor* que fala nestas cantigas, incluindo do *servidor* João Garcia de Guilhade, na sua voz masculina<sup>8</sup>. “E dizem eles que é com amor”, parece dizer esta voz feminina, cujo irónico ceticismo, contrapondo jocosamente a realidade à retórica, nos aparece em forma de refrão: *ca nunca lhe vejo morte prender/ nen’o ar vejo nunca ensandecer*. A finda desta mesma cantiga, retoma, aliás, o desafio do refrão de uma outra composição de *razom* semelhante (anterior, nos Cancioneiros, B 750, V 353): *Morr’o meu amigo d’amor/ e eu nom vo-lho creio bem/ e el mi diz logo por en/ ca verrá morrer u eu for;/ e a mi praz de coraçom/ por veer se morre, se nom*.

O que estas cantigas (todas de João Garcia de Guilhade, convém lembrar) nos parecem dizer, a um segundo nível, é que o jogo amoroso que os cantares põem em cena é igualmente um jogo entre dois registos discursivos: a voz masculina expõe a sua *coita*, ou seja, seduz pelo canto; a voz feminina, respondendo-lhe, traduz esse canto para um outro registo, bem mais “realista” e quotidiano. Ou antes, para um registo que produz, na verdade e sobretudo, um efeito de realismo, em grande parte proveniente do contraste com o universo sentimental e abstratizante da cantiga de amor, como já antes brevemente referimos. Com efeito, e como tem sido notado, o “realismo” deste universo da cantiga de amigo é muito relativo: muito embora a vida quotidiana medieval seja aqui mais imediatamente visível – romarias, idas à fonte, caça, fossados, e todo um conjunto de referências concretas, incluindo o núcleo feminino familiar (o pai nunca aparece), que lhe dão o extraordinário colorido que todos lhe reconhecemos – apesar, pois, desta dimensão contextual (e, por vezes, mesmo muito concretamente histórica), é certo que estas *velidas* são também figuras femininas estilizadas, *personae* cujo desenho é geralmente normativo e muito raramente individualizado<sup>9</sup>. Nesta medida, a voz feminina que o trovador põe em cena, a *amiga*, participa do mesmo processo de ficção poética – e se bem que quase tudo a distinga da *senhor* (até porque a *senhor*, por definição, não fala), literariamente ela pode ser considerada, de certa forma, o contraponto lírico feminino do *servidor*. Como no exemplo de Guilhade, a utilização explícita que alguns trovadores e jograis fazem desta possibilidade, nos diálogos entre estas duas vozes das suas cantigas (e em João Airas de Santiago, a *amiga*

---

<sup>8</sup> Entre outras, é o que acontece, por exemplo, na cantiga “*A boa dona por que eu trovava*” (A 232, B 422, V 34)

<sup>9</sup> O que leva mesmo Eugenio Asencio a falar da “innegable monotonía de las cantigas de amigo (que) viene de haber cultivado com obseción un reducido número de escenas”, opinião algo exagerada, na minha opinião, e que só creio justificar-se no contexto da discussão que se estabeleceu na época em torno das fontes do género, com o “partido francês” (com origem em A. Jeanroy), a ver em todos os géneros galego-portugueses uma simples cópia de originais franceses, opinião que Asencio veementemente contesta. *Poética e realidade en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, Editorial Grados, 1970, p. 26.

chega mesmo a definir-se, numa cantiga, como a *senhor*<sup>10</sup>), mostra-nos, na verdade, que os universos da cantiga de amor e da cantiga de amigo não estavam tão afastados, nem eram sentidos como tão contraditórios como geralmente se pressupõe. Acrescento apenas que, infelizmente, e apesar destes dados poderem ser importantes, sabemos muito pouco sobre o espetáculo trovadoresco, ou seja, sobre o modo como estas composições seriam efetivamente cantadas e apresentadas.

A terceira situação relativa a esta questão da sinceridade que irei referir diz respeito à passagem do registo lírico ao registo satírico na voz de um mesmo trovador. Como já antes recordei, um dos temas recorrentes nas cantigas de escárnio e de maldizer é a própria arte de trovar, discutida profusamente, quer enquanto ofício (com a hierarquia entre trovadores e jograis), quer enquanto técnica (a questão da competência ou incompetência artística). Deste modo, o cancionero satírico funciona igualmente como um espaço de bastidores, abrindo-nos uma porta para o modo como trovadores e jograis encaravam os mais diferentes aspetos da sua arte. Se uma parte destas composições deste tipo satirizam trovas e comportamentos “artísticos” alheios, como no exemplo antes referido da cantiga de Pero Garcia Burgalês a Rui Queimado, ou como nas sátiras mais tradicionais a jograis, como Lopo ou Lourenço, ou a trovadores sem talento, como Sueiro Anes, encontramos também um outro conjunto de composições que funcionam especificamente como *contratextos* (para usar a terminologia de Pierre Bec), ou seja, cantigas que se apropriam parodicamente das normas temáticas e técnicas dos restantes géneros (muitas delas, possivelmente, no modo musical de *seguir*) e se apresentam como verdadeiros *pastiches* desses géneros. É um processo tradicional do cómico (quem não conhece uma versão paródica de um hino nacional ou de um poema célebre?), e os trovadores e jograis usaram-no igualmente, tanto no que diz respeito às cantigas de amor, como às de amigo, como mesmo a géneros menos cultivados, como o pranto<sup>11</sup>. No cancionero satírico galego-português, o *pastiche* é geralmente usado como mais uma engenhosa forma de sátira contra figuras que, de um ou de outro modo, poderiam ser destinatários do género “sério” correspondente. Assim, nas mais de vinte composições satíricas que utilizam este recurso, uma parte muito significativa é dirigida a mulheres, ou seja, são *contratextos* de cantigas de

---

<sup>10</sup> B 1033, V 623 (*E quem bem quer [o] seu tempo passar/ u é com sa senhor, nom dorme rem;/ e meu amigo, pois pera mi vem,/ nom dormia já mentre migo morar*)

<sup>11</sup> De que é exemplo um pranto satírico de Pero da Ponte, B 1655, V 1189.

amor (com um ou dois exemplos de contratextos “de amigo”, o caso mais notável sendo as já anteriormente referidas “cantigas de amigo” de Gonçalo Eanes do Vinhal, na verdade, sátiras contra a rainha-viúva D. Joana<sup>12</sup>). Compreende-se que assim seja: a paródia a partir da normativa destes dois géneros adequa-se perfeitamente ao contrarretrato de figuras femininas menos canónicas (as feias, as gordas, as velhas, as interesseiras, as debochadas, etc.). Na verdade, creio que estas composições, se bem que comportem sempre em si uma dimensão de paródia ao próprio género de origem, dificilmente põem em causa a normativa desse género – bem pelo contrário, elas confirmam e acentuam, pelo cómico das figuras desviantes que “cantam”, a imagem feminina dos registos líricos “sérios”, e, portanto, a sua norma.

