

## GUARDIÁ E CONFIDENTE: O PAPEL DA MÃE NOS CANTARES DE AMIGO

*O amor espiritualiza o homem e  
materializa a mulher.*  
Eça de Queirós, *José Matias*

### 0. INTRODUÇÃO

Como é do conhecimento comum, os primeiros textos literários escritos na língua galego-portuguesa que se conhecem são as poesias trovadorescas de cariz aristocrático de três cancioneiros que sobreviveram, mesmo que incompletos, até aos nossos dias.

As origens desta poesia culta na área galego-portuguesa confundem-se

coas orixes da poesía románica en xeral, ou sexa, son integramente reconducibles á matriz trobadoresca común [nomeadamente, a lírica provençal] que preside o desenvolvemento da poesía lírica en todo o occidente europeo. Tavani 1986:23.

De entre esta poesia culta há um género, a *cantiga de amigo*, que se enquadra no “código medieval da *canción de muller*” (Brea 1998:9) com textos representativos em latim, francês, occitânico, catalão, italiano e castelhano, sendo de um ponto de vista quantitativo (com 500 textos conservados) “o conxunto máis importante de «cancións de muller» medievais chegadas ós nosos días” (*Ibidem*). Apesar desta filiação, de acordo ainda com Brea (1998:14; cf. ainda Brea 1998:216), as cantigas de amigo são, dos três géneros incluídos nos cancioneiros medievais galaico-portugueses, o género que menos referentes provençais tem.

A característica mais saliente das canções de mulher é a existência de um sujeito de enunciação feminino, embora esta suposta perspectiva feminina, que fala de si mesma, dos seus sentimentos e do seu namorado, seja, na realidade e na maior parte dos casos, concretizada por um poeta masculino. De facto, no caso das cantigas de amigo galego-portuguesas, o poeta é sempre masculino, ao contrário do que acontece com as outras canções femininas da lírica românica medieval, que, como refere Brea (1998:12), registam a existência de algumas mulheres trovadoras (as *trobairitz* occitânicas).

É precisamente sobre a *cantiga de amigo*, e, mais especificamente, sobre a *cantiga de amigo*, em que figura a mãe será alvo de atenção do presente trabalho. De notar, logo à partida, que, tal como os outros dois géneros preservados da poesia trovadoresca, as *cantigas de amigo* se inserem numa tradição poética nobiliárquica, cujos compositores, destinatários e personagens intervenientes pertencem a um grupo social privilegiado identificável com o ambiente da corte, quer senhorial, num primeiro momento, quer, sobretudo, régia, num segundo (cf. Costa, 2002:597 e Tavani 1986:48 e 98).

Como Tavani (1986:11-12) indica, o *corpus* poético trovadoresco galego-português que se conhece consta de 1679 textos, produzidos entre os finais do século XII (1196) e meados do século XIV (1350), dos quais cerca de 500 são *cantigas de amigo*, da autoria do maior grupo de autores – cerca de oitenta e oito ou oitenta e nove autores (Brea 1998:27). Dentre estas, o sintagma centrado sobre *madre* funciona como distintivo *no primeiro verso* de sessenta e três cantigas (Tavani 1986:145). Como teremos ocasião de ver, em várias canções em que a mãe é referida ou interveniente, o nome *madre* não é mencionado no primeiro verso. Noutras ainda, o nome *madre* nem sequer figura, pois é a mãe que se dirige à filha. No *corpus* por nós aleatoriamente seleccionado, em que figura a mãe, de 66 textos que se distribuem por diferentes autores e pelos 150 anos de produção, apenas em 27 cantigas é o nome *madre* mencionado no primeiro verso, isto é, em apenas 41% do *corpus* analisado. Daí se poderá depreender o facto de, no *corpus* total, haver umas duzentas cantigas em que a mãe é mencionada ou interveniente.

Ao debruçarmo-nos sobre esta amostra do *corpus*, interessa-nos analisar o papel que a mãe tem perante a situação amorosa da filha — tópico que escolhemos por ser uma temática que ainda não foi sistematicamente tratada — e oferecer uma sugestão de uma possível evolução diacrónica em termos geracionais na representação que os autores masculinos destes textos fazem das atitudes maternas. Neste sentido, procuramos indicar o enquadramento dos vários autores em três gerações que correspondem, *grosso modo*, a primeira, aos introdutores da lírica cortês na Galiza junto dos grandes senhores, como D. Rodrigo Gomes de Trastámara (Osório 1998c:63/65) e os condes de Trava (Brea 1998:28); a segunda, ligada, sobretudo, à corte de Afonso X, o Sábio (1235-1270), mas também a Afonso III de Portugal; uma terceira e última geração, ligada às cortes de Sancho IV de Castela (falecido em 1295) e à de D. Dinis. Não se deve, contudo, perder de vista o facto de que nada se sabe de concreto sobre um grande número de trovadores, excepto o seu nome, e mesmo daqueles de quem mais conhecimento temos, como D. Dinis, nada se sabe sobre as datas de produção das suas composições (cf. Tavani 1986:243, e também Brea 1998:27 e Lopes 2002:17 a este respeito).

As cantigas analisadas foram retiradas, na maioria, das três antologias referenciadas, embora alguns textos, aqui referidos e omissos nas antologias, tenham sido encontrados nos estudos de Brea (1998), Tavani (1986) ou Osório (1998b).

## 1. OS GÉNEROS TROVADORESÇOS

1.1. Embora não pretendamos comparar exaustivamente as características das cantigas de amigo com as dos outros géneros da produção trovadoresca em língua galaico-portuguesa, não podemos deixar, contudo, de mencionar alguns traços que as aproximam ou afastam, para melhor enquadrar a discussão que se vai seguir.

Em termos temáticos, o amor domina os três géneros. Na *cantiga de amor*, o sujeito de enunciação, masculino, regra geral faz um requerimento de amor à dama, ou lamenta a sua indiferença ou altiva distância. Tavani (1986:106 - *italico meu*) afirma que

o canto de amor, aqui, non se refire a unha muller real [como acontecia na *canso* trovadoresca provençal] para expresar sentimentos reais que son o reverso heterosexual dos sentimentos do vasalo polo señor (admiración, devoción, fidelidade, constancia, petición de admisión á súa intimidade), senón que está adicado a *unha muller abstracta ou extremamente idealizada*, obxecto de “sentimentos” convertidos em tópicos ou rixidamente fixados en esquemas convencionais. Disto deriva tanto a impresión de incorporeidade da dama na *cantiga d’amor* galego-portuguesa - en contraste coa “carnalidade” concreta, aínda que ás veces tenuemente velada, da dama provençal —, como a ausencia de dimensións espaciais e temporais da primeira con respecto á precisa localización da segunda nun contexto histórico-ambiental a maior parte das veces ben determinado.

O mesmo autor acrescenta, ainda, que na *cantiga de amor* se faz uma imprecisa e totalizante valoração positiva do aspecto físico, juntamente com alusões a outras qualidades não físicas da mulher, mas cortesias, como: “o bem falar”, o “siso”, o “creto”, a “mesura”, a “dozura” (Tavani 1986:110) que têm a ver com a convivibilidade. O homem confessa o seu amor à mulher, sabendo que nunca receberá recompensa e que, pelo contrário, poderá ser desprezado por ela (cf. Tavani 1986:115-6). Assim, as *cantigas de amor* versam a reserva da dama e a dor do poeta por um amor não correspondido, aliados ao panegírico, ou louvor da dama, e ao amor do poeta por ela (Tavani 1986:109).

As *cantigas de amigo* também cantam o amor, mas de uma perspectiva alegadamente feminina – lembremos que o poeta é sempre masculino, fingindo apenas ser uma mulher que expõe a própria mágoa ou alegria amorosa. Ora, se na *cantiga de amor*, o amor do homem é sempre contrariado, fonte de sofrimento e motivo de queixa, na *cantiga de amigo*, embora seja este o argumento mais comum, há a possibilidade do amor ser satisfeito ou pelo menos correspondido. Tavani (1986:139) considera que

Na maior parte dos casos, a *cantiga d'amigo* preséntase como o reverso exacto da *cantiga d'amor*: sexa por que os mesmos conceptos expresados nesta polos poetas en primeira persoa naquela sexan atribuídos á mulher, sexa porque esta responde, dun xeito ou doutro, ás queixas e ós requerimentos do amante.

Efectivamente, ao compararmos tematicamente as *cantigas de amor* com as *de amigo*, deparamo-nos, nas primeiras, com uma celebração do distanciamento e da espiritualização da mulher por parte do homem que procura um amor que nunca será recompensado, ao passo que nas segundas, as *de amigo*, um género de maior vitalidade e que permite uma maior variedade em termos tanto formais como conceptuais (Brea 1998:36-7), como veremos adiante, encontramos uma maior gama temática que inclui, muitas vezes, a celebração do amor carnal (que é sempre um amor extra-conjugal) por parte da mulher. Como exemplo desse amor carnal referimos a cantiga de amigo de João Bolseiro, “*Sen meu amigo manh'eu senlheira / e sol non dormen estes olhos meus*” que Natália Correia (1998:39) indica como

o testemunho mais incontrovertido da comunhão carnal [...], que é a expressão dolorosa da saudade física do amigo ausente e a invocação dos tempos venturosos em que a jovem dormia com o amante.

Também em contraste com a devoção constante do homem-vassallo da *cantiga de amor*, deparamo-nos, na *cantiga de amigo*, com muitos exemplos, em termos de vinculação vassálica, da infidelidade e da mentira do amigo, que chega a ser um desprezo pela recompensa que a amiga lhe daria de bom grado.

Esta “recompensa” conduz-nos às *cantigas de escárnio e maldizer*. Como aponta Osório (1998), o objecto ridicularizado no código escarminho é, em grande número de composições, a mulher, e o que é ridicularizado parece ser, de um modo geral, o seu apetite, comportamento ou gozo sexual. De temática muito variável, como se sabe, nestas cantigas diz-se mal de alguém, com objectivos quer satíricos, quer meramente ridicularizadores (cf. Osório, 1998:16): nas *de escárnio* de modo velado, através do equívoco; nas *de maldizer*, abertamente. Se é certo que o objecto ridicularizado é variado, também é verdade que, como diz ainda Osório (1998a:19 – itálico meu):

*A cantiga de escárnio, movendo-se no seio do mundo cortês e situando-se perante a idealização do sentimento e do comportamento amorosos em atitude de distância acentuada frente à doutrina da lírica erótica, ilumina e completa a visão cortês relativa ao amor, ao mesmo tempo que patenteia como o exercício artístico da palavra e do discurso abrangia, aos olhos desse mundo cortês, todos os domínios que pudessem merecer a entrada «en cas del Rei».*

Depreende-se, como vários autores já apontaram, que há uma progressão em termos de concretismo das *cantigas de amor*, as mais abstractas e de estilo mais elevado, para as *de amigo*, glosadas num estilo

médio, e que revelam, na sua temática, um mais acentuado realismo e uma certa dramaticidade, e destas para as *de escárnio e maldizer*, as mais concretas de todas e escritas num estilo baixo (cf., por exemplo, Osório 1998a:23). Esta progressão de concretismo das *cantigas de amor* para as *de amigo*, e destas para as *de escárnio e mal dizer*, faz-se num sentido inverso ao do tom e elevação linguística. Como indica Diogo (1998:xxxiii), a mesma realidade — um ser humano do sexo feminino — é designada por *senhor*, na *cantiga de amor*, por *amiga*, na *cantiga de amigo*, e por *mulher*, na *cantiga de escárnio e mal dizer*. Apesar de Tavani partilhar esta opinião, defende, contudo, que

Non é raro que a maior concreción e o mais acentuado realismo [da *cantiga de amigo*] sexan tales só superficialmente, e revelen, nunha análise atenta, o mesmo esquematismo formulístico da *cantiga d'amor*, e quizais tamén un máis frecuente e difundido recurso ó simbolismo esotérico. (Tavani 1986:135)

Do ponto de vista da efabulação, ao passo que as *cantigas de amor* não têm narração, as *cantigas de amigo* já permitem antever narração, e as *de escárnio e maldizer* têm uma função narrativa bastante acentuada, prevalecendo esta sobretudo na primeira cobra, que geralmente conta o acontecimento que vai ser ridicularizado (cf. Tavani 1986:173).

Do que ficou dito se conclui que a temática do amor, que domina os três géneros trovadorescos galego-portugueses, varia da espiritualização e idealização na *cantiga de amor*, passando por um maior concretismo na *cantiga de amigo*, descendo, por vezes, à obscenidade na *cantiga de escárnio* e na *de maldizer*.

1.2. Dos textos da produção trovadoresca que sobreviveram até aos nossos dias, surge a impressão de que a produção das *cantigas de amigo* não interessou muito os poetas da primeira geração, que privilegiaram o cultivo da *cantiga de amor* (cf. Osório 1998b:45). A *cantiga de amigo* parece ter começado a florescer com a segunda geração, já no terceiro quartel do século XIII, no período final da corte de Afonso X, êxito que continua a ter com a terceira geração, embora de forma alterada (Osório 1998b:46). Com esta segunda geração, que Osório (1998b:65) caracteriza como uma “geração instável [...] que patenteia um apreço evidente pela linguagem da agressividade” também

crece em flecha a produção de cantigas satíricas, com uma presença assinalável da linguagem obscena relativa aos comportamentos sexuais, como se se tratasse de uma espécie de contraponto da linguagem elevada sobre o amor. (Osório 1998:64)

Chegados à terceira geração, a poética cortês, que conta com três quartos de século de existência, começa a revelar sinais de esgotamento que levam a alterações no discurso, não só no domínio da *cantiga de amigo*, mas também na *de amor*, e até na *de escárnio e maldizer*. Estas alterações, que se fazem sentir no plano temático e das estratégias de discurso, resultam numa contaminação entre os diferentes géneros que acabam por esbater, por vezes, as suas fronteiras (Osório 1998b:46).

## 2. CANTIGA DE AMIGO – CANTIGA ESCARNINHA

Segundo a «arte de trovar» apensa ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional, as *cantigas de escárnio e de maldizer* são aquelas em que o trovador diz mal de alguém. As *cantigas de escárnio* dizem mal de uma maneira mais geral, ao passo que as *de maldizer* são mais específicas entrando no domínio do pessoal. Na realidade, a identificação da pessoa visada pelo texto na *cantiga escarninha*, que rompe “frontalmente com uma das regras do código cortês: o silêncio sobre a personagem a quem se endereça o poema”, para usar as palavras de Osório (1998a:20-1), é uma das primeiras (ou mais óbvias) marcas identificadoras do género.

Estas cantigas satíricas, de tom geralmente burlesco, se em muitos casos empregam um léxico explicitamente obsceno, noutros criam o sentido de obscenidade ou de paródia através do equívoco, tropo enaltecido na mencionada «arte de trovar» (cf. Osório 1998a:28).

Dissemos acima que, chegados à terceira geração, se verifica uma progressiva contaminação entre os géneros que resulta num esbater de fronteiras entre eles. Com efeito, com os poetas desta geração, dá-se um decréscimo do recurso à obscenidade na cantiga satírica. Este decréscimo do uso obsceno na cantiga escarminha, coincide com o aumento do uso da ironia, e até do equívoco, na *cantiga de amigo*, uma relação inversa que resulta na aproximação dos dois géneros, pois convergem ambos para o equívoco. Consequentemente surgem textos verdadeiramente escarminhos mas “disfarçados” de *cantigas de amigo*. Com efeito, vários textos com características escarminhas, já que mencionam o visado, aparecem no cancionero no sector correspondente às cantigas de amigo (cf. Brea 1998:254), como é o caso de várias cantigas da autoria de João Garcia de Guilhade, em que ele se auto-denomina. Brea (1998:33) chama a estes textos “escárnios de amigo”. Outros cantares de amigo menos claramente escarminhos, ou porque não identificam a pessoa invectivada, ou porque neles o escárnio é mais subtil, mesmo não sendo escarminhos não deixam de ser textos satíricos, efeito conseguido pelo recurso à ironia e, nalguns casos, ao equívoco.

Esta ironia ridicularizadora pode funcionar intra ou inter-géneros. A cantiga irónica pode entrar em diálogo subversivo com outros textos do mesmo género, com textos de outro género, ou até com o próprio macro texto – isto é, com o código que rege a produção lírica, quer das cantigas de amigo, quer ainda das cantigas de amor —, ao mesmo tempo que se articula com a realidade social. Contudo, interessa apontar que o diálogo inter-textual não se verifica apenas para efeitos irónicos, como teremos oportunidade de ver.

