

O CANCIONEIRO DA AJUDA E A QUESTÃO DOS GÊNEROS

No pequeno tratado anónimo, habitualmente designado como Arte de Trovar, que abre o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, encontramos hoje, logo no seu início, a matéria respeitante à definição dos géneros e tipos de cantigas cultivadas pelos trovadores galego-portugueses. Sendo este cancioneiro um manuscrito acéfalo, e faltando, pois, ao pequeno tratado as suas páginas iniciais, o primeiro capítulo que chegou até nós, referente às cantigas dialogadas (cap. IV, do título III), permite-nos mesmo assim inferir uma parte dessa matéria perdida, na qual se incluíam as definições das cantigas de amor e de amigo. Quanto às cantigas de escárnio e às cantigas de maldizer, elas são o objeto dos capítulos V e VI (seguidos, por sua vez, pelos capítulos relativos a alguns tipos particulares de cantigas, como as tenções, as cantigas de vilão e as cantigas de seguir). Por esta mesma Arte de Trovar sabemos, pois, que os principais géneros da poesia galego-portuguesa profana eram a *cantiga de amor* (definida como o canto em voz masculina), a *cantiga de amigo* (canto em voz feminina) e a *cantiga de escárnio e de maldizer* (cantigas que fazem os trovadores quando querem “dizer mal”, respetivamente com ou sem equívoco).

Mesmo fragmentárias, estas definições apresentadas pela Arte de Trovar para os três géneros maiores não deixam de ser nítidas e bem diferenciadoras, pelo menos em termos informativos gerais (talvez o objetivo visado pelo seu anónimo autor¹). A avaliar, no entanto, pelo *corpus* de cantigas que nos chegou, e onde a estética da variação sobre formas fixas parece ser o princípio básico de composição, na prática concreta da arte trovadoresca, as coisas parecem ter sido um pouco mais complexas. Creio assim que valerá a pena abordarmos esta questão dos géneros de uma forma mais textualmente documentada. E o Cancioneiro da Ajuda, dadas as suas características, é um excelente ponto de partida para esta análise. Trata-se, na verdade, de um cancioneiro que, ao que tudo indica, foi elaborado a partir de um critério restrito, que é exatamente um critério de género: a ideia parece ter

¹ “Guide informatif de l’amateur de chansons” lhe chama Jean-Michel D’Heur, na nota introdutória à sua edição (“L’Art de Trouver du chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 321-398), opinião com a qual Giuseppe Tavani concorda (*Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-simile*, Lisboa, Edições Colibri, 1999).

sido, pelo menos tendo em conta o resultado que nos chegou, a de fazer uma recolha de composições de um só género, a cantiga de amor. E neste sentido, analisar o conjunto de cantigas que integram este cancionero pode dar-nos algumas informações úteis, não só sobre esse género, as suas eventuais variações, e a sua relação com a poética galego-portuguesa mais geral, mas também, num segundo momento, sobre a própria recolha, em relação à qual continuamos a ter mais dúvidas do que certezas. Antes, porém, creio que será conveniente enquadrarmos um pouco melhor esta questão dos géneros.

Na verdade, tendo em conta os nossos hábitos contemporâneos de leitura, que na letra escrita vê a essência da literatura, nunca será de mais chamar a atenção para a necessidade, evidente mas por vezes esquecida, de distinguirmos dois momentos no que toca à poesia galego-portuguesa: o primeiro, o da produção das cantigas e da sua apresentação pública; o segundo, necessariamente posterior (e mesmo, em muitos casos, ao que tudo indica, bastante posterior), o da sua compilação nas recolhas coletivas que são os cancioneros. Como se sabe, os cancioneros que chegaram até nós, e de cuja génese sabemos muito pouco, são essencialmente três: o da Ajuda (A), o mais pequeno mas também o mais antigo (talvez de finais do século XIII ou inícios do XIV, ou seja, provavelmente contemporâneo da última geração de trovadores), o da Biblioteca Nacional, antes designado Colocci-Brancuti (B, o mais extenso), e o da Biblioteca do Vaticano (V), estes dois últimos cópias quinhentistas de um original perdido, feitas em Itália, sob as ordens do humanista Angelo Colocci. Para além de ser o mais antigo (e o mais rico, já que é um manuscrito iluminado), o Cancioneiro da Ajuda distingue-se ainda dos restantes por ser, aparentemente, como dissemos, uma recolha de cantigas apenas de um género, a cantiga de amor. Quanto aos outros dois grandes cancioneros, eles recolhem (felizmente para nós) cantigas de todos os géneros, numa ordem cujo projeto inicial parece ter sido dividir as cantigas em três secções, apresentando em primeiro lugar as de amor, em seguida as de amigo e, por último, as cantigas de escárnio e maldizer. Digo projeto inicial porque, de facto, o sucessivo acrescento de novos autores e textos ao que terá sido um primitivo manuscrito com espaços e fólhos em branco acabou por desorganizar esta estrutura tripartida, resultando nos dois manuscritos que nos chegaram, onde, se estas três secções ainda são claramente detetáveis, cada uma delas inclui, na verdade, muitas cantigas dos outros géneros.

Se a estrutura destes três principais manuscritos que recolhem as cantigas não deixa, pois, de ser um testemunho significativo do papel estruturante dos géneros na arte

trovadoresca galego-portuguesa, convém não esquecer, no entanto, que esta específica questão dos géneros deve sobretudo ser situada, como é evidente, no primeiro momento de que falávamos, o da criação dos cantares pelos trovadores e jograis da escola. Na verdade, se os anónimos compiladores iniciais dos cancioneiros agrupam as cantigas por géneros (e decidem em que grupo incluir cada uma delas), o facto é que esses mesmos géneros, enquanto elementos centrais da poética trovadoresca, enquadram já as cantigas na sua génese, definindo as normas de composição, particularmente, e no que aqui nos interessa, no que toca à sua adequação a um dos três géneros maiores, cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio ou de maldizer.