Mas uma dimensão menos conhecida de alguns destes *pastiches* é a de funcionarem como *autorreferenciais* – dito doutro modo, a de se constituírem como prolongamentos satíricos de composições próprias “sérias”. Como iremos ver, nestes casos o efeito biográfico é ainda mais evidente, até porque a mudança de registo é sempre explicitamente colocada sob a égide biográfica: do amor passa-se à sátira por traição da amada. E, como se compreende, nestes casos a questão da voz pessoal, ou da sinceridade do *eu* que canta, não pode deixar de se colocar de forma muito mais imediata.

Um primeiro exemplo que citarei é o de uma cantiga satírica do jogral Pero de Ambroa, de que transcrevo a primeira estrofe (B 1599, V 1131):

*Se eu no mundo fiz algum cantar,  
como faz home com coita d'amor,  
e por estar melhor com sa senhor,  
acho-me mal e quero-m'en quitar:  
ca ña dona, que sempre loei  
em meus cantares, e por que trobei,  
anda morrendo por um escolar.*

Depois desta introdução relativamente cordata, destinada a justificar a mudança de registo pelo comportamento da dona, a cantiga continua como uma verdadeira cantiga de maldizer (com uma série lata de insultos à referida dona, que vão de velha sabida, a puta e alcoviteira)<sup>13</sup>. Mas é esta introdução que interessa à nossa discussão, exatamente pela ponte

---

<sup>12</sup> B 1390/V 999 e V 1008.

<sup>13</sup> Transcrevo o início da segunda estrofe: *Mais en me matei que fui começar/ com dona atam velha [e] sabedor (...)*

que faz com anteriores cantigas de amor – a *senhor* sempre *loada* nos *cantares* anteriores é a dona amaldiçoada no cantar presente.

Faço um parêntesis de cariz mais filológico. Os Cancioneiros transmitiram-nos, de facto, uma cantiga de amor de Pero Garcia de Ambroa, desde sempre incluída na obra do nosso jogral. Mas, dado Resende de Oliveira, no seu estudo de sobre estrutura dos Cancioneiros medievais, defender a existência de dois distintos autores (Pero de Ambroa e Pero Garcia de Ambroa)<sup>14</sup>, a situação tornou-se um pouco mais ambígua. Pela minha parte, partilho o ceticismo de José António Souto Cabo (que posteriormente retomou o assunto)<sup>15</sup> sobre esta distinção e, em parte, pelos mesmos motivos – para além de razões biográficas genéricas, a análise da obra conservada de Pero de Ambroa, nomeadamente a cantiga acima transcrita, parece tornar plausível que ele tenha escrito, efetivamente, cantigas de amor. Uma referência semelhante é feita, aliás, na sua única cantiga de amigo conservada (B 1235, V 840), onde a *amiga* refere *o cantar vosso de maestria* (que as amigas pensam sido feito para ela). E se esta *amiga* pode eventualmente ser aqui uma voz ficcional sem nenhuma dimensão autobiográfica (mas já vimos, com outros exemplos, que é bastante plausível que não o seja), não vejo motivos para duvidar do *eu* masculino que nos fala na cantiga de maldizer acima transcrita. A voz das cantigas satíricas é, por definição, a voz biográfica do trovador ou jogral, que ri e intervém, em nome próprio (e por vezes sofrendo respetivas as consequências) no seu contexto social e político imediato. Neste sentido, desde sempre estas cantigas têm sido utilizadas como fontes históricas, e mesmo biográficas, por todos os especialistas, sem que o seu carácter informativo nestas matérias seja questionado<sup>16</sup>. Por isso mesmo, se Pero de Ambroa se refere a cantares de amor que fez, o mais certo é que ele os tenha efetivamente feito. Já agora note-se, num apontamento lateral, que a cantiga de amigo utiliza o artigo definido, *o* cantar de mestria – sendo que, realmente, a referida única cantiga de amor conservada de Pedro Garcia de Ambroa é de mestria. Na cantiga de maldizer acima transcrita é utilizada uma fórmula ambígua (*cantar e cantares*). É certo que tanto *o cantar de maestria* referido pela *amiga*, como outros eventuais *cantares* de amor de Pero de Ambroa, se poderiam ter perdido. As coincidências não

---

<sup>14</sup> *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.

<sup>15</sup> “Pero Garcia de Ambroa e Pero de Ambroa”, *Revista de Literatura Medieval*, XVIII (2006), Universidad de Alcalá, pp. 225-248

<sup>16</sup> Se bem que, em certos casos, devo acrescentar, uma noção mais acentuada de que estamos perante textos literários e não fontes históricas primárias fosse bem vinda.

deixam, no entanto, de ser curiosas (a meu ver, parecendo reforçar a ideia que Pero de Ambroa e Pero Garcia de Ambroa seriam um único autor).

Fecho o parêntesis filológico, até porque, para a nossa discussão, esta questão é irrelevante. Quer se trate da referida cantiga de amor atribuída a Pero Garcia de Ambroa, quer se tratasse de cantigas hoje perdidas, o certo é que Pero de Ambroa nos diz que cantou uma dona *como faz home com coita d'amor*, mas mudou de registo (e bastante, como vimos). Porque é uma questão de registos, obviamente, e de novo. E até, nas cantigas de amor, como candidamente nos confessa ainda o jogral, uma questão de tática amorosa, uma vez que os cantares que *faz home com coita d'amor* têm, diz-nos, uma finalidade muito prática: a de *estar melhor com sa senhor*. Mas como no seu caso, e apesar do esforço artístico<sup>17</sup>, a traição lhe bateu à porta, ele renega o género (*quero-m'en quitar*), tanto como o amor. Independentemente, pois, da veracidade das acusações contra a dona (questão que só a ambos interessaria), passa indiscutivelmente, em toda esta primeira estrofe, um tom de ingénua e dorida sinceridade, de que também não vejo motivos para duvidar. (A história sentimental parece, aliás, prolongar-se em mais algumas das suas cantigas satíricas – onde se alude a uma confusa relação com a célebre soldadeira Maria Balteira, em que intervém também o colega e rival Pedro Amigo de Sevilha –, mas aí entraremos já numa zona que se aproxima perigosamente do romance, pelo que me ficarei por aqui<sup>18</sup>).

Se Pero de Ambroa parece ter sido um jogral, o que pode levantar objeções relacionadas com a sua eventual incompetência na arte cortês da cantiga de amor (que o faria passar erradamente de um registo a outro), um prolongamento muito semelhante entre os registos lírico e satírico é igualmente visível na sequência de, pelo menos, três cantigas (B 74, B 75=1336/V 943 e B 1337/V944) que o nobre trovador Fernão Pais de Tamalancos dirige a uma sua antiga *senhor*, a qual, diz-nos a rubrica que as acompanha, era sua prima e abadessa no mosteiro galego de Dormeá. Tal como no exemplo anterior, embora de forma mais gradual, passa-se do amor à sátira, por alegada traição da *senhor*. Como referi, conhecemos melhor os contornos do caso (e até alguns possíveis dados biográficos da dona) pelas informações dadas por essa rubrica externa, que acompanha a

---

<sup>17</sup> Na verdade, como nota Tavani, a referida cantiga de amor é um pouco estranha.