### 3. POLISSEMIA E EROTISMO

Quer o equívoco, figura por excelência do género satírico, quer a ironia, se nutrem da ambiguidade semântica. Como se pode depreender, da ironia subtil e do equívoco, que se alimentam do duplo sentido, à obscenidade explícita e crua encontramos várias gradações e instrumentos de ridicularização.

A figura utilizada nas *cantigas de amigo* para enunciar a comunhão carnal entre os amantes, o eufemismo, recorre também às possibilidades polissémicas das palavras. Na realidade, as *cantigas de amigo* estão investidas de um vocabulário com uma grande carga simbólica, geralmente de natureza erótica, simbolismo este que formava parte da competência do público coevo, e que imprime ao texto um valor semântico, em muito diferente daquilo que aparentam transmitir se lidas literalmente. O erotismo encobre-se, também, numa série de vocábulos que funcionam como metáforas, entre os quais podemos mencionar *fazer preito*, *fazer-aver ben*/ *fazer prazer* (Brea 1998:102 e 103-7; 142), ou por vezes numa simbologia de raiz folclórica.

Com respeito ao *fazer ben*, Brea (103-5) oferece uma explicação que transcrevemos, pois parece-nos pertinente como pano de fundo para algumas ilações apresentadas mais abaixo:

O *fazer ben* poético era o calco do *fazer ben* feudal, que consistia no deber que tiña a nobreza de protexer todos aqueles situados nun nivel social inferior (...).

Servíndose de tal expresión, os trobadores insistían no papel superior concedido á muller na praxe erótica por eles vehiculada, pero tamén manifestaban o deber da dama de socorre-lo seu vasallo, xa que esse era o papel que lle correspondía naquela relación artificial.

Foi, sem dúvida, o carácter ambivalente do *fazer ben* o que determinou a súa utilidade poética. Por unha banda, presenta un significado que pertence ó ámbito cortés e mediante o que se pon de manifesto que o *ben* é consegui-la mercede da amiga (...).

Os termos teñen un sentido eufemístico que encobre claros valores eróticos. Nestes casos o emprego da expresión acércase ó *emphasis*, xa que o *ben* adquire un significado máis preciso que tem pouco que ver co seu contido habitual.

O “panegírico” e a “paisagem”, dois dos campos semânticos da cantiga de amigo identificados por Tavani (1986:146-7) como veremos adiante, ofrecen, adicionalmente, uma gama de vocábulos de grande carga erótica. Assim, como lemos em Tavani (1986:151) e em Brea (1998:95-172), as referências aos próprios cabelos podem converter-se em metáfora sexual tanto na expressão *em cabelos*, isto é, com a cabeça descoberta, como em expressões alusivas ao banho (*lavar cabelos*), ou no broche de ouro que sujeita os cabelos a um determinado tipo de penteado (*garceta*). O cabelo longo e solto no período medieval era símbolo jurídico da virgindade por oposição ao das casadas e viúvas que o usavam recolhido debaixo de toucas. Sintagmas como *lavar cabelos* ou *lavar camisas* representam o encontro e os prazeres sexuais com o amigo (*Ibidem*).

O campo semântico da paisagem que, segundo Brea (1998:116) “gozou dun maior cultivo a partir da segunda metade do século XIII (especialmente de ca. 1270 em diante)” e que consiste, geralmente, numa evocação de um cenário campestre ou marinho, ou numa alusão às estações do ano (geralmente a Primavera, a estação das flores, ou a época da caça), serve para criar um ambiente de fundo a todo o desenvolvimento do texto, delimitando o ambiente da experiência amorosa. Estes elementos paisagísticos desempenham, muitas vezes, uma função simbólica que pode variar com o contexto (cf. Tavani 1986:143 e Brea 1998:60). Assim, o mar pode servir como espelho do estado de alma da emissora, e o cervo, símbolo da sexualidade masculina, remete para a relação erótica entre os amigos (Tavani 1986:150 e Brea 1998:122). Brea (1998:48; 124-5), explica como o vento tem a mesma carga simbólica em D. Dinis.

Para alguns poetas, a água ou o banho da mulher que antecipam o encontro com o amigo são utilizados como símbolo de fecundidade. Estes elementos têm, em todo o caso, uma forte conotação erótica (*vide* Brea 1998:125-6). A mesma autora (1998:126-7) explica ainda a simbologia, também ela erótica, das grandes ondas na cantiga de Mendinho “*Sedia-m’ eu na ermida de San Simon*”. A fonte, a união de cervas e cervos bravos constituem, assim, uma simbologia da sexualidade feminina e masculina. As aves, dependendo do contexto, podem simbolizar a moça namorada ou ainda o amor enganado, entre outros sentidos emblemáticos. As flores podem ser um símbolo da alegria de amar.

O brial, a peça que as damas nobres vestiam sobre a camisa, por exemplo, quando rasgado dá acesso à intimidade da mulher representada na camisa, e simboliza, numa cantiga de Pero Meogo, abaixo analisada, a perda da virgindade da moça na fonte. Outros elementos que se desatam, quebram ou rompem, como a faixa solta ou o cântaro quebrado, simbolizam, todos eles, a perda de virgindade.

Mesmo outro vocabulário aparentemente isento de simbologia, como o comum *mha senhor*, tem conotações de autoridade e poder, e faz parte de uma gama lexical de tipo jurídico que pode ser empregado metaforicamente (*vide* Brea 1998:102). Até os termos alusivos ao morrer de amor e à loucura de amor podem adquirir, em certos contextos, a conotação de entrega sexual total (cf. Macedo, 1998).

#### 4. O PRIVILEGIAR DA *MIMESIS*

Na *cantiga de amigo*, o discurso directo — aquilo a que Lubbok chamou de *showing* — é o esquema narrativo cultivado com mais frequência, sobretudo na forma de monólogo, a sua estrutura primitiva, o que explica, como nos diz Brea (1998:37), que boa parte da crítica considere o solilóquio da protagonista como traço distintivo do género.

Dentro da variante monologada, segundo Brea (1998:38), os textos podem ser ou puramente monologados, pouco representativos no conjunto do *corpus*, ou terem um narratário, *a persona* ou *a re*, individualizado através de um apóstrofe, que aparece, geralmente, no primeiro ou segundo verso da cantiga e que também serve como elemento identificador de género, como teremos oportunidade de ver. Ainda nas cantigas monologadas, se o emissor inicial é distinto da amiga, esta é sempre o destinatário, que vem evocado pelos termos *filha* ou *amiga*. Se o emissor é a própria amiga, os interlocutores podem ser muito variados: o amigo, a mãe, a irmã, as amigas, ou elementos não humanos como o mar, o rio, as ondas do mar de Vigo, as cervas, as árvores, a fonte, o monte, a ermida, ou os pássaros e o cervo, e até elementos abstractos como o Amor (cf. Tavani 1986:135 e Brea 1998:38). Mas, segundo Brea (1998:38) o destinatário mais comum da cantiga monologada enunciada pela amiga é o amigo.

O discurso directo dialogado, também bastante cultivado, foi uma forma introduzida mais tarde. Brea (1998:41) afirma que o diálogo com o amigo começou a ser usado no segundo quartel do século XIII, sendo Afons' Eanes do Coton um dos seus primeiros cultores, e o diálogo entre mãe e filha, que viria a ser o mais cultivado em todo o *corpus*, surgiu, na mesma época, com Johan Soarez Coelho e Pero da Ponte, trovadores que já estavam activos em 1230. Os diálogos mais tardios são aqueles entre a amiga e a confidente, que aparecem só na segunda metade do século XIII.

Para além destas duas formas miméticas de narrar, isto é, formas de tipo dramatizado, existe um número muito reduzido de cantigas que empregam a narração de tipo *telling* (na perspectiva de Lubbok), ou seja, um tipo de narração em que a presença do narrador é manifestada. De acordo com Brea (1998:48), são apenas duas as cantigas que empregam a narração *telling* pura, ambas ao cuidado de um narrador heterodiegético, nomeadamente, uma de Pero Meogo, *Levou-s' a louçana, levou-s' a velida*, e uma sua imitação por D. Dinis, *Levantou-s' a velida*.

A narração mista, em que se alterna o discurso do narrador homo ou heterodiegético (*telling*) com o discurso directo das personagens (*showing*), e que só foi cultivada a partir da segunda metade do século XIII, aparece apenas em nove cantigas, em nenhuma das quais a mãe intervém no diálogo, e que pela descrição que nos faz delas Brea (1998:48-57; cf. também op.cit. 217-222) também não parece figurar. Encontrámos, porém, uma cantiga tematicamente próxima da cantiga de amigo, que emprega a narrativa mista, de Rodrigu' Eanes de Vasconcelos (segunda geração), "*Preguntei ua dona en como vos direi*", que, como refere Brea (1998:229-230), foi transcrita no sector das cantigas de amor, e na qual a mãe, que é mencionada, tem um papel interessante. Esta cantiga, que analisaremos abaixo, tem um exórdio narrativo que introduz um diálogo em que o trovador fala primeiro<sup>1</sup>, embora as respostas da dona ocupem a maior parte de cada uma das estrofes e o tema se adegue melhor à *cantiga de amigo* (reparemos, entre outros aspectos, que a dama não se mostra indiferente ou altivamente distante do amigo).

Dado isto, podemos concluir que as cantigas em que, de um ou de outro modo, a mãe é interveniente, praticamente todas utilizam o discurso directo. Em termos de narratário, dividimos as 65 cantigas classificadas no cancioneiro como de amigo, e em baixo analisadas, em quatro tipos:

Dialogadas:

- (i) falam mãe e filha (no *corpus* analisado são catorze as cantigas dialogadas);

Monologadas:

- (ii) a mãe dirige-se a filha e esta não fala (no *corpus* analisado são oito as cantigas deste tipo);

- (iii) a filha dirige-se a mãe e esta não fala (as mais numerosas - no *corpus* analisado encontramos trinta cantigas deste tipo);

(iv) a filha fala a outrem *sobre* a mãe, ou fala a outrem, *perante* a mãe (temos treze cantigas destas). O interlocutor pode ser:

- (a) indeterminado (cantiga puramente monologada, com cinco cantigas representadas);
- (b) o amigo (no *corpus* analisado temos apenas duas destas);
- (c) uma amiga (no *corpus* analisado temos também apenas duas);
- (d) várias amigas (no *corpus* analisado temos novamente apenas duas);
- (e) a irmã (com duas cantigas apenas, uma das quais é simultaneamente de tipo (ive) e (iii)).

Este contacto da amiga com um número variado de personagens é uma outra característica da *cantiga de amigo* que a contrapõe à de amor (cf. Tavani 1986:135).

## 5. A TEMÁTICA DO AMOR

Tavani (1986:146-7) identifica, na cantiga de amigo, cinco campos semânticos, três dos quais têm a ver com a relação amorosa, nomeadamente: a “concordia de amor”, o “amor insatisfeito” e a “proibição do amor”. Os outros dois campos semânticos identificados pelo autor são o “panegírico” e a “paisagem”, embora Tavani considere que a paisagem seja um campo semântico secundário, pois é empregada como pano de fundo da experiência amorosa.

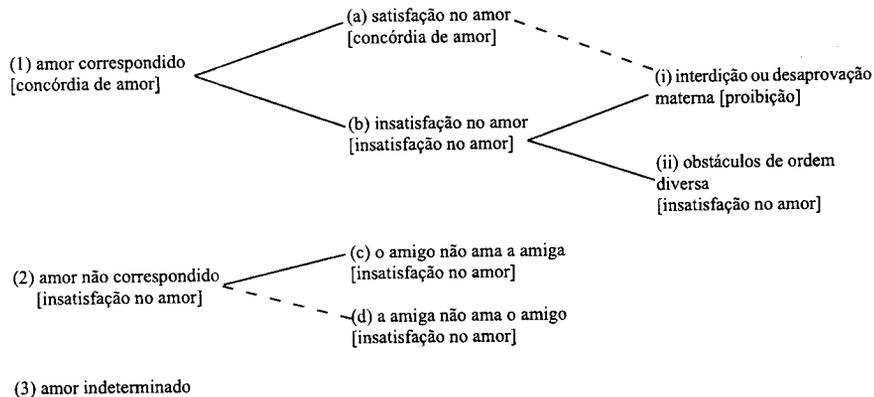
Segundo o mesmo autor (Tavani 1986:147), dos quatro campos semânticos principais, a concordia de amor e o amor insatisfeito são, como é de esperar, co-textualmente incompatíveis. De acordo com o mesmo autor (*Ibidem*), a proibição amorosa, por outro lado, pode combinar-se com a concordia de amor mas não com o amor insatisfeito. O panegírico — que pode ser a consciência que a moça tem da própria beleza, ou o elogio que faz à excelência artística do amigo —, pode entrar em combinação com os três campos semânticos relativos à relação amorosa.<sup>2</sup>

Uma leitura das cantigas de amigo, permite repartir o tema geral do amor (afinal de contas o tema que atravessa os cinco campos semânticos definidos por Tavani) em dois grandes blocos temáticos, que nos parecem úteis para a análise que nos propomos fazer neste trabalho, e que são: (1) o amor correspondido e (2) o amor não correspondido. Dentro de cada um destes dois grandes blocos encontram-se vários sub temas esquematizados em seguida. Consideramos, ainda, a possibilidade da existência de uma terceira categoria em que não é possível determinar a reciprocidade dos sentimentos, e que colocamos como (3) amor indeterminado. Em parênteses rectos apresentamos a correspondência aos três campos semânticos identificados por Tavani com respeito à relação amorosa:

---

<sup>1</sup> Daí a classificação como *cantiga de amor*, aliado ao facto de o primeiro verso ter o elemento *dona*, sinónimo de *senhor*, que Tavani (1986:108) aponta como “um verdadeiro e propio distintivo do xénero”.

Figura 1:



O amor correspondido (1) é aquele em que os sentimentos amorosos do par amigo/amiga são recíprocos:

- a satisfação no amor [1(a)] diz respeito à alegria que resulta do entendimento entre os amantes e também da oportunidade que têm de se encontrarem. No caso de separação forçada dos amantes, a amiga pode, ainda, expressar a sua alegria perante a expectativa da reunião que se aproxima;
- a insatisfação no amor correspondido [1(b)] resulta, geralmente, da separação ou da falta de oportunidade de o par se encontrar. A infelicidade apresentada é, geralmente, a da amiga, embora também possa ser a do amigo. Estes obstáculos podem ser:
  - o (i) a mãe, como detentora de autoridade sobre a filha. Embora a proibição materna geralmente resulte em insatisfação no amor, encontramos duas cantigas de Pero Meogo que se poderiam considerar de satisfação no amor apesar da interdição materna. Por vezes a mãe não proíbe os encontros dos dois enamorados, mas expressa claramente a sua desaprovação pelos amores da filha;
  - o (ii) obstáculos de ordem diversa, como a ausência necessária do amante (na corte d'El-Rci, no ferido ou fossado), embora possa haver outros, alguns deles não explicitados e mais raros, como veremos abaixo, em duas cantigas: “- *Filha, de grado queria saber...*” de João Baveca e “*Ai madre, ben vos digo...*” de Pero Garcia Burgalés.