Ora, tanto quanto percebemos, quer pelo *corpus* que nos chegou, quer pelas discussões interpares nesse palco privilegiado das discussões “literárias” que são as cantigas satíricas, estes três grandes géneros não se distinguiam apenas pelos diferentes modos de enunciação (pela voz que canta, feminina ou masculina), como, pelo menos em relação a dois deles, parece pressupor a Arte de Trovar de B – até porque, e convém notar desde já, no que toca às cantigas de escárnio e de maldizer, o critério adotado pelo pequeno tratado é bastante diferente (não a voz – geralmente masculina, poderemos acrescentar – mas a intenção do canto). Na verdade, os três grandes géneros diferenciar-se-iam igualmente por implicarem registos discursivos distintos, e no limite estanques, cada um deles correspondendo a universos temáticos, retóricos e linguísticos muito próprios. E mesmo que sobre esta matéria não nos tenham chegado quaisquer considerações teóricas (que talvez constassem do fragmento inicial perdido da Arte de Trovar de B, o que não poderemos saber), é lícito pressupor que as diferenças entre os registos discursivos dos três géneros, longe de constituírem um mero efeito contemporâneo de leitura, eram igualmente um dado de partida, ou seja, que os próprios trovadores e jograis estavam perfeitamente conscientes das normas, a que chamarei alargadas, que definiam cada um dos géneros e que orientavam a composição dos diversos cantares.

A melhor fonte nesta matéria encontramos-la, como se disse, nas cantigas satíricas, onde o assunto é várias vezes aludido, em forma de crítica ou zombaria a cantares alheios. Um dos exemplos mais elucidativos a este respeito será, segundo creio, a célebre “questão da ama”, com a celeuma provocada pela cantiga de amor “imprópria” (segundo os restantes trovadores) que o trovador de João Soares Coelho dirige a uma figura feminina que designa exatamente como ama, termo que sustenta todo o jogo verbal e retórico da

composição². Note-se que a celeuma em torno da composição não é provocada por qualquer alteração no sujeito da enunciação, que continua a ser a voz masculina (do *servidor* apaixonado – e isto tanto nesta cantiga inicial de João Soares como numa segunda, em que responde aos ataques), mas sim por aquilo que os seus detratores consideram “objeto” impróprio do canto de amor, explicitamente uma ama-de-leite – e para esta discussão é, neste momento, irrelevante a verdadeira identidade da destinatária e o jogo que eventualmente João Soares Coelho e os seus opositores farão com as circunstâncias ou mesmo com o nome desta destinatária; a celeuma e o debate entre os trovadores, que partem, muito certamente de forma irónica, do sentido primário do termo “ama” (ama-de-leite), recai em exclusivo sobre a “impropriedade” dos ditos cantares face aos padrões do género, no caso os relativos à figura feminina suscetível de ser cantada e ao correlativo leque semântico a utilizar. Este exemplo, e outros que poderíamos referir, mostram-nos, pois, que a voz (masculina ou feminina) que cantava na poesia amorosa delimitava ao mesmo tempo um universo de sentido relativamente fechado, cujos padrões eram facilmente reconhecíveis por todos (como o são ainda por um leitor atual). E embora de forma mais aberta, o mesmo ocorreria com as cantigas de escárnio e de maldizer.

Como em todas as épocas, no entanto, convém também não esquecer que da teoria à prática, ou das poéticas normativas à criação artística, vai um mundo humano de reflexão, insuficiências, imaginação e talento. Neste sentido, esta mesma “questão da ama”, com os equívocos que manifestamente propicia, é também um excelente exemplo de como, no palco concreto trovadoresco, a delimitação dos géneros na arte galego-portuguesa nem sempre seria tão evidente como a Arte de Trovar de B³, ou mesmo uma certa visão simplista da arte e da poesia medievais, parecem pressupor. Sendo que as duas referidas composições de João Soares Coelho integram o Cancioneiro da Ajuda, será útil, pois, analisar a recolha no seu todo, passando em revista todas as composições antologadas, e tentando entender de que forma elas correspondem ou não aos padrões normativos do género cantiga de amor.

Assim, e numa visão genérica, a primeira constatação que teremos de fazer é que, do ponto de vista da definição restrita do género aludida pela Arte de Trovar, ou seja, se levarmos apenas em conta a voz que canta nas cantigas, o Cancioneiro da Ajuda é,

² A 166, B 327. Para além de uma outra cantiga-resposta do mesmo João Soares (A 171, B 322), comentam o caso Airas Peres de Vuitorm (B 1481, V 1092); Fernão Garcia Esgaravunha (B 1511); João Garcia de Guilhade (B 1501). João Soares responde ainda a Juião Bolseiro numa tenção (B 1181, V786).

³ De resto, quanto ao pequeno tratado, já J.M. D’Heur chamava a atenção para o carácter simplista das definições que propõe, cujo carácter prescritivo, que considera bastante acentuado, lhe merece o seguinte comentário, que só poderemos subscrever: “L’existence de normes reconnues pose celle de l’écart par rapport aux normes” (*ibid*, p. 385).

efetivamente, um cancionero de amor: todas as vozes que se ouvem ao longo das suas 310 cantigas são vozes masculinas falando em nome próprio. Ou seja, não há cantigas em voz feminina – não há cantigas de amigo⁴. Em termos mais abrangentes, no entanto, e se tivermos em conta a divisão tripartida dos géneros, este não parece ser um critério suficiente para definir o género cantiga de amor, até porque, como se disse, também as cantigas satíricas funcionam, em princípio, na mesma modalidade de enunciação (voz masculina que canta). Teremos por isso de analisar as cantigas à luz das restantes normas definidoras do género, do seu padrão alargado. E aqui a questão passa a não ser tão evidente.