<sup>18</sup> Mas deve sublinhar-se, no entanto, que Pedro Amigo, numa cantiga satírica dirigida a Pedro de Ambroa, não deixa também de utilizar o termo *senhor* para se referir à licenciada e falsa (nas suas palavras, claro) amiga do jogral: *Pero d'Ambroa, tal senhor havedes* (B 1662, V 1196).

transcrição das últimas duas cantigas na secção de escárnio do cancionero<sup>19</sup>. Um primeiro aspeto curioso relacionado com estas três cantigas é a forma como os manuscritos no-las transmitiram. Na verdade, a segunda delas aparece duas vezes no manuscrito do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, uma vez na secção de cantigas de amor (B 75) – e nessa secção em nítida sequência com a que imediatamente a precede (B 74, que não é recopiada na secção satírica<sup>20</sup>), uma segunda vez na secção satírica (aí, acompanhada da rubrica, como se disse). Ou seja, tanto quanto poderemos presumir, parece evidente que o compilador original dos Cancioneiros se deparou aqui com um problema de géneros, nomeadamente em relação a uma das cantigas (B 75=1336), problema que procurou resolver salomonicamente (transcrevendo-a nas duas secções)<sup>21</sup>. Esta opção, de facto, não resolveu o problema de forma satisfatória, já que é bastante evidente que Fernão Pais compôs uma sequência de, pelo menos, três cantigas, como disse, todas dirigidas à mesma dona, mas adotando gradualmente um tom mais escarninho. Mesmo a primeira (B 74), que o compilador transcreveu apenas na secção das cantigas de amor, está longe de poder ser considerada uma composição típica do género. Adotando um tom ainda relativamente cortês, é uma cantiga de despedida, mas com apontamentos muito concretos sobre os motivos dessa partida: *Com vossa graça, minha senhor/ fremeosa, ca me quer'eu ir/ e venho-me vos espedir/ porque mi fostes traedor (...)*. Na sequência, a composição refere ainda motivos mais concretos, e em linguagem mais crua, como a ligação da dona a um seu *entendedor vilão*. A segunda cantiga, a que aparece duas vezes em B, já não é endereçada diretamente à *senhor fremeosa*, mas é uma espécie de reflexão pessoal onde trovador adianta pormenores sobre o comportamento da *dona* que diz ter amado (e de quem faz ainda um velado elogio), nomeadamente os relacionados com a aceitação de presentes de outro (o vilão). Quanto à terceira cantiga, é já claramente uma breve e irónica cantiga de escárnio, indireta mas muito explicitamente dirigida à abadessa de Dormea (denunciando, portanto, a identidade da sua

---

<sup>19</sup> A rubrica diz exatamente: *Outrossi fez estas cantigas a ña abadessa, sa coirmã, em que entendia; e passou per aquel moesteiro um cavaleiro e levava ña cinta e deu-lba, porque era pera ela, e por en trobou-lbi estes cantares*. Souto Cabo sugere que a abadessa pertenceria à importante linhagem dos Trava (“Fernando Pais de Tamalhancos: trovador e cavaleiro”, *Revista de Literatura Medieval*, n.º 23, Alcalá de Henares).

<sup>20</sup> O facto de esta repetição se dar unicamente em B tem apenas a ver, em princípio, com a lacuna inicial de V, que fez desaparecer as cantigas de amor deste trovador.

<sup>21</sup> Também poderemos colocar a hipótese de o compilador ter copiado as cantigas de dois manuscritos diferentes, um contendo as cantigas de amor do trovador, outro as suas cantigas satíricas, sendo que em ambos apareceria a mesma composição. Esta hipótese não altera, no entanto, o que dizemos, apenas remete a hesitação para um tempo anterior.

antiga senhor): *Quand'eu passei per Dormã/ perguntei por mia coirmã,/ a salva e [a] paçãa./ Disserom: - Nom é aqui essa,/ albur buscade vós essa;/ mais é aqui a abadessa.* Como no caso de Pero de Ambroa, e não me podendo pronunciar, como é evidente, sobre a veracidade das acusações do trovador contra a dona (até porque algumas cantigas deste tipo têm um fundo político), não vejo motivos para duvidar da sinceridade biográfica do vitupério de Fernão Pais de Tamalancos. As três cantigas são claramente feitas em nome próprio e correspondem claramente a um episódio biográfico (e, neste caso, o trovador fornece mesmo a identidade concreta da dona, com a curiosidade suplementar de ser abadessa). Sendo assim, poderemos mesmo perguntar-nos: uma vez que dele nos chegaram mais duas outras cantigas de amor, estas perfeitamente ortodoxas, que seguem B 75 nos Cancioneiros (B 76 e 77), que relação mantêm elas com estas três aqui referidas (sendo certo que em B 76 se refere também uma partida)? Farão igualmente parte do ciclo? Embora B as copie depois, serão estas as cantigas de amor de um tempo anterior, o da concórdia amorosa, as cantigas “do tempo da flor”? Dificilmente poderemos saber, claro – mas a questão, nestes termos pessoais, é igualmente irrelevante. Até porque, para o que aqui nos ocupa, o interesse deste pequeno ciclo de três (ou cinco) cantigas reside essencialmente na curiosa mistura de géneros que revela.

Na verdade, e mais do que esta aproximação a casos particulares, que concluirei, de forma mais geral, desta passagem pelos diversos textos? Pelo que depreendemos de alguns deles, que os *cantares* dos trovadores e jograis parecem ter uma destinatária bem precisa e real (o que, na obra de um trovador, não quererá dizer necessariamente única, bem entendido). São bastante frequentes, aliás, as referências, tanto em cantigas de amor, como em cantigas de amigo, a cantigas “feitas para” – nestes casos, e em virtude da norma do segredo, o *topus* sendo o de procurar esconder ou saber a identidade da destinatária. A este respeito, note-se que também João Garcia de Guilhade (ainda ele) inicia o seu conhecido contratexto “*Ai dona fea, fostes-vos queixar*” (B1486, V1097) com a jocosa referência de que compôs a cantiga para corresponder ao desejo de uma dona que se queixava de ele nunca a ter louvado nos seus cantares. Podendo ser uma estratégia satírica, esta referência não deixa de nos indicar que os cantares eram entendidos como sendo dirigidos a damas concretas. Facto que, de resto, creio que não nos deverá surpreender, já que convém não esquecer que uma parte significativa das *cansos* provençais têm uma destinatária textualmente identificável (em nome próprio ou em forma do críptico *senhal*). Se nas cantigas galego-portuguesas a



norma do segredo se impôs, é plausível que, no palco trovadoresco peninsular, o gesto social que norteava o canto de amor não tivesse sido muito diferente<sup>22</sup>.