No caso do amor não correspondido (2) uma das partes não ama a outra:

- o caso mais comum do amor não correspondido é aquele em que a moça suspeita que o amigo não a ama (2 (c)). Os motivos deste desentendimento são, geralmente, a falsidade, a infidelidade e a inconstância do amigo, sejam estas reais ou pela moça imaginadas. Convém ressaltar que, se nuns casos as circunstâncias expostas deixam clara a indiferença do amigo para com a amiga, em vários outros deparamo-nos apenas com a suspeita e despeito que a moça sente, pois o amigo faltou ao encontro marcado. Não sabemos as condições que o fazem não cumprir com o prometido, poderiam ter, ou não, a ver com a sua falta de amor

por ela. Por esse motivo, há vários casos em que não é possível saber se a ausência do amigo é voluntária [2 (c)] ou forçada [1 (b)(ii)]. Porém, na perspectiva da moça, trata-se de 2(c), pois se motivos houve que o forçaram a partir, ela ignora-os. A ausência inexplicada do amigo resulta em sofrimento ou zanga, e esta *sanha* pode tornar-se em alegria e arrependimento por parte da moça se vem a saber que o amigo vai regressar ou lhe quer bem, como se vê nalgumas cantigas de João Lopes de Ulhoa (cf. Brea 1998:84). Abaixo analisaremos uma cantiga de Nuno Fernandes Torneol que parece apontar para esta situação: “*Ai, madr’, o meu amigo, que non vi*”.

os casos em que a amiga não ama o amigo (2(d)) parecem adequar-se mais a resumir a temática das *cantigas de amor* do que a das *cantigas de amigo*. Contudo, existem, de facto, algumas cantigas que registam o desdém ou a indiferença da mulher para com o amigo, geralmente produtos de poetas tardios que talvez pretendessem regenerar o género, subvertendo, para isso, o próprio código, função que também parece pertencer ao uso da ironia, que vimos acima. Nas antologias consultadas encontramos apenas uma cantiga que glosa este tema e na qual figura a mãe, pelo que apresentamos aqui outros exemplos mais claros desta temática. A amiga, no poema de Joan Garcia de Guilhade: “*Cada que ven o meu amigu’ aqui/ diz-m’, ai amigas, que perd[e] o sên/ por mi, e diz que morre por meu ben:/ mais eu ben cuido que non est assi,/ ca nunca lh’eu vejo morte prender/ nen o ar vejo nunca ensandecer!*” mostra-se, cingidamente, pouco convencida dos protestos de amor do rapaz. Outra moça enfasiada da presença do amigo, que o convida, por isso, a partir, saiu da pena do inovador rei-poeta D. Dinis: “*Amad’ e meu amigo/ valha Deus!/ vede la fro! do pinho/ e guisade d’andar*” (Osório 1998b:46-7). Um dos exemplos mais óbvios da indiferença feminina perante o amigo é uma cantiga de Gonçal’ Eanes do Vinhal, um dos autores mais antigos, em que a moça satiriza os protestos do morrer de amor do seu amigo, dizendo que morra, então, visto não se ter sabido proteger da morte, indicando que pouco ou nenhum sofrimento lhe causará a sua morte:

*E amores tantas coitas lhi dan  
por min, que já a morte mui perto está,  
e sei eu d’el que cedo morrerá;  
e se morrer con me faz i pesar,  
ca se non soube da morte guardar.*

Nas antologias consultadas encontramos apenas dois exemplos de amor indeterminado (3) com a mãe como interveniente, que analisaremos abaixo.

#### 6. A FIGURA DA MÃE: APOIANTE OU Oponente?

Estando o protagonismo sentimental amoroso da cantiga de amigo centrado na amiga, seja ela o sujeito de enunciação, ou não, interessa-nos saber como ela é. Brea (1998:10) diz que, se numas cantigas, a mulher que fala é a moça sincera, namorada, leda ou coitada, em função do comportamento do amigo, em muitas outras esta voz feminina não é a de uma rapariga doce e singela, antes parece ser a dona a quem o trovador dirige as suas súplicas na cantiga de amor, essa dona que sabe que é *senhor* do seu amigo e que pode comportar-se como tal. Tavani (1986:135) acrescenta que esta protagonista:

*é case sempre unha rapaza, unha “dona virgo”, simple e inxenua en aparencia mais de feito maliciosamente consciente da súa feminidade, ás veces apaixonada e doida, outras enoxada e resentida, ó mesmo tempo vulnerable e disposta a defende-la súa relación de toda interferencia.*

Como será a representação das mães destas moças multifacetadas, é aquilo que tentaremos compreender através da análise abaixo. Sabemos, logo à partida, que à mãe cabe a responsabilidade de educadora e de guardiã de sua filha, guardiã, sobretudo, da sua castidade. Vejamos, então, que atitudes ela toma face a esta responsabilidade.

### 6.1 A mãe como oponente (ou A custódia maternal da castidade)

O que está em causa, geralmente, nas cantigas de amigo em que a mãe figura como obstáculo são os encontros dos namorados. A oposição materna só faz sentido no caso do amor ser correspondido. Por isso, no caso da mãe opositora às entrevistas amorosas, trata-se sempre de **amor correspondido** mas interdito pela mãe. Inesperadamente, a interdição materna pode co-ocorrer com a satisfação amorosa (tipo (1a) na Figura 1), embora o caso mais vulgar de oposição da mãe resulte em insatisfação amorosa do tipo (1bi).

As cantigas que apresentamos aqui são aquelas em que a interdição materna é bastante clara. Existem várias cantigas, sobretudo monologadas pela filha, em que se torna difícil classificar a posição da progenitora face aos amores da moça, embora, por vezes, mesmo nas cantigas em que temos acesso à voz materna seja difícil estabelecer categoricamente a sua posição. Aquelas que oferecem maiores dificuldades de classificação serão incluídas na secção 6.3 abaixo. Do *corpus* analisado, são 25 as cantigas que apresentam a mãe opositora.

#### 6.1.1 Satisfação no amor [1(a)(i)]

Encontrámos quatro cantigas (6% do *corpus* analisado) nas quais, apesar da oposição materna, há satisfação no amor, duas de Pero Meogo, jogral galego do séc. XIII, de quem nada se sabe, mas que possivelmente integrou a *segunda geração* e outras duas de João Airas de Santiago, que esteve activo entre 1230 e 1265 na corte de Fernando III e de Afonso X (também segunda geração):

- Em “*Fostes, filha, eno bailar / e rompestes i o brial*”, cantiga monologada (tipo ii), de Pero Meogo, estamos perante um caso de satisfação amorosa apesar da oposição materna. A mãe repreende a filha desobediente e censura-a por ter perdido a sua virgindade, apesar das admoestações e da vontade maternas, como se vê na terceira e quarta cobras: “*E rompestes i o brial / que fezeistes ao meu pesar*” e “*E rompestes i o vestir / que fezeistes apesar de min*”.

- Caso semelhante ao anterior encontramos noutra cantiga do mesmo Meogo, esta dialogada (tipo i) e de *leixa-pren*. Nas duas primeiras cobras, a mãe começa por perguntar à filha os motivos do seu atraso na fonte: “*Digades, filha, mia filha velida: / porque tardastes na fontana fria?*”. A filha responde-lhe, nas terceira e quarta cobras, que tardou devido aos cervos do monte que volviam a água. A mãe não se deixa convencer, e revela à filha, nas duas últimas cobras, que sabe que ela está a mentir: “*Mentir, mia filha, mentir por amigo; / nunca vi cervo que volvesse o rio*”. Dadas as conotações eróticas de cervo e dos encontros na fonte, trata-se aqui, também, de uma moça que perdeu a virgindade. Apesar do tom amistoso entre as duas, estamos perante uma mãe zelosa do comportamento da filha, que parece não aprovar o seu encontro com o namorado: neste sentido, é de notar que a filha não confia à mãe o verdadeiro motivo do seu atraso, antes o tenta encobrir, o que poderá indiciar o seu medo em revelar a verdade à mãe.

- As seguintes duas cantigas de João Airas de Santiago parecem referir-se a uma mesma situação, o que constitui um exemplo da intertextualidade (neste caso intra-autor e intra-género) anteriormente mencionada. Numa, de tipo iv(c), a filha queixa-se a uma amiga da alegria que a mãe sentira aquando da partida do namorado e revela a sua própria satisfação pelo seu regresso: “*Ela foi [mui] leda poi-lo viu*

*ir / e eu mui triste, poilo vi partir / de mí, ca nunca máis pudi dormir, / amiga, depois que s'el foi d'aquen, / e ora ja dizen-mi d'el que ven, / e mal grad'aja mia madre por én.*" (Cobra II). Noutra, de tipo iii, a filha dirige-se à própria mãe para lhe expressar a sua afronta e revolta pelo seu comportamento anterior, ao mesmo tempo que sublinha a sua alegria pelo regresso iminente do amado: "*Par Deus, mia madre', ouvestes gran prazer / quando se foi meu amigo d'aqui, / e ora ven, e praz én muit'a mi, / mais uas novas vos quero dizer: / se vos pesar, sofrede-o mui ben, / c'assi fig'eu, quando s'el foi d'aquen.*" (cobra I) A intertextualidade com a cantiga anteriormente citada torna-se mais clara na segunda estrofe, como se vê pelos versos sublinhados e em negrito: "*Ca fostes vós mui leda do meu mal / quando s'el foi, e querrei-vos eu ja / mal por end', e dizen-mi que verra / mui ced'e quero-vos dizer al: / se vos pesar, sofrede-o mui ben, c'assi fig'eu, quando s'el foi d'aquen.*" As suas palavras não deixam dúvidas da zanga que sente em relação à mãe. Por outro lado, parece sentir-se feliz pelo próximo encontro com o namorado. Embora a mãe se oponha aos amores da filha, parece não impedir que os namorados se encontrem. Puderam despedir-se e parece que nada os impedirá de se encontrarem quando ele chegar.

#### 6.1.2 Insatisfação no amor [1(b)(i)]

Se há oposição materna, a situação mais provável será a de insatisfação no amor, que resulta na coita ou zanga da filha. É esta a situação tratada a seguir, cujas cantigas perfazem um total de vinte e uma cantigas, ou seja 32% do *corpus* analisado.

##### Primeira geração:

- Na cantiga "*Filha fremeosa, vedes que vos digo*" de Bernaldo de Bonaval (primeira geração), monologada (tipo ii), a única interveniente é a mãe que, apesar de não impedir os amores da filha, a aconselha a não se encontrar a sós com o amigo: "*non faledes ao voss'amigo / sen min, ai filha fremeosa.*" Ao mesmo tempo faz-lhe uma ameaça velada, dizendo-lhe que, se quer ter o seu amor de mãe, que não fale ao amigo sem ser na presença dela: "*E, se vós, filha, meu amor queredes, / rogo-vos eu que nunca lhi faledes / sen min, ai filha fremeosa.*" (cobra II). A cantiga parece atribuir um duplo sentido ao verbo falar (o sentido literal e um sentido erótico) semelhante ao duplo sentido do *fazer ben*. Na última cobra a mãe avisa a filha dos perigos que há no amor e que ela desconhece: "*E al á i de que vos non guardades: / perdedes i de quanto lhi falades / sen min, ai filha fremeosa.*" Embora os seus amores não sejam proibidos, a liberdade dos namorados encontra-se coarctada pela vigilância materna. Daí presumimos que se tratará de amor insatisfeito.

- Na cantiga (tipo iii) de Rui Fernandes (primeira geração) "*Madre, pois amor ei migo, / tal que non posso sofrer*" estamos perante um caso de filha rebelde perante os entraves que a mãe lhe põe a encontrar-se com o amigo. A amiga diz à mãe que se ela não lhe der autorização para se encontrar com o enamorado, de quem tem imensas saudades, irá vê-lo sem permissão: "*Grande coita me faz ousada / de vo-lo assi dizer / e, pois eu vivo coitada, / mandade-mi-o ir veer, / se non irei sen mandado / veel'e sen vosso grado*" (cobra II). Apesar da rebeldia declarada para com a mãe, apela uma última vez ao amor de mãe, na última cobra, para que esta mude de atitude e a deixe ver o amigo: "*E, já que per mi sabedes / o ben que lh'eu sei querer, / por quanto ben mi queredes, / mandade-mi-o ir veer / se non irei sen mandado / veel'e sen vosso grado.*" A repetida ameaça do refrão mantém-se, porém, inalterada.

- Mais um caso de filha revoltada contra a autoridade da mãe que a impedira de se encontrar com o namorado é a cantiga "*Estava meu amig'atenden(d)e chegou / mia madr'e fez-'end'ir tal que mal me pesou; / alá me tornarei e i lo antenderei*", de Fernão Rodrigues de Calheiros (primeira geração). Só a filha fala e não é claro a quem se dirige a moça – cantiga de tipo iv(a). Também esta moça insiste, no refrão, que voltará para se encontrar com o amigo, pese isto embora a sua mãe, como se vê na cobra III: "*Pesar-lh'ia a mia madre quen quer que lh'assi / fezesse, mais direi-vos que farei eu i*" ao mesmo tempo que protesta que "*Nunca madr(e) a filha bon conselho deu*" (II, v.1).

*Segunda geração:*

- Há uma cantiga de narração mista – referida em 4. acima — de Rodrigu' Eanes de Vasconcelos (segunda geração), "*Preguntei ua dona en como vos direi*", transcrita nos cancioneiros como cantiga de amor, mas que resolvemos incorporar nesta análise. Brea (1998:229-230) considera esta cantiga como afim à cantiga da malmaridada, e chama-lhe, por analogia, *malmonxada*. Em resposta à pergunta dorida do enamorado: "*Senhor, filhastes orden?*", e "*Senhor fremeosa, morrerei con pesar;/ pois vós filhastes orden i vos an de gardar*" (II,2), a mulher responde queixando-se da mãe que a fez tornar-se monja ("*fez-mi-a filha mia madre*" (I,5)), mas rebela-se dizendo que usará o hábito mas não entregará o coração: "*Trager-lhi eu os panos, mais non o coração*" (I,6) / "*Tragerei eu os panos, mais no coração al*" (II,6) / "*se eu trouxer os panos, non dedes por én ren, /ca terrei o contrario eno coração meu*" (III, 5-6). Estamos aqui perante uma mãe opositora, que coloca como entrave aos amores da filha o hábito que a fez tomar. Esta cantiga reúne em si dois obstáculos: a interdição materna [1(b)(i)] e o convento [1(b)(ii)].

- Numa cantiga (tipo iv(b)) de João Airas de Santiago (segunda geração), "*Amigo, quando me levou / mia madr', [a] meu pesar, d'aqui / non soubestes novas de mi, / e por maravilha tenho / por non saberdes quando vou / nen saberdes quando venho*", encontramos um caso de oposição materna à relação amorosa, que parece ter dado o resultado pretendido pela progenitora, pois parece que o moço se desinteressou da amiga. Com efeito, o propósito da fala da amiga é o de censurar o amigo por este não ter feito qualquer esforço em saber notícias dela. Veja-se a segunda cobra: "*Pero que vos chamades meu, / amigo, non soubestes ren / quando me levaron d'aquen, / e maravilha-me ende / por non saberdes quando vou / nen saberdes quando venho.*"

- "*Meu amigo, vós morredes / por que vos non leixam migo / falar e moir'eu, amigo, / por vós e, fê que devedes, / algun conselh'i ajamos, / ante que assim moiramos*" é a primeira cobra de uma cantiga (também tipo iv(b)), do mesmo autor, João Airas de Santiago (segunda geração), em que a amiga se queixa ao amigo da vigilância cerrada da mãe, que os não deixa falar: "*Ambos morremos, sen falha, / por quanto nos non podemos / falar (...)*" diz a amiga na segunda cobra, e acrescenta na terceira: "*De mia madr'ei gram queixume, / por que nos anda guardando, / e morremos i cuidando*". Na última cobra, um dístico, a amiga sugere ao namorado que se libertem: "*E por que o non guisamos, / pois nós tant' o desejamos?*"

- Numa outra cantiga também do mesmo autor (João Airas de Santiago) "*Mia madre, pois (a)tal é vosso sen, / que eu que(i)ra mal a quem mi quer ben*" a filha dirige-se à mãe (tipo iii) para a censurar pela sua oposição aos seus amores e mostrar como os seus conselhos são insensatos. A filha tenta, efectivamente, mostrar o contra senso que é a mãe não aprovar do amor que a filha tem pelo rapaz, já que o amor é recíproco (cf. cobra III: "*Muito mi será grave de sofrer / d'aver quen mi quer ben mal a querer, / e vós, madre, mandades-mi-o fazer, / mais faço-vos ua pergunta tal: / pois quen mi quer ben ei mal a fazer, / se querrei ben a quen mi quiser mal?*") e afirma, subtilmente, a sua desobediência ao concluir: "*Se assi for, por mi poden dizer / que eu fui a que semeou o sal*". Quer dizer com isto, que seria uma insensatez não amar a quem a ama: seria como semear o sal na relação o que mataria este amor e, metaforicamente, tornaria o solo infértil para qualquer relação.