De facto, a fronteira entre a lírica amorosa e a sátira não pode deixar de ser flutuante. E isto porque, considerando apenas estas duas grandes categorias (no fundo, as estruturantes), a definição dos limites entre os géneros deixa de poder ser feita a partir de um critério objetivo, como acontece no interior do canto lírico (o sujeito da enunciação), para se centrar num critério relativamente subjetivo, que é o da intenção do canto (cantar o amor, dizer ou não dizer mal). A margem de incerteza que este tipo de critério acarreta, é extensível, aliás, a várias dimensões. A primeira delas, tem a ver com o facto de “dizer mal” ser em si mesmo um critério lato, um critério pela negativa, se quisermos, já que não impõe lugares nem modelos temáticos ou mesmo técnicos obrigatórios, como acontece nos dois géneros da lírica amorosa trovadoresca, considerados na sua definição abrangente (o elogio obrigatório da *senhor* indiferente por parte de um *vassalo* sofredor, por exemplo, nas cantigas de amor, a *dona virgo*, nas cantigas de amigo). Passando o critério a ser, num determinado grupo de cantigas, a mera intenção de “dizer mal”, sem modelos normativos obrigatórios, as fronteiras que definem os géneros tendem a ser muito mais flutuantes. E, do ponto de vista da criação, todos os recursos podem ser possíveis. Assim, não admira que possamos mesmo encontrar, nos apógrafos italianos, cantigas de amigo que são, na verdade, cantigas satíricas, como é o caso das duas conhecidas cantigas de Gonçalo Eanes do Vinhal (B 1390, V 999 e V 1008), ditas pela voz da rainha-viúva Joana de Poitiers, madrasta de Afonso X – o que, aliás, só sabemos por uma informação exterior, a rubrica explicativa que as acompanha, e que nos dá conta dessa intenção satírica de cantigas de amigo aparentemente compostas segundo os melhores padrões deste género. Caberá talvez perguntar se exemplos destes não seriam mais frequentes do que os que hoje podemos detetar. É possível que assim tivesse acontecido. Mas, sem explicações exteriores (nomeadamente as

⁴ Embora haja quatro cantigas dialogadas (230, 240, 249 e 277), todas iniciadas pela voz masculina, o que as define como cantigas de amor, segundo as regras da própria Arte de Trovar.

dadas pelas rubricas), será quase impossível apurá-lo. De qualquer forma, este caso deverá alertar-nos para o facto de o género satírico ter podido comportar modalidades e recursos subtilmente desviantes, entre os quais se poderia contar, por exemplo, o desvio intencional dos padrões dos dois outros géneros (como é o caso das cantigas de amigo antes citadas, mas como poderá também ser o caso de cantigas de amor, como veremos adiante).

Em segundo lugar, convém notar igualmente que um critério intencional como o de querer “dizer mal” implica também uma apreciação subjetiva por parte do ouvinte ou do leitor do que se entende por “dizer mal”, introduzindo necessariamente uma variável pessoal e mesmo histórica na apreciação das composições – facto que poderá mesmo ter tido reflexos nos recolhas escritas que nos chegaram, hipótese que talvez não possamos descartar (mesmo no que toca ao Cancioneiro da Ajuda, como veremos). E num outro capítulo deste livro⁵, damos pelo menos um exemplo da visível dificuldade que teve o compilador de B em integrar nas respetivas secções um ciclo de três cantigas de Fernão Pais de Tamalancos.

Por último, deveremos ter ainda em conta a possibilidade, que as cantigas de João Soares Coelho antes referidas talvez atestem, de uma de gradação progressiva entre lirismo amoroso e sátira, que poderia ir desde a introdução de pequenos elementos dissonantes no interior do universo fechado das cantigas de amor e de amigo, ou seja, desde cantigas padronizadas mas onde os seus autores introduzem elementos alheios ao universo padrão do género ou “brincam” com os seus elementos próprios, geralmente com intenção lúdica e não expressamente satírica, até cantigas que misturariam, de forma decidida e voluntária, os dois registos. A posição do ouvinte ou do leitor medieval face a estes “desvios” (e com muito mais razão a do leitor atual) convoca necessariamente a dúvida. Para dar apenas um outro exemplo: que pensar das cantigas de amor onde o nome da senhora é claramente explicitado? Pelas composições deste tipo que chegaram até nós, parece lícito concluir que este elemento por si só não parece suficiente para as transformar em cantigas satíricas. Mas também parece evidente que a explicitação do nome da dama numa cantiga, constituindo um desvio à tão reiterada norma do segredo do canto de amor trovadoresco, é claramente um elemento dissonante (não sendo impossível que tal desvio possa ter tido uma “intenção” satírica subjacente, será esse um facto hoje em dia sempre difícil de apurar).

Seja como for, e por todas as razões expostas, os elementos “desviantes” ao universo normativo das cantigas de amor ou de amigo devem merecer da nossa parte uma atenção particular. As explicações que se poderão dar para as “anomalias” manifestas em

⁵ *E dizem eles que é com amor*

cantigas de amor ou de amigo podem ser variadas, desde a simples inépcia ou ignorância do trovador ou jogral quanto às regras da sua arte (acusação abundante nas cantigas satíricas, como se sabe), até serem esses elementos indicadores implícitos de um verdadeiro segundo sentido oculto e satírico. E não poderemos descartar a hipótese de, em certos casos, se tratar também – porque não? – de um caso de não-alinhamento, ou seja, da voz de um *autor*, no sentido moderno do termo, alguém que voluntariamente inova, desviando-se dos estritos modelos da escola (o que me parece ser o caso, diga-se, de uma parte significativa das cantigas de João Garcia de Guilhade, na minha opinião um dos poetas mais imaginativos e talentosos da poesia galego-portuguesa).