Concluiremos igualmente, pois, que, nesta medida, o *mester* lírico do *trobar* é também, enquanto prática social cortês, a arte de *servir donas* (como, de resto, claramente enuncia Pero da Ponte, numa tenção em que responde a críticas de Afonso Anes do Cotom sobre a atividade trovadoresca: “*Afons’Eanes, est’é meu mester,/ e per esto dev’eu a guarecer/ e per servir donas quanto poder*”<sup>23</sup>). E que, em muitos casos, dificilmente esta destinatária real seria uma *senhor*, no sentido social do termo – o que não a impedia, bem entendido, de ser uma *senhor* no sentido literário do termo (a destinatária do canto)<sup>24</sup>. É também o que nos diz de forma muito explícita uma cantiga que D. João Soares Coelho dirige a João Garcia de Guilhade, tentando estabelecer fronteiras e hierarquias sociais na arte de trovar (V 1024): “*Ca mand’l-Rei, porque há en despeito,/ que trobem os melhores trovadores/ polas mais altas donas e melhores/ e tem assi por razom, com proveito;/ e o coteife que for trobador,/ trobe, mais cham’a coteifa “senhor”,/ e andarám os preitos com direito*”. Podendo, pois, o vilão ou jogral chamar *senhor* à sua parceira (ou o trovador a uma abadessa), concluiremos também que a sinceridade dos *cantares* de amor não pode ser avaliada pela sua retórica discursiva (ou seja, é-lhe exterior). Por outras palavras, se o canto de amor é um tributo à mulher requisitada, a *coita de amor do vassalo pela sua senhor* é apenas o registo discursivo desse tributo, registo cuja matriz a arte de trovar vai buscar ao universo e ao vocabulário feudo-vassálico. Quanto aos *cantares* de amigo, o jogo biográfico parece também ser o seu horizonte possível. Ainda que desenhada igualmente de forma normativa, na *persona* da *velida* passam, de facto, por vezes, alusões não só autobiográficas (o trovador serve-se dessa voz para falar de si próprio, como antes vimos), mas mesmo, embora mais discretas e raras, alusões biográficas respeitantes à própria figura feminina que lhe serve de matriz (só para dar um

---

<sup>22</sup> Estou, portanto, em desacordo com José Carlos Miranda, quando afirma: “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” (“Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de amigo”, Porto, 1994, *GUARECER on-line*).

<sup>23</sup> B 969, V 556

<sup>24</sup> O que, de resto, já tinha sido notado por António José Saraiva: “O pomposo nome de *senhor* é aplicado a concubinas, a mulheres de vida livre e até a meretrizes” (*História da Cultura em Portugal*, vol. 1, Lisboa, Jornal do Foro, 1950, p. 292). No caso das concubinas, A. J. Saraiva chama oportunamente a atenção para a utilização da expressão *mia senhor* na cantiga satírica que João Garcia de Guilhade dirige a um infanção que não repara que “os filhos que faz” são, na verdade, do trovador. Eis o início da terceira estrofe: *Em tam gram coita viv’hoj’eu/ que nom poderia maior:/ vai-se deitar com mia senhor/ e diz do leito que é seu/ e deita-se a dormir em paz* (B 1498, V 1108).

outro exemplo, contei, pelo menos, nove cantigas em que a *amiga* refere a violência física a que a família a sujeita, todas parecendo bastante referenciais<sup>25</sup>). Creio assim poder concluir que a arte de trovar, assente numa retórica discursiva que a constitui como “ficção poética”, pode também corresponder à expressão de uma realidade vivida, que se encena e se diz, em voz própria ou voz feminina diferida, perante donas e donzelas, no palco da corte medieval.

Obviamente que, no vasto conjunto das mais de 1200 cantigas de lírica amorosa (de amor e de amigo) que os Cancioneiros nos transmitiram, encontramos de tudo – o que quer dizer que encontramos também muitas composições que parecem aspirar apenas a serem exercícios mais ou menos competentes de uma arte que tinha manifestamente um valor social acrescentado, no seio dessa aristocracia amante da poesia e do canto. Mas encontramos também outras composições que, embora construídas num registo perfeitamente normativo (e não heterodoxo, como nos exemplos anteriores), parecem atravessadas por um tom de sinceridade biográfica evidente. O próprio Conde D. Pedro de Barcelos, cujas quatro cantigas de amor conservadas<sup>26</sup>, e talvez na sequência da opinião de D. Carolina Michaëlis<sup>27</sup>, tendem a ser consideradas medianas, parece-me ser um desses casos. Devo dizer que, pessoalmente, discordo desta opinião de D. Carolina. Se estou pronta a conceder que o seu meio-irmão, D. Afonso Sanches, parece demonstrar, sem dúvida, uma maior segurança, flexibilidade e leveza nos meandros da arte de trovar, considero que ambos são excelentes poetas e dignos herdeiros do talento de seu pai, D. Dinis. De qualquer forma, e opiniões à parte, é muito nítido que essas quatro cantigas de amor do Conde D. Pedro estão em sequência cronológica, acompanhando o que sabemos ter sido a sua vida pessoal atribulada: a morte prematura da sua primeira mulher, chorada comovidamente na primeira, a magoada expressão da revolta face a Deus e da indiferença face aos Seus desígnios presentes ou futuros na segunda, a confissão de uma espécie de renascimento na terceira, face a um novo amor (mas onde se recorda ainda a perda dolorosa) e, finalmente, na quarta, a aceitação plena desse novo amor, num jubiloso canto à “melhor das donas” e ao próprio Amor.

---

<sup>25</sup> Podem consultar-se essas cantigas nesta página da Base de Dados antes referida:

<http://cantigas.fcsh.unl.pt/resultado3.asp>

<sup>26</sup> B 608/V 210, B 609/V 211, B 610/V 212, B 610bis/V 213.

<sup>27</sup> (...) o lugar modesto que pelas suas composições ocupa nas opulentas miscelâneas CB e CV. Nelas assigna apenas quatro canções de amor e seis de escarnho, por sinal muito mediocres (*Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Lisboa, Imprensa nacional - Casa da Moeda, 1990, (reimpressão da edição de Halle, 1904), p. 245).