- Na cantiga de paralelismo literal e *leixa-prem* "*Non poss'eu, madre, ir a Santa Cecilia / ca me guardades a noit'e o dia / do meu amigo*" de Martim de Ginzo (séc.XIII – segunda geração) estamos perante mais um caso de uma filha que protesta directamente à mãe (tipo iii) pela protecção cerrada que ela lhe faz. O propósito da jovem parece ser o de persuadir a progenitora a deixá-la encontrar-se com o amigo, pois, depois de a avisar (um aviso ameaçador), na terceira e quarta cobras, de que morrerá com aquele cuidado ("*Ca ma guardades a noit'e o dia; / morrer-vos ei con aquesta perfia / por meu amigo. / Ca me non leixades fazer mandado; morrer-vos ei con aquest cuidado / por meu amigo.*"), nas duas

últimas cobras faz uma nova tentativa de conseguir o seu objectivo, nomeadamente, encontrar-se com o amigo, dizendo a mãe que, se ela a deixasse encontrar-se com o amigo se curaria: "*Morrer-vos ei con aquesta perfia, / e, se me leixassedes ir, guarria / con meu amigo. / Morrer-vos ei con aqueste cuidado, / e, se quiserdes, irei mui de grado / con meu amigo.*"

- Na cantiga de D.Afonso Mendes de Besteiros (segunda geração), "*Mia madre, venho-vos rogar / como roga filh'a senhor*", monologada (tipo iii), estamos perante uma mãe claramente opositora à relação amorosa da filha. A moça, respeitosamente, num primeiro momento, roga à mãe que a deixe ir ver o amigo ("*leixade-m'ir co(n) el falar*" I,v.4). Na segunda cobra acusa a mãe de "*desmesurada*" em não se condoer do amigo que está à morte por causa do grande amor que tem pela moça ("*quanta coita el sigo ten / sei que toda lhi por mi ven.*" - Refrão). Na terceira cobra a filha rebela-se contra a mãe e diz-lhe que o irá ver mesmo contra a vontade da progenitora, pois se não for, passará ela a sofrer do mesmo mal que ele tem. Apesar de só a filha falar, pode-se depreender a postura opositora da mãe pelo crescendo de emoção na filha e pela sua crescente rebeldia.

- Na cantiga de João Nunes Camanês (segunda geração), "*Vistes, filha, noutro dia, / u vos dix'eu que gram prazer / eu havia d'irdes veer / voss' amigo que morria? / Nom vo-lo dix'eu por seu bem, / mais porque mi dissera quem / no viu, que já nom guarria*", monologada (tipo ii), só a mãe fala. Estamos aqui perante uma mãe que anteriormente encorajara a filha a ir visitar o amigo, mas que sente a necessidade de explicar à filha que o fizera só porque sabia que o amigo estava às portas da morte sem possibilidade de recuperação, e porque sabia que ele, de tão mal que estava, já não "*poderia / falar-vos, nen vos conhecer, / nen de vós gasalhad'aver*" (cobra III). Numa primeira leitura, parece haver aqui perversidade da mãe, que não fez isto nem pela filha, nem pelo amigo — a mãe reconhecia que a filha sofreria com isto, como indicam os versos: "*mandei-vo-lo veer per en, por mal que vos d'el seria.*" (II, vv. 6-7) —, mas apenas "*por santa Maria*" (cobra III), ciente de que nada se poderia passar entre os dois amantes. Com estas palavras, a mãe revela o seu zelo em guardar a castidade da filha. Dos sentimentos da filha nada sabemos. Notemos, no entanto, que a cantiga parece repassada de ironia, sugerindo-se como uma paródia da mãe demasiado protectora de sua filha, ao mesmo tempo que poderá ser, também, uma paródia do "*morrer de amor*". Simultaneamente, a cantiga parece estar relacionada com uma outra do mesmo autor, resumida em 6.2 ("*Se eu, mia filha, for / vosso amigo veer*"), em que a mãe se apresenta como cúmplice dos amores da filha. Tomada em consideração a possível intertextualidade com essa outra cantiga, a presente cantiga adquire um sentido paródico e subversor quer do seu sentido literal, quer ainda, e o que é mais interessante, do próprio sentido paródico acima apontado: tratar-se-ia de uma paródia à mãe demasiado interessada em promover as relações amorosas da filha, mas que tenta dissimular essa atitude.

- A amiga da cantiga monologada (tipo iv(a)) "*Oje quer'eu meu amigo veer: / por que mi diz o que non ousarei / veer mia madre, de pran vee-lo-ei / e quero tod'en ventura meter, / e dés i saia per u Deus quiser.*" de D. João Soares Coelho (segunda geração — Afonso III e Sancho II) rebela-se contra a mãe que não a deixa encontrar-se com o amigo e determina que se encontrará com ele ("*ei oj'eu posto, se Deus mi perdon, / que o veja e que lhi faça ben*" — II, vv. 3-4) no sítio combinado, apesar da proibição materna: "*Pero mi-o ela non quer outrogar, / i-lo-ei veer ali u m'el mandou*" (III, vv.1-2).

- Em "*Ora van a San Servando / donas fazer romaria*" de João Servando (segunda geração) temos mais um caso da filha que se queixa a um interlocutor indeterminado (tipo iv(a)) da vigilância extrema da mãe que se opõe a que a filha vá em romaria apesar de ir "*guardada*" (II, v.2) pois iria "*... en tal companhia / de donas ...*", (II, vv.1-2) — por isso pessoas respeitáveis —, só "*por que ven i [seu] amigo*" (refrão). A filha, revoltada, pretende salientar a injustiça que a mãe lhe faz e jura vingar-se dela: "*Nunca me mia madre veja, / se d'ela non for vingada, / por que oj'a San Servando / non vou e me ten guardada, / por que ven i meu amigo.*" (III)

- De João Vasques de Talaveira (segunda geração) analisamos uma cantiga dialogada (tipo i, portanto) em que a mãe tenta persuadir a filha que o amigo não a ama e é um mentiroso, ao que a filha responde sempre, em sua defesa, que a razão pela qual a não vem ver é porque tem medo da mãe, e por isso a evita. Cremos que a mãe pretende semear a discórdia entre os dois enamorados, mas a filha não se deixa convencer. Vejamos a primeira cobra. Fala a mãe: “- *Ai, filha, o que vos ben queria / aqui o jurou noutro dia / e pero non xe vos veo veer.*” Ao que responde a filha: “- *Ai, madre, de vós se temia, / que me soedes por el mal trager.*” Na segunda cobra a mãe informa a filha que “- *O que por vós coitad' andava / ben aqui na vila estava / e pero non xe vos veo veer*” ao que a filha responde que ele se “*catava*” da mãe pelo seu hábito de dominar a filha (de lhe “*mal trager*”) por causa do amigo. Na última cobra a mãe acusa o amigo de “*perjurado*” por não ter vindo ver a filha, mas a filha uma vez mais o defende, chamando a atenção da mãe para o facto de que ele a teme, e que, portanto, a mãe é responsável pelo comportamento do amigo: “- *Madre, por vós não foi ousado.*” Estamos aqui perante a mãe claramente opositora aos amores da filha, que não só a impede de se encontrar com o amigo, como também pretende que a filha o deixe de amar ao criar nela dúvidas sobre os sentimentos do amigo. Tematicamente, esta cantiga lembra a cantiga de João Airas de Santiago “*Mia madre, pois (a)tal é vosso sen, / que eu que(i)ra mal a quem mi quer ben*” analisada em cima.

- Na cantiga dialogada (tipo i) de Pedr' Amigo de Sevilha (segunda geração), “*Dizede, madre, por que me metestes / en tal prison e por que mi tolhestes / que non possa meu amigo veer?*”, estamos claramente perante a filha revoltada com a mãe que a impede de se encontrar com o amigo. À pergunta da filha, a mãe responde: “*Por que, filha, des que o vós conhocestes / nunca punhou erg'en mi vos tolher. // E ssey, filha, que vos trag'enganada / con seus cantares que non valen nada, / que lhi podia quenquer desfazer*” (I, vv. 4-5 e II, vv.1-3). Depois de alegar que o amigo traz a filha enganada com os seus cantares, argumento que a filha refuta, a mãe diz o verdadeiro motivo da sua oposição ao namoro, que tem a ver com uma questão de hierarquia social, dizendo que a filha é “... *de tal linhage / que [o amigo] devia vosso servo seer*”. Temos, novamente, a mãe que procura, em vão, semear a dúvida na mente da filha, quanto aos sentimentos do trovador que lhe dedica cantares de amor, embora a verdadeira razão da oposição materna tenha a ver com uma questão de diferença de classes.

- Na cantiga (tipo iv(a)) “*Oje quer' eu meu amigo veer, / por que mi diz que o non ousarei / veer mia madre, de pram vee-lo-ei / e quero tod'en ventura meter, e des i saia per u Deus quiser.*” (I, 1-5) de João Soares Coelho, vassalo de D.Afonso III (segunda geração), a amiga dispõe-se a *fazer o ben* — lembremos as conotações eróticas desta expressão — e tudo quanto o amigo lhe pedir em desobediência e vingança para com a mãe que a proibiu de se encontrar com ele: “*Por en qual coita mi mia madre ten / que o non veja, no meu coraçon / ei oj'eu posto, se Deus mi perdon, / que o veja e que lhi faça ben, / e des i saia per u Deus quiser.*” (II,1-5); “*Pero mi-o ela non quer outorgar, /i-lo-ei veer ali u m'el mandou*” (III, 1-2). Esta moça é um exemplo claro daquilo que dissemos acima, da rapariga ‘sabida’. Vejamos o que ela diz na *fiúnda*: “*Ca diz o vervo ca non semeou / milho quen passarinhas receou*”.

- Numa cantiga de Nuno Fernandes Torneol (segunda geração), de tipo iii, uma: “*Trist' anda, mia madr(e), o meu amigo / e eu triste por el, ben vo-lo digo, / e, se m'el morrer, morrer-vos-ei eu*” (cobra I) a filha tenta persuadir a mãe a deixá-la encontrar-se com o namorado, através de uma ameaça, pois estão ambos a morrer de amor um pelo outro. A filha ameaça a progenitora de que perderá o seu “*gasalhado*” (II,2) se o amigo que “*tant' é coitado*” (II,1) morrer, pois também ela morrerá: “*e, se m'el morrer, morrer-vos-ei eu*”.

- Numa outra cantiga do mesmo autor, também tipo iii, a filha emprega exactamente os mesmos argumentos ao dirigir-se à mãe, embora esta cantiga tenha um conteúdo narrativo muito mais amplo do que a primeira: “*Foi-s'un dia meu amigo d'aqui / e non me viu, e por que o non vi, / madre, ora morrerei*” (cobra I). A oposição da mãe, que a filha tenta combater, implícita ao longo da cantiga, torna-se mais evidente na terceira e última cobra: “*Foi-s'el d'aquie non m'ousou falar, / nen eu a el, e por en con pesar, / madre, ora morrerei.*”

- Ainda de Nuno Fernandes Torneol, a cantiga dialogada (tipo i, por conseguinte) de *leixa-pren* apresenta-nos uma mãe astuta que, num tom amistoso, provavelmente num espaço público, onde está um grande ajuntamento de pessoas, pede à filha que lhe indique quem é o amigo que lhe pedia: “- *Dizede-m’ora, filha, por santa Maria: / qual é o voss’ amigo que mi vos pedia?*” (I,1-2), ao que a filha responde, com alacridade, no refrão: “- *Madr’, eu amostrar-vo-lo-ei*”. Pelo seu tom cortês (cf., ainda, II,2: “*se mi-o mostrassedes, gracir-vo-lo-ia*”), quer a filha, quer nós, os leitores, somos levados a esperar a complacência da mãe relativamente ao par amoroso, expectativa que é defraudada na última cobra (III,2): “*e direi-vo-l’, eu logo en que s’atrevia*”. É este verso que nos faz considerar a mãe como uma oponente arditosa dos amores da filha.

*Terceira geração:*

- Existem quatro fases de aproximação entre os amados no código cortês: *fenhedor* (quando o homem apenas suspira e fala da sua coita), *precador* (quando confessa o amor), *entendedor* (quando é clara a correspondência amorosa) e *drudo* (quando há intimidade física). Dentro deste mesmo código, uma senhora não devia corresponder ao amor do homem, mas manter as distâncias (Torres, 1987:93). Numa pequena cantiga dialogada (tipo i) de Estevan Fernandez d’Elvas (terceira geração), que transcrevo a seguir, a mãe ameaça a filha que não a deixará encontrar-se com o amigo, pois a sua relação já está muito adiantada (o amigo já é “*entendedor voss*”). A filha roga respeitosamente à mãe que assim não faça, pois ele sofrerá muito visto estar louco de amor por ela:

*-Farey eu, filha, que vos non veja  
voss’ amigo. - Por que, madr’e senhor?  
-Ca me dizem que é entendedor  
voss’. - Ay, mha madre, por Deus non seja:  
eu o dev’a lazerar que o fiz  
sandeu e el com sandice o diz.*

- Na cantiga (tipo iii) de Estevão Reimondo (terceira geração) “*Anda [mui] triste [o] meu amigo, / mia madr’, e á de mi gram despeito / por que non pôde falar comigo / e non por al, e faz gram dereito / d’andar [mui] triste o meu amigo, / por que non pôde falar [co]migo*”, a filha dirige-se à mãe que, deduz-se, se opôs aos encontros entre os dois namorados, para lhe falar do grande sofrimento do amigo, sofrimento legítimo (“*faz gram dereito*” I,v.4; “*e non faz gram torto*” II,v.4; “*e faz mui guisado*” III,v.4) mas desnecessário (se ele pudesse falar com ela, não andaria triste). Este monólogo da filha é uma queixa que implicitamente censura a mãe, ao mesmo tempo que a tenta persuadir, também implicitamente, a mudar de atitude.

- Numa cantiga (tipo ii) de Pero de Bardia (terceira geração?), “*Filha, o que queredes bem / partiu-s’ agora d’ aquen / e non vos quisu veer, / e ides vós bem querer / a quen vos non quer veer?*”, a mãe tenta persuadir a filha a deixar de amar o amigo, pois ele não a ama, apontando-lhe a evidência das suas acções: esteve ali e não se interessou em procurar a moça.

Acaba aqui a análise das cantigas em que a mãe se revela como obstáculo aos encontros dos enamorados. Desta amostra, concluímos que, relativamente a todo o *corpus* analisado, a mãe se comporta como oponente dos encontros da filha em aproximadamente 38% dos casos, quer haja satisfação no amor, quer não.

6.2 *A mãe compreensiva*

O caso da mãe compreensiva dos sentimentos, desejos e anseios amorosos da filha é mais complexo do que os que revelam conflito entre mãe e filha, conflito que surge sempre da interdição materna face

aos desejos da filha de se encontrar com o amigo ou da sua desaprovação dos seus sentimentos. O comportamento da mãe benévola atravessa todos os temas apontados na *Figura 1*, tanto o amor correspondido, como não, com excepção, como seria de esperar, da proibição materna [1(b)(i)]. Por isso, o seu papel será necessariamente muito mais variado, já que, por vezes, o que está em causa não é a permissão ou proibição dos encontros amorosos, mas também a sua actuação face às tristezas, zangas e ansiedades da filha no seu relacionamento com o amigo.

Relativamente ao desejo da filha de se encontrar com o amigo, nalgumas destas cantigas, a postura materna é explícita. Noutras, é difícil determiná-la com toda a certeza, já que não manifesta nenhuma opinião, dependendo-se, apenas, pelo tom da fala da filha (*madre velida, mia madre (velida), madr 'e senhor, mia filha, filha fremeosa*, etc.), que a progenitora se mostrará receptiva aos seus rogos, desabafo ou confidências: devemos-nos lembrar que, em várias destas cantigas, nos encontramos perante a filha que tenta, por todos os meios ao seu alcance, persuadir e manobrar a progenitora de modo a que a deixe encontrar-se com o amigo. Daí o tom conciliatório que utiliza ao dirigir-se-lhe, pois os bons modos talvez surtam mais efeito do que a rebeldia e as ameaças que encontramos anteriormente (estas, aliás, já resultarão de uma oposição prévia). Como a cantiga não deixa transparecer nenhuma viragem na atitude da moça, nem nenhuma nota de oposição por parte da mãe, resolvemos considerar que a sua táctica resultou e que a mãe acolheu os seus pedidos.

Com trinta e três cantigas, a mãe compreensiva representa 50% do *corpus* analisado.

#### 6.2.1 Amor correspondido (1)

Temos vinte e cinco cantigas que versam o amor correspondido co-ocorrente com uma mãe compreensiva, o que constitui 38% do *corpus* analisado. Como aconteceu com a mãe oponente, também com a mãe compreensiva o amor correspondido não resulta necessariamente em satisfação amorosa, embora aumente as probabilidades.

##### 6.2.1.1 Satisfação no amor (1 a)

De um modo geral, nas cantigas que representam a satisfação amorosa e em que a mãe é interveniente, encontramos muitas vezes a filha solícita, com o intuito óbvio de levar a mãe a permitir-lhe ver o seu amigo. Uma vez pede directamente a autorização da mãe, outras apresenta-se como filha obediente, disposta a cumprir as suas injunções. No caso das cantigas em que a moça revela alegria, a sua táctica parece ter resultado.