Em resumo, e pelo conjunto dos fatores antes enunciados, creio que será seguro afirmar que, na prática, a arte da variação a partir dos elementos nucleares dos géneros, que constituía o “saber fazer” do poeta medieval, podia igualmente comportar uma arte da originalidade e da criação. Assim, se a larga maioria das composições galego-portuguesas que sobreviveram obedecem aos padrões normativos definidos na escola, algumas outras mostram-nos que os géneros admitiam flutuações, ou seja, na prática não seriam tão fixos, fechados e imutáveis como a poética medieval os definia em modelo abstrato.

Dito isto, debrucemo-nos então mais concretamente sobre o conjunto das 310 composições hoje incluídas no Cancioneiro da Ajuda. Assim, relendo cada uma delas à luz do que foi dito antes, e com uma latitude relativa resultante do fator subjetivo de que também falei, poderemos dizer que, em cerca de 37 dessas composições, é possível detetar, de uma forma mais ou menos acentuada, elementos dissonantes. Antes mesmo de justificar este número, diga-se desde já que, representando ele apenas cerca de 12% da totalidade das cantigas do cancioneiro, não será arriscado concluir que, com pelo menos 88% de composições seguindo o mais estrito modelo-padrão da cantiga de amor, o Cancioneiro da Ajuda parece ter sido, efetivamente, organizado a partir de um critério antológico por género. Quem quer que tivesse sido o seu compilador, e fosse qual fosse o material original prévio de que partia, estes números parecem comprovar que o projeto teria sido mesmo fazer uma recolha de cantigas de amor (ou, pelo menos, no limite, predominantemente de amor)⁶.

⁶ A questão das lacunas deste Cancioneiro, se deve ser colocada, não parece, à primeira vista, invalidar esta asserção e as que se seguem. Ela constitui, no entanto, como é óbvio, um fator de incerteza suplementar que deverá matizar os dados apresentados, referentes exclusivamente ao Cancioneiro, tal como chegou até nós. Por outro lado, em relação a duas ou três composições que claramente não são cantigas de amor (e de que falaremos adiante) cabe sempre perguntar se não seria voluntária a sua inclusão na recolha.

E no entanto, se quisermos ser rigorosos, também é certo que este programa acabou por comportar zonas menos padronizadas, ou seja, que o Cancioneiro da Ajuda não é exclusivamente um cancioneiro de amor. Vejamos portanto os restantes 12%. Trata-se, como disse, de 37 cantigas que assinalei como “dissonantes”. Os motivos que estiveram na base desta minha classificação são variados (e os “desvios” têm também pesos diferentes, podendo ser mais ou menos acentuados). Sendo certo que cada uma das composições mereceria uma justificação particular e um estudo mais alargado, em termos gerais, neste grupo incluí as cantigas que 1) fazem referências muito concretas a pessoas, lugares, ou circunstâncias específicas, sempre raras em cantigas deste género (quer essas referências sejam diretas ou em forma de alusão); 2) desenvolvem jogos linguísticos claramente equívocos, e em torno de vocabulário também não usual nas cantigas de amor; 3) por fim, e em número mais reduzido, algumas composições que se afastam marcadamente do género, neste caso, cada uma delas por motivos particulares (a cantiga 310, comparação entre o rei e o mar, a cantiga-sirventês 305, a cantiga 62, de autoria controversa, e que manifestamente refere o alegado rapto de D. Elvira Anes da Maia, a cantiga 37 que Paio Soares de Taveirós dirige a uma *parenta*, a cantiga 146 “contra Deus”, e ainda as cantigas 281 e 282, de Pero Anes Solaz). Sobre esta tipologia de cantigas “dissonantes” que me serviu aqui de guia, acrescente-se ainda que os dois primeiros grupos não são estanques, ou seja, que algumas das cantigas apresentam desvios dos dois tipos. Seja como for, passarei em seguida a justificar o meu ponto com um conjunto exemplos de cada um dos grupos referidos, em género de amostra alargada⁷.

Começando pelo primeiro, o mais numeroso e onde se incluem as cantigas que mais facilmente poderemos ainda acrescentar aos 88% acima citados, encontramos elementos dissonantes pontuais, e que não parecem minar demasiado o registo-padrão do género, em referências históricas e geográficas concretas como, por exemplo, as que aparecem na cantiga 33, de Paio Soares de Taveirós: *Quantos aqui d’Espanha som / todos perderom o dormir/ com gram sabor que ham de s’ir...*, numa abertura “realista” e referencial que o resto da cantiga vai aparentemente secundarizar; ou nas que nos surgem nas cantigas 236 e 238, cantigas nas quais João Garcia de Guilhade faz repetidas alusões a Barcelos e Faria, lugares das “*casas*” onde via a sua *senhor*, senhora de quem, aliás, a última das cantigas parece

⁷ As cantigas aqui consideradas são, na sua totalidade: A 15, A 18 (João Soares Somesso); A 33, A 37, A 38 (Paio Soares de Taveirós); A 42, A 59 (Martim Soares); A 62 (Anónimo 1); A 89, A 104-A107 (Pero Garcia Burgalês); A 136, A 141-143 (Rui Queimado); A 146 (Vasco Gil); A 160, A 166, A 170, A 171, A 175 (João Soares Coelho); A 198 (Rui Pais de Ribela); A 208 (João Lopes de Ulhoa); A 229, A 236-A 238 (João Garcia de Guilhade); A 256 (Paio Gomes Charinho); A 278-A 280 (Anónimo de Santarém); A 281, A 282 (Pedro Eanes Solaz); A 301 (Vasco Rodrigues de Calvelo); A 305 (Martim Moxa); A 308 (Rui Fernandes de Santiago).