À exceção destas quatro cantigas, D. Pedro é essencialmente um poeta satírico (como o seu bisavô Afonso X). Para terminar este ponto, irei, pois, fazer um breve apontamento sobre um outro tipo de expressão da voz pessoal, a que se relaciona com as cantigas de escárnio e maldizer, tomando como exemplo um caso particular – a sinceridade política. De facto, o cancionero satírico apresenta-nos também um conjunto de composições de intervenção política mais ou menos direta, por onde vemos passar alguns dos principais conflitos e crises da sociedade ibérica dos séculos XIII e inícios do século XIV. Essas composições dão-nos igualmente a ver os partidos em jogo, sendo certo que o posicionamento dos seus autores parece depender menos de opções individuais (da sua “sinceridade”) do que do lugar que ocupam no xadrez social (casas, linhagens). Só assim se explica, por exemplo, que, numa sociedade onde o vilão dificilmente podia aspirar a ter qualquer voz nesta matéria, encontremos jograis entre estes autores de sátiras políticas, como é o caso do jogral Diego Pezelho, autor de uma cantiga contra um arcebispo “traidor”, feita no contexto da deposição de D. Sancho II (B 1592, V 1124). Como as restantes composições relacionadas com este episódio, também esta parece ter sido, na verdade, composta no círculo de Afonso X (o qual, como se sabe, foi, ainda infante, um dos apoios do rei português, chegando mesmo a entrar na Beira, com o seu exército). A voz de Diego Pezelho é, pois, muito manifestamente, a voz da casa do Infante Afonso de Castela<sup>28</sup>. Se as cantigas explicitamente relacionadas com este episódio político são apenas três (os outros autores sendo D. Afonso Lopes de Baião e Airas Peres de Vuitorom), percebemos que algumas outras cantigas, aparentemente de sátira pessoal (nomeadamente contra membros da família dos Briteiros), parecem relacionar-se igualmente com o caso, ou seja, serem sátiras políticas indiretas (como o “equivoco” do mesmo D. Afonso Lopes de Baião endereçado à abadessa e restantes monjas do mosteiro de Arouca). Começamos, na verdade, apenas a compreender a complexidade da arte trovadoresca neste domínio. Mas a investigação dos últimos anos tem confirmado que o “autor” medieval pertence sempre a uma galáxia de interesses linhagísticos e políticos, e não pode ser visto como uma voz puramente individual. Desta forma, a “sinceridade” da sátira política medieval (ou mesmo da sátira medieval *tout court*) não pode ser desligada da noção mais lata de fidelidade

---

<sup>28</sup> Como nada sabemos sobre este jogral, é impossível sabermos também se a relação com o Infantes é direta ou se o jogral estaria ao serviço de qualquer senhor português do seu séquito.

vassálica, e o caminho para a afirmação de uma voz pessoal, a este nível, é deveras estreito. Obviamente que, quando D. Afonso Lopes de Baião faz a sua gesta de maldizer contra os Briteiros (B 1470, V 1080), ou quando Afonso X satiriza alguns dos seus ricos-homens, chamando-lhes, por exemplo, cobardes e traidores, não podemos duvidar da “sinceridade” de ambos, ou seja, que é a sua voz pessoal e política que ouvimos. O mesmo acontecerá com o Conde D. Pedro, na sua invetiva contra os “privados d’el Rei” (V 1038), por exemplo, ou com os restantes grandes senhores que tomam, em nome próprio, a palavra nestas matérias. Mas encontramos também, no cancionero satírico, cantigas que parecem ser dirigidas tanto aos destinatários explícitos que satirizam, como ao “protetor” implícito do trovador ou do jogral, cuja benevolência se procura. Ou seja, alterando, um pouco a expressão de Pero de Ambroa atrás citada, poderemos dizer que cantigas satíricas há cuja finalidade parece ser também, e se calhar sobretudo, a de *estar melhor com seu senhor*.

O que nos reconduz à sinceridade das cantigas trovadorescas, mas agora tentando responder à nossa segunda perplexidade, esta de cariz mais social: mesmo partindo da hipótese de que, em qualquer dos registos e através da sua retórica própria, a voz pessoal seria possível, e que pelo menos algumas delas não andariam longe de uma expressão biográfica sincera, qual será, na verdade, a relação destas “ficções poéticas”, com os comportamentos reais?

## **2. Comportamentos reais**

Herdeira das sociedades clássicas, a sociedade medieval é, genericamente, uma sociedade masculina, onde predomina a ideia da inferioridade natural da mulher, e da sua natural submissão ao homem. A Igreja medieval, juntando a este princípio a definição da mulher como “filha de Eva”, a causadora do pecado original, desenvolve como doutrina oficial todo um pensamento declaradamente misógino, no qual a mulher é encarada como sedutora mensageira do Diabo e fonte de todos os males. Na generalidade das sociedades medievais europeias, a ordem jurídica minoriza as mulheres e discrimina-as penalmente. Os *Livros de Linhagens*, para citar apenas uma das principais fontes da sociedade ibérica peninsular, estão cheios de cenas de violência doméstica (humilhações várias, assassinatos sumários) e pública (raptos, violações).

É neste contexto histórico geral, que todas as fontes documentais parecem confirmar, que nasce e se desenvolve a *canço* provençal e, posteriormente, a cantiga de amor e a cantiga de amigo galego-portuguesas, onde assistimos ao que parece ser uma completa inversão destes valores, nomeadamente os relativos ao estatuto e ao papel dos géneros masculino e feminino. Assim, as figuras da *senhor* indiferente e inatingível e do seu obediente e inseguro *vassalo* ou *servidor*, que definem o universo da *canço* provençal (sobretudo a mais tardia) e da cantiga de amor galego-portuguesa, ou mesmo a figura da frágil mas geralmente assertiva, ousada e bem ativa *velida* da cantiga de amigo, parecem, à primeira vista, meras ficções poéticas, sem qualquer correspondência com o mundo concreto e histórico dos seus autores e do seu público. Este aparente desfasamento entre os universos da lírica profana medieval e o seu contexto social apela, no entanto, a uma qualquer explicação: como e porquê teria nascido o mundo do *fin'amor* e da cantiga de amigo? Se os *cantares*, socialmente encarados, não passam de meras ficções poéticas, qual é a correspondência entre este “fingimento” trovadoresco e o mundo real onde se desenvolve?

Colocada nestes moldes, esta questão tem suscitado diversas respostas. A mais importante, até pelo peso do seu autor, é a de Georges Duby, o notável historiador francês cujos trabalhos influenciaram, de forma marcante, a historiografia contemporânea. A explicação de Duby para a canção provençal é conhecida<sup>29</sup>: o *fin'amor*, ou amor dito cortês, como lhe chama, tendo como destinatária a mulher aristocrática casada (cultivando, portanto, o desejo adúltero), seria a expressão de jovens nobres, em geral filhos segundos, cavaleiros sem fortuna excluídos da herança paterna e, portanto, do matrimónio, e que, através da poesia, dariam “*largas à sua imaginação, sonhando amar, até, a mulher do seu senhor ou sonhando morrer de amor por ela*” (como resume José Mattoso, num texto a que regressarei<sup>30</sup>), sob o olhar tolerante desse mesmo senhor. Um divertimento refinado entre homens, portanto, no qual a mulher não seria mais do que um pretexto, ou objeto segundo, permitindo a esses jovens vassalos uma homenagem indireta ao seu senhor, o qual, por sua

---

<sup>29</sup> O seu texto principal a este respeito é a sua lição inaugural no College de France, de 1970: “À propos de l'amour que l'on dit courtois”, republicado, nomeadamente, em *Mâle Moyen Age – de l'amour et d'autres essais*, Paris, Flammarion Poche, 1999.