As cantigas que representam uma mãe compreensiva e a satisfação amorosa dos jovens pertencem todas a autores das segunda e terceira gerações. Não encontramos, nas antologias consultadas, nenhuma cantiga monologada de trovadores que se saiba terem pertencido à primeira geração que glose o tema do amor correspondido em que figure a mãe. Dada a escassez do género nesta primeira geração, este facto não é de admirar. É possível, também, que neste primeiro momento, a cantiga de amigo visasse sobretudo o tema do amor não correspondido ou da insatisfação amorosa no amor correspondido.

Analisamos, nesta secção, quinze cantigas que correspondem a 23% do *corpus*.

#### *Segunda geração:*

- Numa cantiga dialogada (tipo i) de Airas Carpancho, que não se sabe a que geração pertenceu, mas visto a cantiga ser dialogada terá integrado ou a segunda ou a terceira geração, encontramos a filha a perguntar solícitamente à mãe: "*Que me mandades, ai madre, fazer / ao que sey que nunca ben querer / soub'otra ren?*" (I,1-3), para obter, como resposta final o consentimento materno — não só de ela se

encontrar com o amigo, mas até de dizer a mãe o que pretende fazer, que lhe será permitido —: “*Diga, filha, de quant’ouvier sabor./ E será ben. / E el, que vyv’en gran coita d’amor, / guarrá poren*”. Neste caso, obviamente, a sua tática surtiu o efeito desejado.

- Numa cantiga (tipo iii) de Juião Bolseiro (segunda geração) “*Fui oj’eu madre, veer meu amigo / que enviou muito rogar por en*”, a jovem conta à mãe a visita que fizera ao seu amigo, e fala-lhe da grande alegria que ele teve em vê-la (“*foi el tan ledo que, desque naci, / nunca tan led’ome con molher vi.*” - Refrão). Depreende-se que ela o ama tanto quanto ele a ela, e que também ela está a transbordar de felicidade. Os amigos, neste caso, encontraram-se e a mãe tem conhecimento disto. A mãe desempenha, pois, o papel de confidente da filha.

- “*Nas barcas novas foi-s’o meu amigo daqui, / e vej’eu veir barcas, e tenho que ven i*”, (tipo iii) também de Juião Bolseiro (segunda geração), a amiga, em exaltada expectativa, pede à mãe que vá com ela esperar as barcas que vê chegar, pois supõe que o seu amigo virá nelas (“*ca vejo viir barcas, e tenho que ven i*” - cobra II) já que havia partido nas “*barcas novas*” (v.1). Ao mesmo tempo que se sente excitada com a perspectiva da possível chegada do enamorado, teme, simultaneamente, que esteja enganada em pensar que ele não pode viver sem ela (cobra III), receio que desabafa à mãe. Depreende-se que a filha requer a autorização da mãe para ir com ela esperar o amigo, ao mesmo tempo que quer que ela a conforte e levante os seus receios.

- É esta a cantiga de João Nunes Camanês (segunda geração) que parece estar em contraponto com uma outra do mesmo autor indicada acima. Nesta cantiga dialogada (tipo i), a mãe convida a filha a ir com ela visitar o amigo que morre de amor: “*æ Se eu, mia filha, for / voss’amigo veer, / por que morre d’amor / e non pode viver, / iredes comigu’i?*” Às três cobras, em que a mãe repete o convite à filha, explicando-lhe como ela tem reparado como o amigo a ama tanto e morre de amores por ela, a filha responde sempre, euforicamente, num verso que constitui o refrão da cantiga: “*æ Par Deus, mia madr’, irei.*” Numa leitura superficial, estamos perante uma mãe não só benévola, mas cúmplice e promotora activa dos amores da filha. Como a cantiga parece suscitar uma leitura irónica, estaremos, talvez, perante uma sátira ridicularizadora de tal comportamento materno. Esta interpretação torna-se ainda mais plausível se a cantiga for vista em conjunto com a outra acima referida do mesmo autor: “*Vistes, filha, noutra dia*”.

- Noutra cantiga (tipo iii) de Martim Codax (segunda geração), “*Mandad’ei comigo / ca ven meu amigo: / E irei, madr’, a vigo!*”, a amiga, feliz com o recado que recebeu do amigo dizendo-lhe que vai chegar a Vigo, informa a mãe de que irá lá para se encontrar com ele: o amigo é “*viv’e sano*” e vem “*d’el-rei amigo*”, quer dizer que o rei está satisfeito com o seu desempenho. A amiga não parece pedir autorização à mãe, limitando-se a informá-la das suas intenções, o que faz supor uma mãe compreensiva, que não levanta obstáculos.

- “*Ai, Sant’Iago, padron sabido, / vós mi-adugades o meu amigo! / sobre mar ven quen frores d’amor ten! / mirarei, madre, as torres de Geen.*” é uma cantiga (tipo iii) de Paio Gomes Charinho (segunda geração) em que a moça agradece ao santo padroeiro pelo regresso do seu amado. A moça, alegre, diz à mãe que o amigo vem sobre o mar e diz-lhe que irá vê-lo chegar: “*sobre mar ven quen frores d’amor ten: / mirarei, madre, as torres de Geen.*” Parece estarmos face a um caso semelhante ao anterior.

- Neste panegírico (tipo iii) à própria beleza, “*Fui eu, madre, lavar meus cabelos / a la fonte e paguei-m’eu d’elos / e de mi, louçana*”, de D. João Soares Coelho (segunda geração), a amiga confia a uma mãe compreensiva o seu encontro feliz (notar que esta cantiga tem uma carga erótica muito grande) com o enamorado.

- Do mesmo autor (segunda geração), na cantiga (tipo iv (d)) "*Fremosas, a Deus louvado / con tan muito ben como oj'ei*", a amiga expressa às amigas a sua grande alegria por ter estado com o amigo, e fala-lhes da sua gratidão para com a mãe que a autorizou a falar com ele: "*Agora me foi mia madre melhor / ca me nunca foi, des quando naci; / Nostro Senhor lho gradesca por mi; / e ora é mia madr'e e mia senhor, / ca me mandou que falasse migo / quant'el quisesse o meu amigo.*" (II cobra) Trata-se, pois, claramente, de uma mãe que não levanta obstáculos à filha, embora o possa ter feito no passado. Não se pode, porém, excluir desta cantiga uma leitura irónica que a coloca à beira da sátira. Existe, com efeito, a possibilidade de que a terceira cobra ironize o morrer de amor: "*Sempre lh'eu madr'e senhor chamarei / e puinharei de lhe fazer prazer / por quanto me non quis leixar morrer, / e morrera, mais já non morrerei, / ca ma mandou que falasse migo / quant'el quisesse o meu amigo.*"

- Noutra cantiga de tipo iv(d) de João Soares Coelho (segunda e terceira geração: 1248-1280) "*Amigas, por Nostro Senhor, / andade ledas migo, /ca puj'antre mia madr'amor/ e antr'o meu amigo, / e por aquest'ando leda; gram dereit'ei [d']andar led[a] / e andade migo ledas*" (cobra I) a amiga quer partilhar a sua grande alegria às amigas pela harmonia que vive com a mãe e com o amigo.

- De Nuno Fernandes Torneol há uma cantiga (tipo iii) "*Ai, madr', o meu amigo, que non vi / á gran sazón, dizen-mi que é qui, / madre, per bõa fé, led'and'eu*" (cobra I) em que a filha usa de um tom amistoso para sensibilizar a mãe quanto aos seus sentimentos, talvez uma forma indirecta de lhe pedir permissão para estar com o amigo, que a veio ver: "*E sempr'eu punhei de lhi mal fazer, / mais, pois ora veo por me veer, / madre, per bõa fé, led'and'eu.*" (Cobra II). A jovem sente necessidade de indicar à mãe a sua mudança de atitude para com o amigo, a respeito de quem tinha conjecturado vingança, de que agora se arrepende.

#### *Terceira geração:*

- Começaremos esta secção com uma cantiga de *leixa-pren* de João Zorro, monologada (será de tipo ii?), "*El-rei de Portugale / barcas mandou lavrare / e lá irá nas barcas migo, / mia filha, o voss' amigo*", que encontramos em duas versões diferentes em duas antologias. Na antologia de Torres (1987), a cantiga tem como sujeito de enunciação o pai, como vemos pelo refrão que diz: "*e lá irá nas barcas migo, / mia filha, o voss' amigo*". Parece pouco provável que a mãe fosse viajar nas novas barcas do rei de Portugal, ao passo que seria muito provável que o pai o fizesse. Nesta cantiga o pai informa a filha (- é este o narratário explícito -) de que o seu amigo se irá ausentar nas mesmas barcas, provavelmente, portanto, numa mesma expedição, que ele. A cantiga não permite determinar com qualquer certeza a atitude do pai para com os amores da filha mas, pelo tom amistoso, parece tratar-se de um amor consentido.

Esta enunciação masculina não se enquadra nas personagens acima enumeradas de acordo com a classificação geral da «arte de trovar» das cantigas de amigo no que respeita a voz de enunciação. Com efeito, como lemos em Tavani (1986: 134), nas cantigas monologadas, a diferença mais imediatamente perceptível entre as cantigas de amor e as de amigo, é aquela indicada na poética fragmentária do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, que diz que, nos textos monologados, quando o poeta fala na primeira pessoa estamos perante a cantiga de amor, e quando o poeta finge que é a mulher a falar, perante a cantiga de amigo. De acordo ainda com a mesma *Arte de Trovar* do referido Cancioneiro, no caso das cantigas dialogadas, a pertença a um ou outro género é determinada pelo primeiro interlocutor (*Ibidem*): se fala primeiro ele, a cantiga é de amor; se fala primeiro ela, a cantiga é de amigo. Esta cantiga de João Zorro não é dialogada. É um monólogo aparentemente falado pelo pai, um narrador masculino e homodiegético, pelo que a cantiga não se conforma com a formulação da poética.

Diogo (1998) transcreve a mesma cantiga mas com um refrão dispar, lendo-se: "*E lá iram nas barcas migo / Mia filha e noss' amigo*", o que permitiria que a mãe fosse o sujeito de enunciação. Neste caso, já não se trataria de uma expedição militar, mas sim de uma celebração ou inauguração das novas

barcas. Sendo a mãe o sujeito de enunciação, e sendo este o refrão, estaríamos perante um amor consentido e uma mãe conivente dos amores da filha.

- Um caso de mãe compreensiva, que não impede os amores da filha, mas cautelosa e conselheira, é a cantiga dialogada (tipo i) de Pero Meogo “*æ Tal vai o meu amigo / con amor que lh’eu dei / come cervo ferido / de monteiro del-rei*”. A filha, feliz, confia à mãe a grande paixão que o amigo tem por ela, e compara-o a um “*cervo ferido*”, dizendo mesmo que ele morrerá de amor se ela não pensar nele (“*E, se el vai ferido, / irá morrer al mar; / si fará meu amigo, / se eu d’el non pensar.*” - III). A mãe aconselha-a a acautelar-se (“*guardade-vos filha*”), e conta-lhe que teve uma experiência de um homem que se fingira de muito apaixonado, apenas para tirar partido dela.

- Na pequena cantiga (tipo iii) de Airas Nunes de Santiago “*A Santiagu’ en romaria ven/ el-rei, madr’, e praz-me de coraçõ / por duas cousas, se Deus me perdon, / en que tenho que me faz Deus gran ben: / ca vere’i el-rei que nunca vi / e meu amigo, que ven con el*” a filha confia à mãe a sua alegria pela vinda a Santiago do rei e do namorado que, depreende-se, está ao serviço do monarca Pinheiro Torres (1987: 445) sugere que a satisfação da moça se deva unicamente à circunstância de poder ver o amigo, mas que “possivelmente receosa de confessar à mãe que é só esse o motivo da sua alegria, disfarça um pouco os seus sentimentos justificando o excesso da exuberância pela «falsa» razão de o Rei também vir”. Se assim for, estamos novamente perante uma mãe compreensiva mas ao mesmo tempo zelosa do comportamento da filha. O objectivo da confiança é o de obter permissão da mãe para ir a Santiago.

- Na cantiga tipo iii de D. Dinis “*Vi-vos, madre, com meu amigo aqui / oje falar, e ouv’em gram prazer, porque o vi de cabo vós erger / led’, e tenho que mi faz Deus bem i: / ca pois que s’el ledo partiu d’aquem, / nom pôde seer se nom por meu bem*” (Cobra I), a moça expressa à mãe a sua grande alegria por ter visto a harmonia que existe entre a mãe e o amigo o que augura bem para a sua relação com o amigo.

- À primeira vista, a cantiga de tipo iii de D. Dinis (terceira geração), “*Ma madre velida / vou-m’a la bailia / do amor. // Ma madre loada / vou-m’a la bailada / do amor*” (Cobras I e II) parece tratar da temática da satisfação amorosa. A moça parece partir do princípio de que tem autorização da mãe para sair e expressa-lhe a sua grande alegria em ir ao baile. O fim da cantiga cria uma certa opacidade de interpretação, devido ao uso do pretérito imperfeito nos verbos *queria* e *amava*, e ao emprego do termo *per-jurada*: “*Vou-m’a la bailia, / que fazen en vila, / do amor. (Vou-m’a la bailada que fazen en casa do amor.) // Que fazen en vila / do que ben queria / do amor. // Que fazen en casa/ do que eu muit’ amava / do amor. // Do que eu ben queria, / chamar-m’an garrida / do amor. / Do que eu muit’ amava, / chamar-m’an per-jurada / do amor.*” Teria a moça a dado momento rompido com o amigo mas reconhece agora o quanto o ama, e alegra-se na expectativa de o tornar a ver?

#### 6.2.1.2 Insatisfação no amor devido a diferentes obstáculos (1 b ii)

O amor correspondido co-ocorrente com a insatisfação no amor e uma mãe compreensiva é sempre devido a outros obstáculos, que são geralmente, como vimos acima, a ausência forçada do namorado, embora possa haver outros obstáculos, por vezes enigmáticos. São 10 as cantigas que pertencem a esta categoria no corpus analisado, isto é 15% dos casos.

##### *Primeira geração:*

- Encontramos um interessante exemplo de amor correspondido mas infeliz na cantiga tipo iii de Fernão Rodrigues de Calheiros (talvez primeira geração), “*Madre, passou per aqui un cavaleiro / e*

*leixou-me namorad' e com marteiro*". A moça queixa-se à mãe que se apaixonou por um cavaleiro (cobra 1) "*filho d'algo*" (cobra 2), que também se apaixonou por ela "*ai, madre, os seus amores ei; / se me los ei, ca mi-os busquei, / outros me lhe dei; / ai, madre, os seus amores ei.*" (Refrão - o sublinhado é meu) e lamenta que assim tenha sido, sem revelar porque motivo: "*Madre, passou per aqui quen non passasse / e leixou-m' assi penada, mais leixasse*" (cobra 3). A mãe não fala a cantiga é monologada a mas depreende-se, do tom da filha, que a mãe acate benevolmente o seu lamento: estamos aqui perante uma mãe confidente. Convém notar, também, que neste caso a confiança da filha não se destina a obter um favor da mãe, como acontece nalgumas cantigas, incluindo a que se segue, em que parece que o propósito da filha ao dirigir-se à mãe é o de a persuadir a deixá-la encontrar-se com o amigo, de um modo ou de outro.

*Segunda geração:*

- Na cantiga dialogada (tipo i) de Rui Fernandes (primeira geração/ segunda geração) "*æ Madre, quer 'oj' eu ir veer / meu amigo que se quer ir / a Sevilha el-rei servir; / ai madre, ir-lo-ei veer.*" a filha, entristecida pela partida iminente do enamorado, que vai servir el-rei, expressa a mãe o seu desejo de se ir despedir dele, e diz-lhe da sua dor pela separação ("*æ Nen o sabe Nostro Senho / que me pesa, pois que s' ir quer*" Cobra 2, v. 1 e 2). A mãe, compreensiva, encoraja a filha a ir e oferece-se a acompanhá-la. A filha agradece a mãe. O refrão consiste neste diálogo entre as duas: "*æ Filha, ide; eu vosqu' irei. / æ Faredes-me atan prazer! / ca non sei quando mi-o verei.*"

- Na cantiga de tipo iii "*Madre velida, meu amigo vi, / non lhe falei e con el me perdi: / e moir' agora, querendo-lhi ben; non lhi falei, ca o tiv' en desden; / moiro eu, madre, querendo-lhi ben.*" de Airas Corpancho (talvez segunda geração), a amiga receia que o amigo a deixe de amar porque ela não lhe falou quando o viu, e pede a mãe que interceda por ela junto ao enamorado e lhe peça que a venha ver: "*Madre velida, ide-lhe dizer / que faça ben e me venha veer*" (cobra 3). Pressupõe-se que a mãe é sensível aos rogos da filha, em cujo caso nos encontramos perante a mãe intercessora.