mesmo citar a linhagem, já que a refere como “*filha de Maria*” (o que leva Carolina Michaelis a sugerir que se poderia tratar da filha da Ribeirinha, Maria Anes⁸). O mesmo se passa nas três conhecidas cantigas do chamado anónimo de Santarém (278, 279, 280), cuja imagem de marca nos é dada imediatamente no misterioso refrão da primeira “*Ai Sentirigo! Ai Sentirigo! Al é Alfanx’e al Sesarigo*”, refrão esse, aliás, precedido, nesta e na composição seguinte (com pequenas variações), da significativa frase “*e nom sei home tam entendudo/ que m’hoj’entenda o por que o digo*”. Se não entendemos, de facto, cabalmente, o que fazem estas referências comparativas a bairros e aldeias do termo de Santarém numa cantiga de amor, entendemos, no entanto, que as cantigas propõem uma espécie de adivinha (e desafio) com factos e dados identificativos concretos, cuja “chave” nem mesmo para os contemporâneos seria evidente⁹. Diga-se, de resto, que o facto de Santarém ter tido um papel central na guerra civil que conduziu Afonso III ao poder, e ser, como tal, referida em várias cantigas satíricas, poderá eventualmente complicar ainda mais a charada. Nunca poderemos saber com exatidão, como é evidente, qual seria a “intenção” de Paio Soares, de Guilhade ou do anónimo de Santarém ao introduzirem nas suas composições estes dados espaciais muito concretos – mas que se trata de um procedimento algo anómalo não restam dúvidas.

O que nos conduz diretamente para esse outro elemento “dissonante”, já antes referido, a indicação concreta da *senhor* ou de uma outra dama, feita em forma de alusão mais ou menos oblíqua ou através da citação aberta do seu nome. No primeiro caso, e para além da aludida “filha de Maria”, e também, convém lembrar aqui, da “ama” de João Soares Coelho, personagem cuja identidade tem sido objeto de alguma discussão¹⁰, poderemos citar, ainda numa cantiga deste último trovador (175) a *filha de um rei*, numa referência que, no palco cortês trovadoresco, será tudo menos anódina; passível de identificação concreta poderia talvez ser também a donzela que o mesmo João Soares Coelho, no final de uma cantiga até aí perfeitamente canónica, nos pinta *sendo com sa madre*

⁸ *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990 (reimpressão da edição de Halle, 1904), pp. 411-412. Acrescente-se, noutra outra ordem de ideias, que, de João Garcia de Guilhade incluímos ainda, no grupo de composições “anómalas”, a cantiga 237, neste caso apenas por uma característica, a meu ver, difícil de explicar, e que é o facto de os três primeiros versos da segunda estrofe serem exatamente iguais aos que surgem na terceira estrofe de uma cantiga de Rodrigo Anes de Vasconcelos (B 368). Podendo o facto ter várias explicações, a da repetição voluntária (e irónica) também poderá ser considerada.

⁹ Neste sentido, as cantigas não deixam de se aproximar do *trobar clus* provençal. Acrescento que na Base de Dados “Cantigas Medievais Galego-Portuguesas” (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>) fazemos algumas sugestões relativas à eventual identificação da dama.

¹⁰ Em 1998, Vicenç Beltran sugeriu a interessante hipótese de se tratar eventualmente da ama-de-leite de D. Dinis (sendo todo o ciclo uma festiva homenagem ao seu nascimento) (“Tipos e temas trovadorescos, XV. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 1998). O investigador catalão descarta, ao mesmo tempo, uma hipótese anterior de Ângela Correia, que tinha proposto uma identificação baseada no eventual valor equívoco do termo “ama”, que ocultaria a referência a uma linhagem concreta (“O outro nome da ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho”, in *Colóquio/Letras*, 142).

em um estrado, um raro e original quadro doméstico da vida feminina medieval (170); ou ainda, eventualmente, a dona dos *olhos verdes* cantados numa cantiga de João Garcia de Guilhade (229), de que nos ocupamos num outro capítulo deste livro.

Juntando-se a estas alusões oblíquas, aparecem-nos, no entanto, referidas pelos seus próprios nomes, várias outras damas: uma D. Leonor (na cantiga 198, de Rui Pais de Ribela), que D. Carolina, partindo da raridade do nome na época, sugeriu poder ser Leonor Afonso, filha ilegítima de Afonso III¹¹, mas para a qual poderíamos sugerir outras identidades, como a da infanta Leonor de Castela, irmã de Afonso X¹²; uma Maior Gil (eventualmente Maior Gil de Jolda¹³), na cantiga 301, de Vasco Rodrigues de Calvelo, cantiga que diz o que nega (não ousar o trovador dizer-lhe como lhe quer bem), num jogo ambíguo que teremos de considerar pelo menos lúdico. Lúdicas, até pelo seu tom abertamente risonho, talvez sejam igualmente as cantigas que Rui Queimado dirige a Guiomar Afonso Gata (142, 143), muito embora, neste caso, a identidade da dama (que pertencia a uma linhagem próxima dos tão satirizados Briteiros, e que terá sido mesmo amante de D. Afonso III¹⁴), possa suscitar fundadas dúvidas sobre as “intenções” de Rui Queimado nestas cantigas. Seja como for, também é certo que o humor está presente em várias outras cantigas de Rui Queimado transcritas em A, como teremos oportunidade de analisar melhor um pouco mais adiante. Referindo figuras femininas concretas, salientem-se ainda as quatro cantigas (104-107) onde Pero Garcia Burgalês joga com os nomes de Joana, Sancha e Maria (infelizmente para nós, sem nomes de família), para ir adiando a confissão de qual delas é a sua amada (sem nunca chegar a dizê-lo, aliás). Sendo certo que as quatro composições de Pero Garcia partem claramente do modelo da cantiga de amor, desenvolvendo um dos seus elementos mais típicos, o segredo quanto à identidade da amada, também é certo que esta referência muito concreta e reiterada aos nomes de três donzelas assume um sentido que teremos de considerar, no mínimo, jocoso.