<sup>30</sup> “A sexualidade na Idade Média Portuguesa”, *Naquele tempo. Ensaios de história medieval*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2000, pgs. 15-44; republicado em *Estudos Medievais – O quotidiano medieval: imaginário, representação e práticas*, coord. Amélia Aguiar Andrade e José Custódio Vieira da Silva, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, pgs. 13-42. São desta última edição as páginas que citarei nas notas.

vez, admitindo-os no seu círculo e permitindo-lhes a corte imaginária à sua esposa, fortalecia, deste modo o seu controlo sobre esses bandos de jovens cavaleiros irrequietos. Duby propõe mesmo que, em última análise, haveria em tudo isto uma dimensão de homossexualidade mais ou menos oculta: “*Poderemos mesmo perguntar-nos se, nesta figura triangular, o jovem, a dama e o senhor, o vetor maior que, abertamente, se dirige do amigo para a dama, não faz ricochete sobre esta personagem, para se dirigir para o terceiro, o seu verdadeiro destinatário, ou mesmo se não se projeta simplesmente e sem desvio em direção a ele?*”.

Antes de qualquer comentário sobre esta explicação – onde, note-se, a noção de sinceridade não tem qualquer lugar – deve notar-se que questões literárias, como a questão dos diferentes géneros cultivados pelos mesmos trovadores (e também na poesia provençal ou francesa medieval a sátira, ou sirventês, ocupa um espaço considerável), não ocupam nela qualquer lugar. O amor cortês aparece-nos como fenómeno cultural e sociológico em si, isolado e desligado da prática efetiva da arte de trovar. Diria mesmo: dos próprios textos. Nesta medida, a explicação de Duby parece tributária da velha noção de literatura como “reflexo” ideológico imediato de uma realidade social exterior, esquecendo a sua dimensão de discurso segundo, ou seja, e retomando novamente Pessoa, a noção de que, se todo o poeta é, por definição, um fingidor, esse fingimento mantém com o seu real exterior uma relação complexa, que não é da ordem da mentira, mas da arte. Em Duby a arte de trovar é, abertamente, um mero jogo de dissimulação.

A hipótese explicativa de Duby tem o mérito de chamar atenção para fatores estruturantes da sociedade medieval, nomeadamente para o papel determinante do “mercado matrimonial” nas estratégias familiares dos meios nobiliárquicos, estratégias que, condicionando o acesso à mulher nobre, dificultavam o casamento de uma parte considerável dos seus jovens, os oriundos da pequena nobreza ou os filhos segundos, o que as fontes documentais parecem confirmar. Mas a transposição automática destes dados históricos e sociais para o universo trovadoresco, como faz Duby, esbarra em duas objeções de monta, iludidas pela generalização, e resumidas por Arnault de La Croix<sup>31</sup>: a primeira, a de esquecer completamente que “*em muitas ocasiões, o autor dos poemas cortesês, o trovador, é o senhor, o príncipe?*” – e desde logo, o primeiro deles todos, o assumido inventor do “*novel chan*”, o poderoso Guilherme IX, duque de Poitiers e senhor da Gasconha, de

---

<sup>31</sup> *Ibid*, pp. 61-63. A frase seguinte é, no entanto, uma citação, feita por La Croix, de Jean-Jacques Pauvert (*Anthologie historique des littératures érotiques*, Stock, Paris, 1995).

l'Angoumois e do Limousin (seguido de numerosos outros grandes senhores provençais e franceses). A segunda objeção, ainda no espaço da poesia provençal, é a de esquecer completamente a existência das *trobairitz*, mulheres trovadoras cuja lírica amorosa, seguindo padrões semelhantes aos do lirismo masculino (com inversão de papéis, obviamente), dificilmente se poderá enquadrar na sua explicação.

No espaço galego-português, politicamente mais centralizado, e onde as cortes reais desempenham um importante papel, e se nele, de facto, não temos notícia de mulheres trovadoras, a tese de Duby pode ser também, e até mais visivelmente, contrariada: para além de duas figuras reais (Afonso X e D. Dinis), que cultivam a arte de trovar não de forma pontual, mas notavelmente continuada e talentosa, no conjunto dos seus restantes autores, encontramos igualmente uma parte muito significativa de membros das principais famílias da nobreza, detentores muitas vezes de cargos públicos do maior relevo. Nesta medida, a poesia galego-portuguesa dificilmente poderá ser encarada como mero reflexo ideológico e artístico de grupos socialmente marginalizados de cavaleiros sem fortuna – ainda que, como é evidente, encontremos igualmente, entre os seus produtores, muitos cavaleiros da pequena nobreza, bastardos, filhos segundos e vilãos – os jograis –, sem esquecer os clérigos, bem entendido. Apesar desta evidência, a hipótese de Duby continua, no entanto, a ser a matriz de algumas das principais explicações que sobre a lírica galego-portuguesa se têm proposto, nomeadamente as provenientes de historiadores, como José Mattoso ou Resende de Oliveira, e que discutirei em seguida<sup>32</sup>.

Na verdade, a poesia galego-portuguesa tem ainda uma característica muito própria, que complica ainda mais a hipótese de Duby: a existência de um género autóctone, em voz feminina, a cantiga de amigo, que os autores provençais e franceses desconhecem. Por este mesmo motivo, a questão dos géneros, que Duby não contempla, sendo aqui muito mais evidente, conduz necessariamente a uma reflexão sobre a existência e o sentido dos três registos maiores da poesia trovadoresca ibérica. É exatamente essa reflexão que serve de suporte ao breve estudo de José Mattoso, “A sexualidade na Idade Média Portuguesa”, antes referido. Trata-se, como o seu título indica, de um estudo genérico sobre a

---

<sup>32</sup> De Resende de Oliveira, os principais textos sobre esta matéria podem ser lidos em *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001. Farei apenas umas breves referências às suas posições, optando por centrar-me mais demoradamente no estudo de José Mattoso, que creio ser a sua matriz. Este trabalho de Resende de Oliveira, muito embora parta de uma perspectiva mais interna à poesia trovadoresca, exigiria, da minha parte, um comentário mais específico e alargado, o que não é o meu objetivo aqui.

sexualidade medieval (ou o que poderemos saber dela), e não propriamente de um estudo específico sobre a poesia dos trovadores. Mas esta última, até por se constituir como um espaço medieval laico onde o amor, o erotismo e o corpo de se dizem, acaba por ocupar um lugar central na interessante reflexão de Mattoso<sup>33</sup>.

Assim, e em linha com Duby, mas desenvolvendo a sua hipótese e alargando-a aos vários géneros galego-portugueses, José Mattoso vê na poesia trovadoresca um testemunho da existência, na sociedade medieval, de concepções e práticas dissidentes em relação à moral oficial, a da Igreja, em matéria de sexualidade e de relação entre os sexos. Contra a condenação da carne e a repressão do instinto amoroso que a Igreja preconiza, a poesia dos trovadores e dos jograis seria, pois, um espaço de afirmação do desejo, nas suas várias modalidades, e, através deste gesto, igualmente afirmação de um espaço cultural profano autónomo: “*Consequentemente, a existência de uma moral diferente da Igreja não se deduz apenas da expressão mais ou menos livre do desejo – o que acontece, obviamente, nas cantigas de amor e de amigo, como alimento de uma imaginação cujo contacto com o real é impossível de medir –, mas de uma escala de valores aceite e cultivada nos centros produtores desses textos, ou seja, nas cortes senhoriais e, em parte, nas cortes reais. A poesia trovadoresca e alguns outros produtos da literatura cortesã pressupõem esta escala de valores, mesmo quando a ocultam*”<sup>34</sup> (sublinhados meus).