- A cantiga dialogada (tipo i) de João Baveca (segunda geração), "*æ Filha, de grado queria saber / de voss' amigu' e de vós ua ren*", versa o amor correspondido ("*quero-lh' eu ben e que-lo el a mi*", v.5). Porém, apesar disto, e dos dois enamorados se poderem ver, estão infelizes. A mãe, preocupada, dirige-se à filha para lhe perguntar o que se passa, pois ve os dois amantes chorar sempre que falam ("*mais vejo-vos sempre con el falar / e vejo-vos chorar e el chorar*" v.8-9). A filha nega-se a dar qualquer explicação à mãe, e limita-se a dizer-lhe, repetidamente, que os dois jovens se amam mutuamente e que "*non á mais i.*" A mãe lastima que a filha não lhe conte toda a verdade ("*æ Se mi-o negardes, filha, pesar-mi-á*" v.13) pois para a poder aconselhar devidamente precisa de saber o que se passa ("*ca, se mais á i feit', a como quer, / outro conselh' avemos i mester.*" v.14). Estamos aqui perante uma mãe preocupada com a felicidade quer da filha, quer do seu amigo (vide as duas primeiras cobras).

- Na cantiga (tipo iii) de Pero Garcia Buralês (segunda geração), "*Ai madre, ben vos digo: / mentiu-mi-o meu amigo: / sanhuda lh' and' eu.*" vemos abordado um caso interessante de amor correspondido, mas insatisfeito, já que o obstáculo à harmonia amorosa é a zanga da própria protagonista: "*Non é de mi partido, / mais por que mi á mentido, / sanhuda lh' and' eu*". Tipicamente, o amigo não foi ao encontro como havia prometido ("*Non foi u ir avia*" - 3a cobra), e por isso "*des aquel' dia*" a moça está zangada com ele. É este o desabafo que faz à mãe.

- Na cantiga de Lopo, dialogada, (tipo i) "*æ Filha, se gradoedes / dizede que avedes*" estamos perante mais um caso de uma mãe preocupada com o estado deprimido da filha, e de uma filha que se recusa a explicar a mãe o que se passa. A sua única resposta é sempre: "*æ Non mi dan amores vagar*" (Refrão) Partimos do princípio que se trata de amor correspondido mas insatisfeito devido a obstáculos desconhecidos, talvez a ausência do enamorado no fossado, por que a jovem usa o termo "*amorès*", e

por que a mãe, na última cobra, coloca na boca da filha a possível explicação dos seus choros: “*cuidand'en meu amigo*”.

- Outra cantiga (tipo iii) de Lopo que versa a insatisfação no amor é “*Assanhou-se, madr', o que mi quer gran ben*”. Embora os dois jovens se amem mutuamente, como revela o fim do primeiro verso atrás transcrito, o amigo zangou-se com a amiga, não sabe ela porque (“*e, se soubess'eu, madre, ca mi sanhud'ia, / desassanhá-lo-ia.*” - Refrão), nem acha que o mereça: “*Sabe-o San Leuter, a que o eu roguei / que o non mereçi, pero o sanhud'ei*” (cobra 2). Ela desabafa com a mãe a sua tristeza e surpresa (“*quando mi-o disseron, non o quis creer*” - (cobra 3) pela zanga do amigo, e explica que se soubesse a razão faria com que ele deixasse de estar zangado com ela. Mais um caso da mãe confidente.

- “*Mia madre, pois se foi d'aqui / o meu amigu'e o non vi, / nunca fui leda, nen dormi, / ben vo-lo juro, des enton: / madre, el por mi outrosi; / tan coitad' é seu coraçõ!*” é a primeira estrofe de uma cantiga (tipo iii) de Pero da Ponte (segunda geração) em que a amiga se queixa à mãe da grande saudade que tem do amigo que foi servir “*en cas del-rei*” (v.3, estrofe 2) e que tanto se demora a vir. Estão os dois apaixonados, como se vê pelo refrão, e a cantiga acaba com uma estrofe de 3 versos em que a moça diz a mãe o que lhes vai acontecer: “*E direi-vos que nos aven: / eu perco por el(e) o sen / e el por mi o coraçõ*”. Estamos perante mais um caso da mãe confidente que parece ouvir silenciosa mas complacientemente o queixume da filha.

- Numa cantiga dialogada (tipo i) do mesmo autor, “*Vistes, madr', o escudeyro / que m'ouver'a levar sigo?*” a filha, apaixonada, fala nas duas primeiras estrofes, queixando-se a mãe de que o amigo se foi embora zangado (“*sanhudo*”) com ela porque ela lhe mentiu, e desabafa, no refrão: “*Madre, namorada me leixou, / madre, namorada mh'á leixada, / madre, namorada me leixou*”. Censura, também, a mãe pois fora ela que lhe aconselhara a mentir: “*Madre, vos que me mandastes / que mentiss'a meu amigo, que conselho mi daredes / ora, poi-lo non ey migo?*” (estrofe 2). Nas duas últimas estrofes a mãe aconselha-a a que, quando o vir, faça tudo para lhe agradecer, e que em tudo lhe obedeça, já que não pode viver sem ele. Estamos aqui perante uma mãe, conselheira e confidente, que promove activamente os amores da filha.

- O tom conciliatório da mãe na cantiga de *leixa-pren* (tipo ii) de Nuno Fernandes Torneol, (provavelmente segunda geração) “*Aqui vej' eu, filha, o voss' amigo, / o por que vós baralhades migo, / delgada*”, e as suas palavras na terceira e quarta cobras (“*(O) por que vós baralhades migo / quero-lh'eu ben, pois é voss' amigo, / delgada (III) // ... / quero-lh'eu ben, poi-lo vós amades /...*” (IV,2)) apontam-nos para um momento anterior de oposição materna aos amores dos namorados. A mãe reconsidera a sua atitude anterior e quer mostrar à filha que gosta do amigo. Esta viragem da mãe promoverá a fortuna amorosa dos jovens.

#### Terceira geração:

Não encontramos nas antologias consultadas nenhuma cantiga que verse este tema por autores que se saiba terem pertencido à terceira geração.

#### 6.2.2 Amor não correspondido (2)

Na generalidade dos casos, o amor não correspondido na cantiga de amigo remete-nos para a mulher que sofre devido àquilo que ela pensa, ou constata, ser a mentira, falsidade ou infidelidade do homem, ao passo que o homem sofredor de amor não correspondido é pertença da cantiga de amor. Existem, porém, algumas cantigas de amigo, que nos oferecem, pela perspectiva feminina, a mulher enfatiada do amigo, com vimos em 5. Se não há amor entre os namorados, não haverá necessidade de

oposição materna. Por isso, nestas cantigas, quando protagonizadas pela mãe, esta é sempre a confidente benévola dos desabafos da filha: do seu ciúme, desilusão, zanga, ou dor, e dos seus planos de vingança.

Encontrámos seis cantigas que versam o amor não correspondido, o que equivale a 9% do *corpus* analisado.

#### 6.2.2.1 O amigo não ama a amiga (2c)

Começaremos por ver o papel da mãe nas cantigas que versam os sentimentos da amiga perante um amigo que a não ama, ou, pelo menos, que ela *desconfia* que a não ama, já que, nalguns casos estamos apenas perante as suspeitas femininas, não confirmadas, ou até infundadas, da deslealdade masculina. Nenhuma das cantigas analisadas pertence à primeira geração. Com cinco cantigas, o amigo desleal constitui praticamente todos os casos de amor não correspondido.

##### *Segunda geração:*

- Na cantiga (tipo iii) de D. João Peres de Aboim, "*Vistes, madre, quando meu amigo/ pos que verria falar comigo?*", a mãe escuta, depreende-se que com compreensão, o desabafo da filha sobre o seu amor frustrado. No primeiro verso de cada cobra a filha invoca a mãe como testemunha das falsas juras do amigo, e no refrão insiste em perguntar-lhe "*oje dia cuidades que venha?*", numa pergunta que adquire um tom retórico, que quer dizer que é claro que ele não vem pois é um mentiroso.

- "*Ai madre, nunca mal senti(u) / nen soube que x'era pesar*", de Juiao Bolseiro, é uma *chanson de change* (tipo iii) na qual a moça enciumada e desiludida por ter visto o seu amigo falar com outra mulher, desabafa com a mãe a sua grande dor ("*con outra; mais poi-lo eu vi, / con pesar ouvi a morrer i*" - Refrão)

- "*Non me digades, madre, mal, (s)e irei / vee-lo sen verdade que namorei / na ermida do Soveral / u m'el fez muitas vezes coitad'estar, na ermida do Soveral.*" É esta a primeira estrofe de uma cantiga (tipo iii) de Martim de Ginzo, onde a amiga, apaixonada por o amigo que tantas vezes faltou aos encontros, pede a mãe que a não critique se ela for mais uma vez ao local de encontro com o seu amigo "*mentidor*" (cobra 2) (veja-se o refrão: "*na ermida do Soveral / u m'el fez muitas vezes coitad'estar / na ermida do Soveral*"). Apesar de desconfiar que ele faltará uma vez mais ao compromisso ("*Se el non ven i, madre, sei que farei*" - Cobla 3) ainda tem uma réstia de esperança de o encontrar, apesar de lhe chamar *traedor*: "*Rogu'eu Santa Cecilia e Nostro Senhor / que ach'oj'eu i, madr', o meu traedor /...*" (cobra 4). Estamos aqui perante uma mãe que, para além de confidente da filha, não a impede de sair de casa sozinha para se encontrar com o namorado.

- Na cantiga monologada, tipo ii, de João Airas de Santiago "*O que soía, mia filha, morrer / por vós dizen que já non marr'assi*" só a mãe fala, lamentando-se à filha por ter dado ouvidos ao amigo que, vem agora a descobrir, já não morre de amores pela filha (a cantiga versa, pois, a inconstância do amigo), e recomenda-lhe que se o quiser tornar a atrair que diga que há um outro homem apaixonado por ela, como se vê pelo refrão: "*dizede que morre por vós alguen / e veredes ome morrer por en*". Quer dizer que a mãe induz a filha a excitar a cobiça do namorado, fazendo-lhe ciúmes. Estamos aqui perante uma mãe que promove activamente a realização amorosa da filha.

##### *Terceira geração:*

- Na cantiga (tipo iii) de D. Dinis "*Non chegou, madr', o meu amigo / e oj'est' o prazo saido*", estamos perante mais um caso do amigo *perjurado* que falta ao encontro marcado. Uma vez mais, a filha, apaixonadíssima (cf. o refrão "*Ai, madre, moiro d'amor*") desabafa com a mãe a sua desilusão.

6.2.2.2 A amiga não ama o amigo (2d)

Como dissemos anteriormente (*vide* 5 acima), estas cantigas são raras, sobretudo aquelas em que a mãe é interveniente, e parecem ter sido, todas elas, produção tardia da terceira e última geração trovadoresca, aquela que mais inovações demonstrou face a um género que já revelava desgaste. Na realidade, o único exemplo por nós encontrado, e este um pouco ambíguo, é uma cantiga tipo iii de D. Dinis, *ateúda (ata finda)*, “*Meu amigo vem oj’aqui / e diz que quer migo falar, / e sab’el que mi faz pesar, / madre, pois que lh’eu defendi / que non fosse per nulha rem / per u eu foss’; e ora vem*”, em que a filha se queixa à mãe do comportamento do rapaz, que não cumpriu com o que ela lhe pediu, e diz que por isso “*perde [o seu] amor*” (cobra 3, v. 3). Na finda, a moça resume que, dado tudo o que expôs, é correcto que ele perca o seu bem: “*Aqui, madr’, e pois fez mal sem, / dereit’ é que perca meu bem*”. É bem possível que a moça se esteja simplesmente a desculpar perante a mãe da visita do moço, e que de facto o ame.

6.2.3 Amor indeterminado

Em duas cantigas, é difícil determinar se o amor é correspondido ou não: na primeira, a dúvida fica quanto aos sentimentos femininos; na segunda, quanto aos sentimentos masculinos.

*Terceira geração*

- Numa cantiga dialogada (tipo i) de João Zorro, de duas estrofes apenas:

*ai Cabelos, los meus cabelos,  
El-rei m’enviou por elos;  
madre, que lhis farei?  
e Filha, dade-os a El-rei.*

*ai Garcetas, las mias garcetas,  
El-rei m’enviou por elas;  
madre, que lhis farei?  
ai Filha, dade-as a El-rei.*

Estamos perante uma situação em que não é possível determinar se o amor é correspondido ou não. O Rei deseja a jovem, mas não se sabe se ela o ama. Quanto à permissão que a mãe lhe concede de se entregar ao rei (os cabelos são uma sinédoque que representa a moça), trata-se de um apoio aos desejos do monarca e não necessariamente aos desejos da filha. Ao dirigir-se à mãe, a filha coloca a questão a quem de direito, ou seja, à representante da linhagem. Talvez nem filha nem mãe se sentissem com autoridade para recusar os desejos do rei. Por outro lado, haverá interesse em satisfazer o soberano ao conceder autorização à filha para ir para a sua corte.

- Na bailada (uma cantiga dialogada, por isso de tipo i) de Airas Nunes “- *Bailade, oje, ai filla, que prazer vejades, / ant’o voss’amgio, que vós moit’amades. / - Bailarei eu, madre, pois me vós mandades*” (I, 1-3) estamos, uma vez mais, perante a mãe que provoca a sedução ao instigar a filha a excitar o desejo do namorado, desta vez bailando diante dele, para lhe mostrar como é bela. Não sabemos se o amigo a ama ou não: pode ser que sim, ou pode ser que não, a cantiga não o indica, mas é possível que se esteja a tornar indiferente. Quanto aos sentimentos da moça, também eles são ambíguos, pois parece existir uma nota de desinteresse na sua fala. Vejamos a sua resposta na segunda cobra: “- *Bailarei eu, madre, pois mi-o vós dicesdes, / mais pero entendo de vós ua ren:/ de viver el pouco gran sabor avedes, / pois que me mandades que baile ant’el ben.*” (II, 3-6) Nesta cantiga, a filha solteira obedece ao imperativo do sistema linhagístico; nas cantigas de escárneo há exemplos de desobediência.

### 6.3 Posição indeterminada da mãe

Dissemos em 6.2 que, apesar de que em certas cantigas monologadas pela filha é difícil determinar com toda a certeza a posição da mãe face aos amores da filha, que considerariamos a mãe como adjuvante, desde que não se notasse nenhuma viragem na atitude da moça ou no tom como se dirige à mãe. Mesmo utilizando este critério, há certos casos em que se torna praticamente impossível optar por uma atitude por parte da mãe. Com sete exemplos, este tipo de situação corresponde a 10% do *corpus*.

Nas cantigas a seguir - trata-se em todos os casos de *amor correspondido* – as moças desejam encontrar-se com os amigos pelo que apelam às mães que lhes concedam permissão. Não se pode determinar se haverá satisfação no amor ou não, pois esta será condicional à permissão materna.

#### Segunda geração:

- Em "*Preguntar-vos que'eu madre, / que mi digades verdade: / se ousará meu amigo / antes vós falar comigo*" de Pero Meogo, antevemos uma pequena narrativa. Sabemos que num primeiro momento, esboçado na segunda cobra, o amigo mandara recado à moça para saber se poderia namorar com ela na presença da mãe. A filha coloca a questão à mãe (a cantiga é do tipo iii) e, na última cobra, diz-lhe que ir-se-á encontrar com ele "*a la fonte / u van os cervos do monte*", o que se pode ler como uma ameaça implícita: se a mãe não os deixar encontrarem-se na sua presença, não resta à filha outra solução senão encontrar-se com o amigo na fonte, o que poderá resultar em maiores intimidades (veja-se a alusão aos cervos). Face a isto, talvez a mãe se sinta indecisa quanto a obstar ao encontro dos namorados na sua presença.