Em suma, sem elementos contextuais (como rubricas) que nos permitam avaliar cabalmente da “intenção” dos poetas na referência pública a estes nomes femininos, mas tendo em conta que o tom lúdico parece ser dominante em todas elas, não seria impossível

¹¹ *Ob. cit.*, p. 391. Leonor Afonso casou com D. Gonçalo Garcia de Sousa, de quem nos chegou também uma composição

¹² É a sugestão que fazemos na Base de Dados A identificação da dama é dificultada pelas incertezas quanto à biografia do trovador. Desconhecendo o seu percurso exato, alguma certeza temos, no entanto, quanto ao facto de ter frequentado a corte castelhana do Rei Sábio. Já quanto à sua eventual passagem pela corte portuguesa, não temos qualquer notícia.

¹³ É a sugestão de Resende de Oliveira, sustentada na biografia do trovador que a canta (*Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri).

¹⁴ Remetemos para a nota biográfica de Leonor Afonso Gata, incluída na Base de Dados “Cantigas Medievais” (*ibid*)

sugerir que nos encontraríamos, em todos estes “desvios”, não face a uma verdadeira intenção de “dizer mal”, mas talvez face a uma poesia de erotismo ligeiro e cortesão, precursora das “gentilezas” que farão o seu caminho nas cortes ibéricas de quatrocentos e quinhentos, onde, como é sabido, a lírica amorosa nos aparece muitas vezes pessoalmente endereçada a uma dama, cujo nome se refere em nota inicial (e de que temos numerosos exemplos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende).

O segundo tipo de desvio que referi diz respeito àquelas composições que, situando-se muito embora no universo abstrato da cantiga de amor, o fazem com recurso a um vocabulário pouco usual ou a jogos de palavras de manifesta ambiguidade, e de que resulta um discurso que não é suficientemente claro para o cabal entendimento do seu sentido (são geralmente estas, aliás, as cantigas que D. Carolina Michaelis comenta de forma breve nas suas notas de edição ao *Cancioneiro da Ajuda*). Deixando de lado a célebre e polémica cantiga *da garvaia*, de Paio Soares de Taveirós, que aqui surge no número 38, e cuja estranheza face aos padrões do género é um dado aceite e largamente discutido (e que poderíamos também ter incluído no grupo anterior, uma vez que é dirigida à igualmente célebre “*filha de Pai Moniz*”¹⁵), darei apenas alguns outros exemplos menos conhecidos: de João Soares Somesso, as cantigas 15 e 18, no estranho jogo que estabelecem com quem morre pela *senhor* e por que motivos (o trovador, um *seu home*, um seu *vassalo*). Se bem que seja possível entender-se que o trovador recorre a uma espécie de desdobramento de personalidade e que, no fundo, o *eu*, o *home* e o *vassalo* são um só, nem por isso as cantigas deixam de ser percorridas por uma ambiguidade manifesta. É o que conclui a leitora atenta que é D. Carolina Michaelis, que anota, em relação à última das cantigas: “Se o leitor me perguntar quem é o homem ameaçado de morte, se o próprio poeta, ou um seu rival, direi, lealmente, que não sei”. Tentada a concordar com as palavras de D. Carolina, acrescento que um leitor de finais do século XV, que fez inúmeros comentários nas margens do *Cancioneiro*, parece não ter tido tantas dúvidas, já que, por baixo da última estrofe da cantiga, nos deixou um bem-humorado: “Mata-lo!” (explicitando o jogo a três que a cantiga ambigualmente sugere). É este mesmo inteligente e anónimo leitor tardio que classifica de “*finda*” a cantiga 59, de Martim Soares, provavelmente entendendo o subtil desvio à norma-padrão que atravessa esta composição, no jogo que o trovador faz com os termos *força* e *forçar* (onde se inclui subtilmente o sentido corrente de “violar”), com o verbo *matar*, e com a identidade do *home* que a senhora *tem* (sem que não resulte claro, mais uma vez, quem mata ou quem *força* quem – sendo que as alusões parecem aqui muito concretas).

¹⁵ Muito possivelmente, Maria Pais, filha do nobre galego Paio Moniz de Rodeiro (para a discussão desta identificação, remetemos para a nota biográfica de Paio Moniz, incluída na referida Base de Dados).

Num tom mais sentido e dramático refere Rui Fernandes de Santiago, na cantiga 308, a violência de que foi objeto a sua *senhor* (*u vos forom daqui filhar,/ a força de vós e levar,/ e vos nom puid'eu i valer*). Se a cantiga expõe, segundo as regras, a coita e o desejo de morte do trovador motivados pelo afastamento da amada, é certo que os motivos são aqui de uma ordem que pouco tem a ver com o universo abstrato do canto de amor, antes implicando uma denúncia social concreta de explícitos agressores (a família? um raptor?). Também João Lopes de Ulhoa, ainda que num outro tom, talvez mais malicioso, se afasta desse universo abstrato, quando termina uma das suas cantigas (208) – até aí, de resto, perfeitamente canónica – explicitando que o motivo pelo qual a sua *senhor* o quer matar é o facto de ter sido seu *entendedor* (seu namorado assumido, ou mesmo seu amante). Estamos mais uma vez no domínio do não-convencional, de ambiguidade manifesta, já que uma referência deste tipo se aproxima claramente da confissão inconveniente, mais própria da sátira do que do canto de amor. Num registo já decididamente humorístico, poderemos referir ainda outras duas cantigas de Rui Queimado, um delas, a 141, claramente um jogo com o tópico “morte de amor” (*Direi-vos que mi aveo, mia senhor,/ i logo quando m'eu de vós quitei:/ houve por vós, fremosa mia senhor,/ a morrer; e morrera...mais cuidei/ que nunca vos veeria des i,/ se morress'... e por esto nom morri*).¹⁶; humor que se aproxima da paródia na cantiga 136, *Por mia senhor fremosa quer'eu bem/ a quantas donas vejo...*, divertida confissão de múltiplos “serviços” a damas variadas. Trata-se, em ambos os casos, segundo creio, não tanto de um registo humorístico que tem como alvo dama, mas sobretudo, e de forma muito criativa, o próprio modelo-padrão da cantiga de amor, os seus lugares comuns e a sua retórica sentimental e abstrata.