“Expressão mais ou menos livre do desejo” a da lírica amorosa galego-portuguesa, pois, mas, como prossegue J. Mattoso, em diferentes modalidades, nem todas, aliás, imediatamente dissidentes da moral oficial. E aqui é que Mattoso segue mais de perto Duby, atribuindo à cantiga de amor o mesmo sentido ideológico que o historiador francês atribui à *canço* provençal: na verdade, mantendo o desejo na “*zona do imaginário*”, e interditando a sua realização prática, a cantiga de amor galego-portuguesa exprimiria apenas uma dissidência igualmente imaginária em relação à moral oficial, já que “*o hiato entre a imaginação e a realidade conduz à efabulação e à proliferação de um discurso baseado em situações puramente ficcionais*”. De caminho, J. Mattoso retoma a noção de amor adúltero (que explicaria a norma do segredo) como centro destas cantigas, muito embora também não exemplifique documentalmente este ponto. Num breve parêntesis a este propósito, note-se,

---

<sup>33</sup> Irei debruçar-me especificamente sobre a primeira parte desse estudo, a mais genérica e teórica, sobre a qual exprimirei as minhas dúvidas. Sendo certo que a segunda parte, na leitura concreta que faz de muitas cantigas, constitui uma excelente introdução ao universo trovadoresco galego-português (sobretudo ao seu universo satírico).

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 16.



desde já, que alguns estudiosos, como Rodrigues Lapa, sugeriram exatamente o contrário, ou seja, que, por efeito da contaminação entre os géneros, a *senhor* cantada pelos trovadores galego-portugueses seria agora sempre solteira (e essa seria também uma das diferenças da cantiga de amor com a sua matriz provençal). Como resume Vicenç Beltran “*O feito de que as protagonistas da antiga de amigo sexan presentadas, a cotío, como mozas so custodia materna, permitiu pensar que así sucedía*”<sup>35</sup>. Considerando a questão irrelevante, Beltran concede, no entanto, que “*hai datos a favor da suposición de que, neste senso, as cousas cambiaran moito desde a sociedade provençal do século XII ata as cortes europeas de principios do século XIII, e non só na poesía galaico-portuguesa*”.

A questão do estado civil das *senhores* é, de facto, lateral na apreciação ao texto de J. Mattoso, uma vez que o que me interessa sublinhar é a distinção que ele estabelece, ampliando o modelo de Duby, entre a dimensão imaginária do desejo nas cantigas de amor e o que se passaria nos outros dois géneros galego-portugueses: “*As cantigas de amigo, porém, podem representar alguma coisa mais do que situações puramente ficcionais (...). Podem reflectir certos costumes de um grupo humana regido por preceitos menos repressivos, constituído pelos excluídos do casamento solene e estável, mas nem por isso necessariamente impedidos da vida sexual, como seriam os filhos segundos, as raparigas sem dote, os bastardos e bastardas, os cavaleiros sem terra, os jograis, os escudeiros, as soldadeiras, as barregãs (...)* que poderiam sonhar com encontros amorosos durante as romarias, não apenas como formas irrealizáveis de satisfazer o desejo, mas como eventualidades bem concretas”. E resume: “*Sendo assim, as cantigas de amor reflectiriam uma moral dissidente da Igreja no domínio do imaginário, mas reforçá-la-iam ao nível da realidade social. As de amigo, representando também situações ficcionais, podem, pelo contrário, testemunhar alguns costumes efectivos do referido grupo e, nessa medida, exprimirem, além de um certo imaginário erótico, uma prática sexual diferente da proposta pela Igreja*”. Quanto às cantigas de escárnio e maldizer elas apenas confirmariam, de forma mais crua, esses mesmos costumes do grupo, testemunhos de uma moral popular dissidente.

Este interessante estudo de José Mattoso tem, entre outros, o mérito indiscutível de relativizar a imagem generalizante da Idade Média que expus nas linhas iniciais deste capítulo, e de nos propor uma imagem da sociedade medieval diversificada e não monolítica, atravessada por contradições e práticas divergentes em todos os seus domínios,

---

<sup>35</sup> *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995, p. 30.

nomeadamente no da sexualidade, chamando a atenção para a existência de comportamentos que escapavam à moral oficial da Igreja, cuja influência na vida quotidiana das populações muitas vezes se sobrevaloriza (sendo certo que a própria Igreja medieval está longe de ser monolítica). Mas, no que toca à poesia trovadoresca, a visão esquemática de Duby é ainda a raiz da sua explicação para os dois géneros mais especificamente galego-portugueses, uma vez que, logo em seguida, o historiador nos propõe, retomando a noção de literatura como reflexo ideológico direto dos diferentes grupos sociais, que os diferentes géneros exprimiriam modelos de comportamento de diferentes grupos de autores. Ou seja, as cantigas de amor, expressão do desejo imaginário, seriam o produto genuíno da cultura da nobreza, enquanto as cantigas dos outros dois géneros (que a grande nobreza não deixaria de apreciar, como também nos diz) exprimiriam, genericamente, o modelo comportamental dos filhos segundos, bastardos, jograis, etc. (que seriam, predominantemente, os seus autores). Simplificando, e como nos diz mais à frente (em subtítulo de capítulo), haveria, pois, uma *moral sexual dos trovadores* e uma *moral sexual dos jograis*, os trovadores sentindo a moral dos jograis como a imagem invertida da sua, mas não deixando, por vezes, e num processo de infração à sua própria moral, de cumplicemente a adotar<sup>36</sup>.

Infelizmente, a obra conservada dos trovadores e jograis galego-portugueses parece não se adaptar esta explicação genérica. Na verdade, todos os dados indicam que a regra da arte de trovar galego-portuguesa é a de os três géneros serem cultivados por todos os autores, independentemente da sua origem social – sendo até certo, apesar do nevoeiro que recobre ainda as origens destas cantigas, que os mais antigos autores de cantigas de amigo, pelos menos aqueles cuja biografia conhecemos minimamente, são exatamente trovadores provenientes da nobreza (como é o caso de Paio Soares de Taveirós, Fernão Rodrigues de Calheiros ou Airas Carpancho, entre outros<sup>37</sup>). Quanto às cantigas de escárnio e maldizer, o

---

<sup>36</sup> Para além de Duby, creio que Mattoso segue também aqui as linhas gerais da abordagem ao mundo trovadoresco feita por António José Saraiva na sua grande síntese *História da Cultura em Portugal* (ob. cit.), onde consagra capítulos bem separados (até mesmo na sua localização na obra) aos jograis (cap. III, 5º, cap. V, 1º) e aos trovadores (cap. VII, 2º).