- A cantiga de tipo iii de Martim de Ginzo (talvez segunda geração), "*Como vivo coitada, madre, por meu amigo, / ca m'enviou mandado que se vai no ferido: / e por el vivo coitada!*", apresenta uma oposição materna subtil. A ida do bem amado para o "*ferido / fossado*" é a razão da infelicidade da amiga. Nas duas primeiras cobras a filha desabafa com a mãe a sua dor e preocupação pela partida iminente do namorado na expedição guerreira e perigosa. Nas duas últimas cobras dirige-se a Santa Cecília, invocando, provavelmente, a sua protecção para o moço. Notemos que o amigo não lhe deu o recado da sua partida de viva voz, mas lhe "*enviou mandado*", (1,v2) o que pode sugerir uma mãe zelosa dos seus deveres protectores, que não deixa a filha encontrar-se com o enamorado. Sob esta óptica, poderíamos, talvez, considerar a mãe como obstáculo ao encontro dos enamorados. Para além de desabafar a sua dor, talvez o principal objectivo da filha seja o de mover a mãe a deixá-la encontrar-se com o namorado antes da partida deste.

- "*Mia irmana fremosa, treides comigo / a la igreja de Vig', u é o mar salido*" é uma cantiga, simultaneamente de tipo iv(e) e de tipo iii, de Martim Codax (segunda geração), de paralelismo literal e *leixa-pren*, em que a amiga se dirige à irmã nas duas primeiras cobras, e em seguida à mãe nas duas últimas. A amiga pergunta à irmã se irá com ela à igreja de Vigo. Depreende-se que lhe faz este convite diante da mãe para persuadir a progenitora a deixá-las ir. Se ela não for sozinha, mas acompanhada pela irmã æ é de notar que a filha não pede à mãe que a acompanhe a Vigo æ, talvez a mãe não lhe levante obstáculos a que vá, e a que veja o amigo. Na terceira e quarta cobras a filha diz à mãe que o seu amigo também irá a Vigo: "*e verrá i, mia madr', o meu amigo*", "*e verrá i, mia madr', o meu amado*". A afirmação do refrão: "*E miraremos las ondas!*", deixa em aberto quem irá mirar as ondas, se os dois amados, ou se a amiga com a irmã e o amado. Parece claro que a moça prefere ir com a irmã a Vigo, a ir com a mãe, pois terá mais liberdade de acção. Esta, subentende-se, coarctar-lhe-ia os movimentos em demasia. Estamos, aqui, perante um caso de amor correspondido, e uma filha que tenta persuadir a mãe deixá-la encontrar-se com o amado, de preferência acompanhada apenas da irmã.

- Na cantiga "*De fazer romaria pug'en meu coração / e Sant'lag'un dia, por fazer oraçon / e por veer meu amigo logui'i*" de Airas Corpancho (segunda geração), estamos face a mais uma cantiga de

tipo iv(a) em que é difícil determinar a posição da mãe, relativamente aos encontros da filha com o namorada. A filha está decidida que irá em romaria a Santiago: é isto que declara. O que não é certo ainda é se a mãe a acompanhará ou não: “*E, se fezer (bon) tempo e mia madre non fôr, / querrei andar mui leda e parecer melhor / e por veer meu amigo logu’i*” (II). Depreende-se daqui que a filha preferiria que a progenitora não a acompanhasse. Contudo, quer a mãe vá, quer não, parece certo que os dois enamorados se irão encontrar. Pouca escolha resta à mãe senão acompanhar a filha.

- A cantiga “*A San Servand’, u ora van todas orar, / madre velida, por Deus vin vo-lo roguar / que me leixedes alá ir, / a San Servand’, e se o meu amigo vir, / leda serei, por non mentir*”, de João Servando (segunda geração), de tipo iii, parece remeter para a mesma situação de uma cantiga anteriormente tratada do mesmo autor, em que a mãe se opusera a ida da filha em romaria acompanhada de “*donas*”. Assim sendo, estamos aqui perante a mãe em princípio opositora do encontro da filha com o amigo. A filha opta por se dirigir à mãe, com bons modos, a fim de a persuadir a deixá-la ir. Não encobre à mãe que o amigo também lá irá e que lhe dará muita alegria vê-lo, sobretudo sabendo que o pode ver sem nada ter encoberto à mãe. Esta confissão deve abonar a seu favor, pois mostra à mãe que pode confiar nela, pois ela diz-lhe a verdade: “*Pois mi dizen do meu amigo ca i ven, / madre velida e senhor, faredes ben / que me leixedes alá ir, / a San Servand’, e, se o meu amigo vir, / leda serei, por non mentir.*” (II) Na terceira cobra, alega, também, que não irá sozinha (“*Pois todas i van de grado oraçon fazer / madre velida, por Deus venho-vo-lo dizer / que me leixedes alá ir, / a San Servand’, e se o meu amigo vir / leda serei, por non mentir.*”). Este último argumento é, talvez, o mais forte. Com tanta companhia, não haverá perigo nenhum em ela também ir. A mãe não fala, por isso não é possível determinar se os rogos da filha a moveram a deixá-la ir em romaria.

- Há uma cantiga de Pero de Viviaes (segunda geração?), “*Pois nossas madres van a San Simon / de Val de Prados candeas queimar*”, em que a moça convida as amigas - tipo iv(c) - a bailar no adro da ermida enquanto as mães queimam velas, já que as mães vão em peregrinação, e as filhas as terão de acompanhar. A intenção da amiga é a de aproveitarem a ocasião para ela e as amigas se exibirem, bailando, perante os amigos que lá estarão: “*Nossos amigos todos lá iran / por nos veer e andaremos nós / bailand’ant’ eles, fremosas, en cós*” (cobra 2, v.1-3). A devoção é deixada para as mães: “*e nossas madres, pois que alá van / queimen candeas por nós e por si / e nós, meninas, bailaremos i*” (cobra 2, v.4 e refrão). A atitude das mães não é revelada, mas esta será uma oportunidade única para as moças.

#### Terceira geração:

- Numa interessante cantiga de Martin de Caldas (tipo iv(e)), a moça desabafa à irmã que o seu maior desejo seria poder agradar tanto ao amigo como à mãe. Para ela, a felicidade total seria, pois, estar em harmonia com ambos, e é isto que ela espera que Deus lhe conceda: “*Vedes qual preit’eu querria trager, / irmã, se eu o podesse guisar: / que fezeess’ a meu amigo prazer / e non fezeess’ a mia madre pesar, / e, se mi Deus esto guisar, ben sei / de mi que logu’eu mui leda serei*” (I). A filha preferiria não ter de contrariar a mãe para ser feliz com o amigo.

#### 6.4 Inversão de papéis

Há uma cantiga tipo ii de Juião Bolseiro (segunda geração) que convém mencionar pela inversão de papéis que representa. Nessa cantiga, “*Mal me tragedes, ai filha / porque quer’aver amigo / e pois eu com vosso medo / non o ei, nen é comigo, non ajade-la mia graça / e de-vos Deus, asi mia filha, / filha que vos assi faça, / filha que vos assi faça*”, é a filha que impede a felicidade amorosa da mãe. A mãe diz que “*sen amigo / nunca foi molher viçosa*” (II cobra), e acusa a filha de a ter feito perder por ciúmes, pois a mãe é mais bonita que a filha: “*e pois que mi-o vós tolhestes / e melhor ca vós paresco*” (III cobra). Haveria nesta cantiga uma intenção escarminha contra a mulher mais velha, possivelmente viúva,

que, de acordo com as normas da época, deveria optar pela castidade e pela mortificação da carne (cf. Casagrande 1993:130) e ser ela a guardiã de sua filha e que afinal precisava ela de ser guardada? Se levarmos em linha de conta o ambiente social que se construía em torno da mulher, sobretudo aristocrata, durante a época medieval, tal interpretação torna-se plausível.

Com efeito, o comportamento da mulher estava, nesta época, extremamente regulamentado, regras estas que assentavam numa visão da mulher como um ser incapaz de governar as paixões, um ser irrequieto, inconstante, irracional e passional (Casagrande 1993:119), incapaz de se guardar sozinha, e que precisa, por isso, de ser guardada pelos homens (op.cit.120), sejam eles pais, maridos, irmãos, pregadores ou directores espirituais (op.cit.122).

### 7. “A MULHER SOB CUSTÓDIA”

É este o título de um capítulo da autoria de Carla Casagrande, acima referenciado, que vem inserido numa obra sobre a *História das Mulheres*. De entre os muitos textos redigidos na Europa, sempre por homens, ao longo dos séculos, para regulamentar o comportamento feminino, Casagrande (1993:100-1) destaca e sintetiza aqueles redigidos entre o final do século XII aos primeiros anos do século XIV, pois estes são anos em que

na tentativa de construir um modelo ético adaptado às mulheres de uma sociedade que se estava a tornar mais complexa e a assentar em formas novas e diferenciadas, foram lançadas as bases de uma pastoral e de uma pedagogia no feminino destinadas a perdurarem. (Casagrande 1993:100, sublinhado meu)

Este período coincide, em larga medida, com o período trovadoresco galaico-português. Com efeito, neste período aumenta o número de textos que elaboram “valores e modelos de comportamento para as mulheres” (Casagrande 1993:99), regras muito repressivas que coarctam fortemente toda a actuação da mulher. De acordo ainda com esta autora (op.cit: 99-141), e também com Ana R. Oliveira (2001:131-147) e Irene Tomé (2001:117-132), os valores enaltecidos nestes tratados são a castidade, a devoção, a discrição, a sisudez, a prudência, a humildade, a timidez, a sobriedade na alimentação, todos eles destinados a apagar a individualidade feminina e a negar à mulher qualquer forma de prazer. As mulheres são consideradas como sendo inerentemente mentirosas, maledicentes, tagarelas, e desprovidas de racionalidade (Casagrande 1993:133). Nestes tratados condena-se o cuidado feminino com a aparência — adornos, cosmética, roupas elegantes —, e prescreve-se-lhe todo o comportamento de acordo com a tradição cristã: a mulher não dever rir, mas sorrir apenas, sem mostrar os dentes; deve manter os olhos baixos; não deve gesticular; não deve mover demasiado a cabeça. não deve sair à rua a não ser acompanhada. Por outro lado, deve estar permanentemente ocupada: fiar, tecer, coser, bordar, remendar, para manter as mãos e os pensamentos ocupados. É todo um processo destinado a desvalorizar o externo, quer em termos pessoais (o corpo), quer sociais (afastamento da vida pública e da comunidade), e a valorizar o interno, novamente em termos pessoais (a interioridade da alma) e sociais (o lar). A única via para o contacto público, reservada a mulher, é a caridade, mesmo esta parcial, cautelosa e vigiada. Dadas as características femininas acima apontadas, estes moralistas consideram que os conselhos das mulheres “devem ser apreciados com muita cautela quando se trate de decidir coisas importantes e duradouras” (*Ibidem* 137). Caso as mulheres sigam as regras ditadas pela *taciturnitas*, podem dar conselhos e avisos, no lar, aos maridos e aos filhos, mas sobretudo às filhas (*Ibidem* 136), pois alguns autores reconhecem nelas uma capacidade para o conforto e persuasão.

Embora as

Rainhas, princesas, damas da corte e aristocráticas de vária linhagem [sejam] frequentemente as principais interlocutoras dos discursos pastorais e pedagógicos (Casagrande 1993:108)

Na realidade, estas regras eram escritas para todas as mulheres. E, não obstante o facto de que à medida que se desce na escala social se destemperem os valores, se diluam as normas, afrouxe a disciplina,

para todas as mulheres permanece uma contínua tensão para olhar para o alto, para aquela mulher de educação perfeita que só a rainha sabe ser plenamente. (*Ibidem* 110)

Para estes autores, “*as virgens e as rainhas representam as figuras femininas que encarnam de um modo mais completo e mais perfeito os valores morais que todas as mulheres devem tentar conseguir*” (op.cit.113, itálico meu).

Se durante estes séculos, precisamente o período correspondente ao da produção lírica trovadoresca galaico-portuguesa, “O amor associado ao prazer era fortemente contestado e recusado pela moral cristã” (Tomé, 2001:124), sendo motivo escarminho nas cantigas de escárnio e maldizer, e a castidade era apresentada como a principal virtude (Casagrande 1993:110) que poderemos concluir do mundo apresentado nas cantigas de amigo, um universo literário que se centra no desejo feminino, sobretudo quando elas são protagonizadas por mulheres da nobreza?

Ao colocarmos esta questão estamos cientes dos perigos que há em utilizar textos poéticos como testemunhos sociais, embora, por outro lado, não possamos esquecer a relação de todo o texto literário com o seu tempo histórico, quer em termos de produção, quer em termos de recepção. Ao lermos estes textos, surge, sem dúvida, a tentação de levantar algumas hipóteses de interpretação de teor social, embora cientes de que, sem acesso a fontes que nos esclareçam sobre a questão, não poderemos nunca reconstruir, com qualquer certeza, nem o modo como estes textos eram recebidos pelo seu público ouvinte, nem as intenções que levavam os seus autores a escrevê-los, nem a história se destina, em rigor, a isso.

Contudo, e com relação a estas regras de comportamento feminino, poderíamos dizer, que a cantiga de amor representa o ideal valorizado pelos autores dessas normas, nomeadamente a mulher virtuosa e irrepreensível, ao passo que a cantiga escarminha remete, sem ambiguidades, para a imagem da mulher pecaminosa, os dois pólos opostos da permanente dualidade da santa/pecadora, a única marca que parece distinguir a mulher no discurso cronístico coetâneo (cf. Oliveira 2001:140-141). Dentro deste modelo dual, a mulher enamorada que surge na cantiga de amigo seria, também, a “mulher luxuriosa, sujeito e objecto de pecado”, para usar as palavras de Casagrande noutro contexto (1993:102).

No entanto, dado o tom geralmente não ofensivo da cantiga, não obstante a sua forte carga erótica, parece-nos possível que, nalguns autores, a cantiga de amigo, ao invés de criticar a mulher “luxuriosa” — a “velida”, “louçana”, “bem talhada” amiga — e apaixonada, a valorize, ao mesmo tempo que subverte o modelo da mulher ideal que as regras (e o *cantar de amor*) tentam eleger e construir. Nesta perspectiva, o diálogo entre a mãe apoiante e sua filha acolhe esta subversão.

A este respeito, acho pertinente a seguinte afirmação de Brea (1998:35), que sublinha a tensão que haveria entre o tipo de comportamento que os moralistas tentavam impor, e o comportamento que as pessoas persistiam em escolher:

A canción amorosa feminina, o conecido pola crítica como *Frauenlied*, é un macrotexto antigo e universal presente nas máis variadas culturas (...). Probablemente moitos dos textos integrados neste código literario facían parte do repertorio daqueles *cantica diabolica, amatoria et turpia*, interpretados a miúdo por *choreis femineis* e censurados polas autoridades eclesiásticas en sermóns, sinodais, actas de concilios e capitulares. A lexislación civil e canónica revélase neste punto moi interesante, porque dá conta da pervivencia da cantos tradicionais entre a poboación a pesar dos esforzos da institución eclesiástica. a Igrexa condenada seguramente aquelas interpretacións por consideralas unha continuación da cultura

pagá, claramente connotada coa corporeidade e a sensualidade que incitaban o home a *luxuria* e a *pecado*.

Tendo esta citação em mente, talvez valha a pena lembrar que a cantiga de amigo é a modalidade mais cultivada por jograis e clérigos. Brea (op. cit. 35-6) lembra também uma proibição por parte do Imperador Carlos Magno, do ano de 789, que decretava que não se escrevessem *winileodas* nos mosteiros. Esta proibição revela a existência de uma tradição escrita de canções amorosas femininas, o que faz pensar, precisamente, na persistência de certas práticas e crenças, apesar da condenação e das imposições da Igreja, que vêm reflectidas nas cantigas de amigo (cf. ainda Brea op.cit. 117-8). Seguindo este tipo de raciocínio parece lícito sugerir que estas cantigas reflectiriam uma realidade que teimava em sobreviver e que não era necessariamente condenada pelo ambiente cortês, malgrado todas as proibições dos moralistas. Haveria, pois, uma grande tensão entre o ideal que os moralistas procuravam construir, e a realidade que persistia em sobreviver. Lembremos, por exemplo, que era prática comum que os reis tivessem várias relações extra-conjugais que resultavam em filhos bastardos de diferentes mulheres, sem esquecer, contudo, que para os moralistas a luxúria do homem era considerada como sendo culpa da mulher que, não se resguardando, acendia nele o desejo.