Resta-me falar, nesta breve abordagem das cantigas “anómalas” do Cancioneiro da Ajuda, do último grupo de cantigas que referi, aquelas que parecem claramente alheias ao universo das cantigas de amor. Como disse, não são muitas: coloquei neste grupo ao todo, sete cantigas (2,25 % da totalidade do Cancioneiro, para os leitores com mais espírito matemático), cantigas essas que optei por incluir na minha anterior edição das cantigas de escárnio e maldizer¹⁷. Duas delas já tinham sido, aliás, incluídas por Rodrigues Lapa na sua magistral edição¹⁸: é o caso da cantiga 305, cantiga em nítido tom de sirventês moral, atribuída a Martim Moxa (*Quem viu o mundo qual o eu já vi...*), e da cantiga 62 (*Pois nom hei de dona Elvira...*), cuja autoria continua a suscitar polémica, e que abordarei mais adiante. As

¹⁶ Como referimos na Base de Dados antes citada, é possível que seja esta a composição que serviu de mote a Pedro Garcia Burgalés para a sua conhecida cantiga satírica “Roi Queimado morreu com amor”.

¹⁷ *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002.

¹⁸ *Cantigas d'escarnio e de maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, 2ª Edição, Vigo, Editorial Galaxia, 1970.

restantes seis, que acrescentei igualmente na minha edição, são, com antes referi: a cantiga 256, onde Paio Gomes Charinho desenha uma inesperada e ambígua comparação entre o rei e o mar, sem fazer entrar na composição qualquer elemento de lirismo amoroso; sendo dita na voz própria do trovador, não é esta, manifestamente, uma cantiga de amor, nem pelo seu tema nem pelo seu tom – e, do meu ponto de vista, se o retrato do rei é subtil, também é claramente satírico; como não é uma cantiga de amor a cantiga 146, na qual Vasco Gil faz uma diatribe contra Deus, em tudo semelhante às outras 4 ou 5 deste curioso subgénero e de autorias diversas que até nós chegaram através dos outros cancioneiros e sobre as quais me debruço noutra capítulo deste livro; igualmente satírica considerarei ser a cantiga 37 de Paio Soares de Taveirós, declaração de amor a “uma parenta”, mas com questões muito concretas de *fazenda* à mistura, e cuja *razom* me parece nitidamente equívoca (ou seja, assente num *equivocatum*, o processo que, segundo a *Arte de Trovar*, define o escárnio); podem incluir-se ainda neste grupo as cantigas 281 e 282, de Pedro Anes Solaz, a primeira (*Eu sei la dona velida/ que a torto foi ferida/ca nom ama...*), um curioso e original registo de uma cena de violência conjugal, descrita em voz masculina própria mas a partir do modelo-padrão da cantiga de amigo (incluindo paralelismo); a segunda (*Nom est a de Nogueira...*), uma comparação entre duas freiras, de nítido recorte satírico e igualmente paralelística¹⁹.

O caso destas duas cantigas de Pedro Anes Solaz, sendo muito evidente, poderá servir-nos de ponto de partida para uma tentativa de explicação geral sobre todos os casos de cantigas de amor desviantes e mesmo claramente “anómalas” que temos vindo a referir. Na verdade, a inclusão destas duas cantigas de Solaz, ditas em voz masculina, mas claramente alheias ao universo das cantigas de amor, num cancioneiro de género como é o Cancioneiro da Ajuda, poderá talvez explicar-se três formas. A primeira dessas explicações é a de que esta inclusão talvez se relacione com a época tardia da compilação deste cancioneiro, época na qual certas cantigas, isoladas do seu contexto original próprio, seriam já, de certa forma, “património”, categoria tendente a esbater subtilezas e “intenções de”. No entanto, se esta explicação poderia justificar-se em relação a certos autores mais antigos (como Paio Soares de Taveirós, por exemplo), em relação a outros não parece justificar-se de todo. No caso de Solaz, nomeadamente, ou ainda no caso de Paio Gomes Charinho, e a aceitarmos que a data das suas composições poderia eventualmente não ser muito distante da data da compilação do próprio cancioneiro (como Resende de Oliveira sugere quanto ao último), teremos talvez de admitir, como segunda hipótese, que a subtileza não seria o forte

¹⁹ Diz o refrão: *E moiro-m'eu pola freira,/ mais nom pola de Nogueira*. São estes, aliás, os dois únicos casos de cantigas de amor paralelísticas (pelo menos no *corpus* sobrevivente).

do compilador da Ajuda (ou do compilador do original de que eventualmente teria partido). Ou seja, para além de uma certa “distração”, o que funcionaria para este compilador seria a definição restrita, e de certa forma escolástica, dos géneros, paralela à delineada na Arte de Trovar de Trovar (a voz masculina que canta). Uma terceira e última hipótese seria considerarmos voluntária esta introdução de cantigas desviantes, as quais, ultrapassando o critério preferencial do género, teriam sido recolhidas por questões de gosto pessoal ou mesmo de oportunidade (prática, familiar, política?). São estas, de qualquer modo, explicações que afloram já a complicada questão da tradição manuscrita dos cancioneiros galego-portugueses, assunto muito debatido, e onde as interrogações são mais do que as certezas.