<sup>37</sup> Os recentes dados documentais trazidos a público por José António Souto Cabo ou Henrique Monteagudo sobre os trovadores mais antigos parecem invalidar as hipóteses sugeridas por Resende de Oliveira e José Carlos Miranda quanto às origens da cantiga de amigo, que estes investigadores colocavam apenas no contexto da chamada segunda geração (década de vinte do século XIII). Nesta medida, penso que o quadro social explicativo que resultava destas hipóteses, e que entendia o nascimento da cantiga de amigo enquanto género como uma espécie de “revolta” masculina de cavaleiros da pequena nobreza contra o universo

seu universo e o seu registo discursivo são absolutamente idênticos, quer os autores destas composições sejam jograis, quer sejam trovadores (sendo certo até que devemos a Afonso X algumas das mais obscenas cantigas conservadas pelos Cancioneiros).

Na verdade, e mais uma vez, esta hipótese explicativa que atribui valores sociais diferentes aos diferentes géneros não tem em conta que a arte de trovar, como prática artística, é sempre, e em todas as circunstâncias, uma arte culta e aristocrática, e isto independentemente do seu registo discursivo. Para além da sua riqueza e complexidade formais (em todos os géneros e em todos os tipos de autores, questão que J. Mattoso não contempla), basta considerarmos apenas os destinatários da sátira trovadoresca para confirmarmos, sem qualquer dúvida, que estamos face a um universo social bastante restrito, composto essencialmente pela grande e média nobreza, a que se juntam os “compagnons de route” que faziam parte do círculo quotidiano aristocrático culto, como os jograis e as soldadeiras. O reduzidíssimo número de composições satíricas trovadorescas dirigidas a outro tipo de personagens, como comerciantes, médicos ou mesmo judeus (para já não falar dos vilões), indica-nos claramente as fronteiras sociais deste universo.

De resto, a explicação de J. Mattoso teria ainda uma consequência semelhante à que Arnault de La Croix critica em René Nelli (na distinção que este grande especialista da poesia provençal propôs entre amor cortês e amor cavaleiresco<sup>38</sup>), crítica que faço minha, no que diz respeito às distinções propostas por Mattoso: “*Esta distinção parece inaceitável: ela implica solicitar os textos, taxá-los a uns de sinceridade, e a outros de mentira, tudo com base na sua suposta origem social*”. Na verdade, seguindo a explicação de Mattoso e aplicando-a aos textos, teríamos de admitir, por exemplo, que as cantigas de amor de Rui Queimado (ao que tudo indica, cavaleiro da pequena nobreza) seriam sinceras (uma vez que exprimiriam exatamente a moral do seu grupo social e o seu *desejo imaginário* pela *senhor* aristocrática), enquanto as cantigas de amigo de D. Dinis seriam puro fingimento artístico (uma vez que visivelmente alheias ao universo de um grande senhor). Quanto às cantigas de amor do mesmo rei, não se vislumbra explicação (dado não parecer credível que a sua finalidade fosse aspirar, a nível imaginário, a uma *senhor* socialmente inatingível). Por sua vez as cantigas de amigo e as cantigas satíricas do jogral Pero da Ponte seriam sinceras

---

vassálico e de submissão à mulher da cantiga de amor dos aristocratas da primeira geração, terá necessariamente que ser revisto.

<sup>38</sup> *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, 1969, reed. 1997.

(biograficamente justificadas), ao passo que as suas cantigas de amor seriam, por sua vez, puro fingimento. Mais inexplicáveis seriam ainda as alternâncias entre os registos lírico e satírico antes referidas.

Na verdade, se uma fronteira social poderá vislumbrar-se na poesia amorosa trovadoresca, ela parece-me, muito claramente, como disse, aquela que propõe uma separação entre o *fin'amor* (o amor fino) e o amor vulgar, ou seja entre a cultura de uma aristocracia culta e artisticamente refinada e a cultura do vulgo (no qual devemos incluir também uma nobreza rude, provinciana e não “cortês”, muitas vezes objeto de sátira). É certo que este universo trovadoresco, onde, em voz masculina ou feminina, a mulher é geralmente a mandatária do jogo amoroso, entraria muitas vezes em contradição flagrante com as práticas e os comportamentos reais dos trovadores, dos jograis e do seu público, comportamentos esses provavelmente mais próximos daqueles que o registo dos cantares satíricos nos transmite. Mas também vimos como os próprios autores medievais estavam conscientes deste desfasamento e da dimensão mais ou menos ficcional dos seus cantares líricos, sobretudo no que diz respeito à retórica discursiva dos géneros – e é exatamente por isso mesmo, creio, que o jogo subtil que com eles fazem, e que procurei mostrar na primeira parte deste estudo, chega aos nossos dias com um tom de insuspeitada modernidade.

De resto, as contradições entre ficção poética e comportamentos reais podem ser lidas a uma luz diferente. O que se passa com o outro género medieval por excelência, a novela de cavalaria, mostra-nos, como lembra ainda La Croix, que a literatura pode constituir-se também como modelo, inspirando comportamentos no público aristocrático que neles se revê. A cantiga de amor e a cantiga de amigo galego-portuguesas funcionariam também, certamente, nesta dimensão. E também é esta uma outra forma de sinceridade – não reflexo de grupos sociais, mas projeção de modelos sociais, morais e comportamentais, ou aspirações, desses mesmos grupos.

Iniciei propositadamente este breve estudo sobre a questão da relação *sinceridade* vs. *fingimento* na poesia profana galego-portuguesa sondando o modo como ela pode ser seguida através dos seus próprios textos. Concluo-o dizendo que a leitura desses mesmos textos nos dá bons motivos para considerar que os poetas medievais galego-portugueses são tudo menos simples fazedores automáticos de mundos imaginários “à maneira provençal” ou à maneira popularizante, e que, pelo contrário, mantêm com a sua própria

arte de trovar e com o mundo que os rodeia uma relação que é, pelo menos, tão complexa e criativa como a de qualquer bom poeta em qualquer lugar e em qualquer época histórica.

#### ANEXO

D. Dinis (B 524b, V 127)

*Proençaes soem mui bem trobar  
e dizem eles que é com amor;  
mais os que trobam no tempo da flor  
e nom em outro, sei eu bem que nom  
ham tam gram coita no seu coração  
qual m'eu por mia senhor vejo levar.*

*Pero que trobam e sabem loar  
sas senhores o mais e o melhor  
que eles podem, são sabedor  
que os que trobam quand'a frol saçom  
há e nom ante, se Deus mi perdom,  
nom ham tal coita qual eu hei sem par.*

*Ca os que trobam e que s'alegrar  
vam eno tempo que tem a color  
a frol consig'e, tanto que se for  
aquele tempo, log'em trobar razão  
nom ham, nem vivem [em] qual perdiçom  
hoj'eu vivo, que pois m'há de matar.*