Não esqueçamos, também, que o universo da cantiga de amigo é um universo *artificialmente* feminino, e que estas cantigas são, na realidade, “um género «patriarcal», feito por homens”, como afirma Diogo (1998:xxiv), que nos dará mais acesso à mente masculina do que a uma possível mentalidade feminina. Neste sentido, ainda Américo Diogo (1998:xxxiii) afirma que

No conjunto dos géneros, a cantiga de amigo compensa o homem trovador, por isso que *elas* são representadas a dizer-se apaixonadas por *eles*; e é óbvio que o género permite designar por amiga o mesmo objecto que na cantiga de amor seria designado por *senhor*, sem atender a obrigação de uma referência exacta ao “estado civil”. O *amor* desigual é trazido assim a um plano de amizade. Na mesma ordem de ideias, cantigas que se ocupam com a identidade sexual das mocinhas (as vezes, em colectivo), construindo-a na continuidade de rituais antro-po-sociais com a natureza, são apropriações “poéticas” de mecanismos básicos de produção da *mulher*, sem consideração realista pela apropriação que já foi delas feita pela ordem de linhagem.

Se nos voltarmos mais especificamente para a figura da mulher enquanto mãe, e se considerarmos a imagem que nos é apresentada pela pena dos moralistas quanto ao comportamento ideal da mulher enquanto mãe, filha e esposa, participe de responsabilidades linhagísticas, a mãe que se opusesse aos desejos da filha de sair de casa para se encontrar com o amigo estaria a cumprir devidamente o seu papel e o seu dever enquanto guardiã das filhas, o que seria um comportamento a louvar. Em contrapartida, a mãe indulgente e, sobretudo, a mãe que se mostrasse conivente com os amores da filha não estaria a cumprir o seu papel correctamente e merecia ser criticada.

No entanto, é possível que pelo menos alguns dos trovadores preferissem a mãe benévola e que achassem que a liberdade glosada nalgumas cantigas de amigo era algo que merecia celebração. Sem leituras mais alargadas, é impossível determinar com qualquer aproximação da certeza a intenção dos autores destas cantigas, como será impossível saber qual seria a interpretação coeva destes textos (o seu impacto nas pessoas que as ouviam), dada a grande complexidade do assunto e das próprias cantigas, complexidade que é ainda acrescentada pela ironia que atravessa tantas delas. É bem possível que crítica e celebração convivessem lado a lado, quer em termos de intenção na produção, quer em termos de recepção por parte do público ouvinte.

Sem procurarmos dar resposta a estas reflexões, passemos a uma síntese daquilo que caracteriza o comportamento materno face aos amores da filha nas cantigas analisadas.

## 8. CONCLUSÃO

Pelo que foi exposto, podemos concluir que, de acordo com as normas sociais que os moralistas pretendiam impor, a mãe deveria ser sempre a guardiã da filha. De facto, é este o seu papel na maioria das cantigas analisadas, embora se verifiquem desvios a esta situação. Vimos, por exemplo, uma cantiga de um trovador da segunda geração que, ironicamente, inverte esta situação (6.4 *Inversão de papéis*), já que é a filha que impede os amores da mãe, situação de que se queixa a progenitora.

Dentro da situação canónica da mãe enquanto detentora de autoridade sobre a filha, a sua atitude perante os amores da moça pode variar da oposição extrema, em que a mãe praticamente aprisiona a filha — é disto que algumas filhas se queixam — indo ao ponto de a fechar num mosteiro, à cumplicidade e à promoção activa dos amores da filha, ensinando-a a instigar o ciúme do amigo.

Verificámos que, no *corpus* analisado, a mãe revela oposição em 38% dos casos (isto é, em 25 das 66 cantigas), ao passo que se mostra compreensiva em 50% dos casos (em 33 das 66 cantigas). Em 86% das cantigas (57) o amor é correspondido, embora traga sofrimento (ou insatisfação amorosa) em 48% dos casos (32 cantigas). Quando o amor não é correspondido (6 cantigas = 9%) o resultado, obviamente, é sempre a insatisfação amorosa.

Como vimos, a *oposição materna* (6.1) co-ocorre com o amor correspondido e resulta, geralmente, em *insatisfação amorosa* (6.1.2), o que acontece em 21 cantigas analisadas. Destas, quatro são dialogadas entre mãe e filha; três são monologadas pela mãe; uma, de narração mista, é dialogada entre a moça e o amigo; e as treze restantes são monologadas pela filha, em sete das quais a mãe é a interlocutora. A perspectiva da filha é, pois, privilegiada, pois é ela quem tem a palavra na maior parte dos casos. No caso de oposição materna que estamos a considerar, na maior parte dos casos a filha censura a mãe, quer directamente, quer a terceiros (em dois casos, ao amigo). Quando se dirige a mãe é para expressar zanga e revolta, e as suas intenções de rebeldia e desobediência. Pode, também, expressar a sua dor e os seus desejos, e tentar, ainda, persuadir a mãe a deixá-la encontrar-se com o namorado através das suas ameaças de desobediência ou de morte. Por vezes, tenta interceder pelo amigo junto da mãe, apontando-lhe o seu grande sofrimento.

Dada a focalização privilegiada da moça, a atitude da mãe chega-nos, na maior parte dos casos, filtrada pela perspectiva da filha. Como tivemos oportunidade de ver, a sua oposição aos encontros dos jovens não é nem uniforme, nem estereotipada ao longo de todas as cantigas, embora, em todos os casos, pretenda preservar a castidade da filha: a mãe opositora pode alegrar-se com a partida do namorado, o que geralmente ofende a filha; ou tenta semear a discórdia entre os jovens, procurando convencer a filha a deixar de amar o rapaz; pode ainda proibir o encontro dos jovens. Porém, a mãe opositora pode ser a conselheira que não permite que os jovens se encontrem a sós, mas que lhes permite o encontro na sua presença.

Em quatro das cantigas analisadas, encontramos *satisfação amorosa* (6.1.1), apesar da aparente oposição materna. Numa delas, monologada pela mãe, verificamos que tal satisfação foi conseguida pela desobediência. Noutra, dialogada, a filha tenta esconder da mãe que perdeu a sua virgindade e é censurada por estar a mentir. Em duas outras, faladas pela filha, a oposição materna não é garante de impedimento dos encontros dos amados. A mãe limita-se a sentir alegria quando o amigo tem de partir, o que cria revolta na filha que se queixa disso.

No caso da *mãe compreensiva* (6.2), mais complexo do que o da mãe opositora, é também o mais representado, com 33 cantigas. No que respeita à relação entre os jovens, tanto se pode tratar de amor correspondido, como de amor não correspondido.

O *amor correspondido* (6.2.1) é glosado em 25 das 33 cantigas (isto é, em 75% dos casos é co-ocorrente com uma mãe compreensiva). Esta correspondência amorosa tanto pode resultar em satisfação, como em insatisfação amorosa. Nos casos de *insatisfação amorosa* (6.2.1.2), (com 10 cantigas analisadas) o papel da mãe apoiante varia muito, sendo difícil catalogá-lo sob uma rubrica apenas. Cinco destas cantigas são monologadas pela filha que se dirige sempre e apenas a mãe. Em proporção, esta é a situação que permite um maior acesso à perspectiva materna, pois quatro das cantigas são dialogadas entre mãe e filha e uma é monologada pela mãe, o que quer dizer que temos acesso a voz da mãe em 50% das cantigas que versam este tema. Esta mãe mostra-se solícita e preocupada com a infelicidade da filha; oferece-se a acompanhá-la para se despedir do namorado que parte; aconselha a filha a fazer tudo o que o namorado lhe pedir para o apaziguar; reconsidera a sua atitude de oposição aos amores da filha. Nas cantigas monologadas pela filha, esta desabafa com a mãe a sua infelicidade e sofrimento amoroso, seja este devido à saudade que tem do amigo ausente ou a outro motivo; ou fala-lhe da sua zanga para com o amigo que lhe mentiu, apesar de não se terem separado; pede ainda à mãe que interceda por ela junto ao amigo. Em todas elas, o tom com que a filha se dirige a mãe deixa antever uma mãe benigna e indulgente.

Nos casos de *satisfação amorosa* (6.2.1.1), (15 cantigas versam este tema) encontramos, como foi o caso da mãe opositora, o privilegiar do ponto de vista da moça. Apenas três destas cantigas são dialogadas, o que nos permite 'observar' a actuação materna: numa delas, ouve com interesse a confidência feliz da filha, mas aconselha-a a acautelar-se; noutra, convida a filha a ir com ela ver o amigo da jovem moça que morre de amor. Doze das quinze cantigas são monologadas pela filha. Em todas elas deparamo-nos com a moça feliz que expressa a sua alegria por motivos variados. Em duas, a moça dirige-se às amigas para partilhar com elas a sua grande alegria, pois a mãe aprova dos seus amores. Em dez, ela dirige-se directamente à mãe: numa, para confidenciar do seu feliz encontro amoroso; em seis, para pedir autorização à mãe, directa ou indirectamente, para se encontrar com o amigo que regressa em breve; noutras, ainda, para informar a mãe de que o amigo chegou e se vai encontrar com ele. Numa das cantigas, a filha dirige-se à mãe para lhe expressar a sua alegria por ver que há harmonia entre a mãe e o amigo. Como não temos acesso à voz da mãe, resta-nos, uma vez mais, depreender a atitude materna a partir das palavras e atitudes filiais. Quando a cantiga não deixa transparecer nenhuma viragem na atitude da moça, nem nenhuma nota de oposição por parte da mãe, resolvemos considerar a mãe como tento acedido ao pedido da filha.

Há, porém, sete cantigas, todas elas monologadas pela filha, em que não é possível identificar a atitude materna, se será de apoiante ou de oponente, mesmo utilizando este critério, o que nos levou a considerar a posição materna, neste caso, como sendo *indeterminada* (6.3). Em seis destas cantigas, a filha deseja ver o amigo e pretende sensibilizar a mãe quanto ao amor que sente por ele: o seu objectivo parece ser o de conseguir ver o amigo sem antagonizar a mãe. Numa delas, porém, como as mães vão em romaria, as filhas, ao acompanharem-nas, têm uma oportunidade única para se exibirem perante os amigos sem terem de recorrer à autoridade materna.

Encontrámos, também, duas cantigas dialogadas, entre mãe e filha, ambas de autores da terceira geração, em que não foi possível determinar se o amor é correspondido ou não e que tratámos em 6.2.3 *Amor indeterminado*. Há de facto, vários casos de *amor não correspondido*, que vimos em 6.2.2. Na maioria dos casos, é o amigo que não ama a amiga, com cinco cantigas analisadas (6.2.2.1): quatro monologadas pela filha que se queixa a mãe da deslealdade do amigo; uma monologada pela mãe que se queixa a filha de que o amigo já a não ama (à filha) e, por outro lado, lhe recomenda que lhe faça ciúmes para ver se o consegue atrair de novo. Encontrámos um caso (6.2.2.2), um pouco ambíguo, em que será a moça que perde o interesse pelo amigo.

Bra (1998: 41-2) afirma que

Ainda que non faltan textos [dialogados] nos que // o discurso ten un ton conciliador e nos que a nai funciona como conselleira da moza, na maior parte dos casos a cantiga pon de manifesto as desavizas que se producen entre as dúas forzas actanciais por causa do amigo.

O *corpus* por nós analizado non corrobora esta afirmación, pois das catorze cantigas dialogadas, só cinco revelan antagonismo entre mãe e filha. Contudo, como sabemos, este *corpus* non está completo e poderá, portanto, non reflectir a realidade. Este comentário aplica-se, também, ao resumo que se segue, sobre possíveis tendências geracionais.

Na amostra do *corpus* analisada, a primeira geração glosa apenas a insatisfação amorosa no amor correspondido. Das quatro cantigas analisadas (três monologadas pela filha e uma monologada pela mãe), desta primeira geração - lembremos que esta geração não cultivou muito a cantiga de amigo como dissemos em 1.2 acima - em três a insatisfação amorosa deve-se a oposição materna.

A segunda geração, com quarenta e nove cantigas, glosa todos os tipos apresentados, com excepção da amiga que não ama o amigo, e do amor indeterminado, cujos exemplos achados são todos de autores da terceira geração. Contudo, a inovadora (e escarminha?) inversão de papéis é de um autor desta geração. Trinta e três destas cantigas são monologadas pela filha, sendo a mãe a interlocutora em vinte e duas delas. Quatro são monologadas pela mãe e dez são um diálogo entre mãe e filha. Das quarenta e nove, salientamos que dezasseis versam a mãe opositora; só nove glosam a satisfação amorosa co-ocorrente com uma mãe compreensiva; e quatro versam o amigo que não ama a amiga. Em termos de atitude materna, a mãe é apoiante em 30 das 49 cantigas.

Da terceira geração encontramos treze cantigas: só três glosam a oposição materna que resulta em insatisfação amorosa; quatro glosam a satisfação amorosa co-ocorrente com uma mãe compreensiva; numa o progenitor, apoiante, parece ser o pai; duas versam o amor não correspondido; duas, o amor indeterminado; e numa a posição da mãe é indeterminada. Proporcionalmente, os monólogos da filha são aqui menos comuns, com sete cantigas; quatro são diálogos entre mãe e filha; e duas são monólogos da mãe.

Numa análise posterior, que incorpore todo o *corpus* em que figura a mãe, conviria, talvez, separar as cantigas que “levam a sério” os moldes do género, daquelas que os ironizam, roçando, pois, a paródia arquitectual. Nessa altura, talvez fosse interessante comparar a figura da mãe em todas as cantigas: escarminhas, de amigo e de amor, ao mesmo tempo que se procurasse ver uma possível evolução diacrónica na representação desta figura.

Fernanda Jones

## TRABALHOS DE ALUNOS

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

#### Antologias

CORREIA, Natália (1998) *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.

DIOGO, Américo A. Lindeza (1998) *Lírica Galego-Portuguesa. Antologia*. Braga: Angelus Novus.

TORRES, Alexandre Pinheiro (1987) *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*. Porto: Lello & Irmão.

#### Estudos

AUGUSTO, Carla (2001) — “Por Outras Histórias: apontamentos sobre a natureza da História das Mulheres”. *Máthesis* (10) 2001:191-214.

BREA, Mercedes; LORENZO GRADÍN, Pilar — *A cantiga de amigo*, Vigo, Ed. Xerais, 1998.

CASAGRANDE, Carla (1993) — “A mulher sob custódia” in DUBY, Georges & PERROT, Michelle (Dirs.) *História das Mulheres. Vol. 2 - A Idade Média*. (sob a direcção de Christiane Klapish-Zuber), pp.99 a 141. Porto: Edições Afrontamento.

COSTA, João Pedro da, 2002, — “O desejo tomado poema” in *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. XIX, Porto, 595-610.

MACEDO, Helder (1998) — “Three faces of Eve: Images of the Feminine in Medieval Galician-Portuguese Poetry” in *One Man’s Canon: Five Essays on Medieval Poetry for Stephen Reckert*. Ed. by Alan

Diamond. *Papers on Medieval Hispanic Research. Seminar 16*. Department of Hispanic Studies. Queen Mary and Westfield College. London.

MIRANDA, José Carlos — “O cantar de amigo galego-português. Notas sobre um estudo recente”, *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. XVII, Porto, 2000, p. 459.

OLIVEIRA, Ana Maria Rodrigues (2001) — “A imagem da mulher nas crónicas medievais” in *Faces de Eva*, Nº5, Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa (2001):131-147.

OSÓRIO, Jorge Alves (1998a) — “«Cantiga de Escarnho» Galego-Portuguesa: Sociologia ou Poética?” in OSÓRIO, Jorge Alves — *Da Cítola ao Prelo. Estudos sobre Literatura. Séculos XII-XIV*. Porto: Granito Editores, pp.5-38.

OSÓRIO, Jorge Alves (1998b) — “D. Dinis: o Rei, a Língua e o Reino” in OSÓRIO, Jorge Alves, *Da Cítola ao Prelo. Estudos sobre Literatura. Séculos XII-XIV*. Porto: Granito Editores, pp.39-56.

OSÓRIO, Jorge Alves (1998c) — “Trovador e Poeta do Séc. XIII ao Séc. XV: Algumas Considerações” in OSÓRIO, Jorge Alves — *Da Cítola ao Prelo. Estudos sobre Literatura. Séculos XII-XIV*. Porto: Granito Editores, pp. 57-70.

TAVANI, Giuseppe — *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1990.

TOMÉ, Irene (2001) — “Representações Femininas nas Ordenações Afonsinas” in *Faces de Eva*, Nº 5, Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa (2001):117-132.