Assim, sendo já este um outro e mais vasto assunto, e apenas em forma de pequena reflexão, terminarei com uma breve referência à D. Elvira da cantiga A 62, já antes aludida. Socorrendo-me do argumento de autoridade – neste caso de Rodrigues Lapa, que a considera uma cantiga satírica – como prova suficiente do género, o que me dispensará, de momento, qualquer outra consideração sobre a matéria, referirei apenas a polémica questão da sua autoria, que resumo brevemente. De facto, no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, que também a transcreve (B 173), a cantiga é atribuída a Martim Soares. E, no Cancioneiro da Ajuda, a cantiga segue efetivamente as composições deste trovador. Baseado neste facto, Lapa – partindo ainda da muito plausível identificação da dama referida como D. Elvira Anes da Maia, e tomando em conta a repercussão do escândalo do rapto de que foi protagonista e que originou uma outra célebre cantiga sobre o assunto, exatamente da autoria de Martim Soares (*Pois boas donas som desemparradas*, B 172) – Lapa atribui, pois, ao trovador esta outra pequena composição sobre D. Elvira. A contrariar esta hipótese de autoria, há, no entanto, um fator aparentemente intransponível: no Cancioneiro da Ajuda o fólio que a transcreve (e que segue, como se disse, os fólios com as cantigas de Martim Soares) é encabeçado por uma iluminura – e, nesse Cancioneiro, a existência de uma iluminura indica sempre mudança de autor. Por isso mesmo, D. Carolina, na sua monumental edição deste cancioneiro, tendo de admitir um outro autor que não Martim Soares, tinha sugerido que talvez as “coplas jocosas (...) fossem desabafos do próprio audacioso raptor”, ou seja, que a cantiga poderia ser da autoria de Rui Gomes de Briteiros, o raptor de D. Elvira, igualmente trovador²⁰. Esquecendo, do meu ponto de vista talvez um pouco apressadamente, a referência às “coplas jocosas” feita por D. Carolina, e

²⁰ Note-se que nome de Rui Gomes de Briteiros aparece, de facto, no pé do fólio de B que transcreve a cantiga. Trata-se, no entanto, de uma indicação de Colocci, completando, ao que tudo indica, o nome do raptor, que aparece truncado na rubrica explicativa de B 172, transcrita mais acima, na mesma coluna.

classificando-a simplesmente como cantiga de amor, Resende de Oliveira, no seu fundamental estudo sobre os cancioneiros²¹, retomou a sugestão de D. Carolina, atribuindo, portanto, a cantiga A 62 (e a seguinte) a Rui Gomes de Briteiros.

Não me parece que seja uma solução inquestionável. Tal como a anterior (em B) cantiga de Martim Soares sobre as *netas do Conde* (B 172), também esta cantiga sobre D. Elvira (uma dessas netas) parece muito visivelmente ser uma cantiga posta em voz alheia, ou seja, o “eu” que nela fala parece ser o próprio satirizado e não o autor da composição²². Na verdade, se Rui Gomes Briteiros pode ser, de facto, quem fala na cantiga A 62 (B 173), como D. Carolina tinha argutamente sugerido, não creio que ele seja, na realidade, o seu autor – até porque a jocosa “confissão” que nela ouvimos (a ira de D. Elvira, e a geográfica e algo bizarra solução proposta) não parecem muito credíveis na voz do futuro raptor da donzela, antes apontam para uma crítica o seu comportamento (na minha opinião, talvez num momento anterior ao rapto). Será, de facto, a cantiga da autoria de Martim Soares? Mesmo sem levar em consideração a atribuição clara de B, e de um ponto de vista puramente temático, essa autoria parece-me, tal como Lapa entendeu, plausível. De resto, Martim Soares (que uma rubrica de B 144 diz que “*trobou melhor ca tódolos que trobarom*”) é também autor de vários outros pequenos ciclos satíricos, ou seja, conjuntos de cantigas sobre um mesmo tema ou personagem, e igualmente de uma outra cantiga onde a voz que se ouve é a do próprio satirizado²³.

Resta a questão da iluminura. Podemos resolvê-la de duas formas: a primeira é a de deixar cair a atribuição que o Cancioneiro da Biblioteca Nacional faz a Martim Soares e atribuir essa cantiga 62 (e a seguinte, aliás) a um outro autor, que continuamos sem poder identificar. Significa isto valorizar preferencialmente o testemunho do Cancioneiro da Ajuda, mesmo desconhecendo se ele será, na verdade, infalível na indicação (gráfica e espacial) dos seus autores. A outra forma de resolver a questão, pelo menos provisoriamente, é considerar que há muitas coisas em aberto no Cancioneiro da Ajuda e na questão mais geral da tradição manuscrita das cantigas galego-portuguesas. Esta será apenas uma delas.

²¹ *Depois do espectáculo trovadoresco*, Lisboa, Edições Colibri, 1994

²² É este o início desta conhecida cantiga de Martim Soares sobre as *netas do conde*: *Pois boas donas som desemparradas/ e null'bome nōn'as quer defender/ nōn'as quer'eu leixar estar quedadas/ mais quer'en duas per força prender (...)* – compreenda-se que o *eu* que fala aqui é, pois, o raptor, Rui Gomes.

²³ Ciclos são, por exemplo, as suas duas cantigas sobre Albardam, ou as quatro cantigas endereçadas ao jogral Lopo. Em “voz alheia” é ainda a cantiga B 1358, V 966, cuja rubrica indica claramente que quem nela fala é o jogral Afonso Anes do Cotom, o satirizado.



Já que falei em aspectos gráficos, como nota final, e ainda sobre esta cantiga A 62, não gostaria de terminar sem chamar a atenção para um outro curioso ponto e que diz respeito à sua inicial trabalhada (P). De facto, de todas as iniciais deste tipo (as que assinalam a primeira cantiga atribuída a um autor, as únicas trabalhadas) esta é a única, em todo o Cancioneiro, a apresentar motivos humanizados. Trata-se muito claramente de um tocador de pandeireta, em posição nitidamente jocosa, como se pode ver na imagem. Se há, no Cancioneiro da Ajuda, algumas (raras) iniciais deste tipo com motivos vermiformes, nenhuma outra apresenta estas características. Acaso ou comentário gráfico à própria cantiga? Neste último caso, que pretenderia o anónimo compilador (ou mesmo o iluminador, por si só) transmitir? Faltando-nos ainda um estudo aprofundado do programa gráfico da Cancioneiro da Ajuda, poderei colocar as perguntas, mas sou incapaz de lhes dar uma resposta.