

ECOS INTERNOS NA POESIA GALEGO PORTUGUESA  
A PROTO-HETERONÍMIA EM JOÃO GARCIA DE GUILHADE<sup>1</sup>

Tanto quanto nos é dado saber, não existiram autoras na literatura medieval galego-portuguesa. Mas se a voz daquelas que na Provença se chamaram *trobairitz* não parece ter ressoado na Península, é sabido que nem por isso as vozes femininas deixam de se fazer ouvir, exatamente através do género que muitos consideram, a justo título, o contributo mais original da literatura medieval ibérica – a cantiga de amigo. Deixando por agora de lado as questões relativas às origens desse género, processo onde certamente a componente da tradição popular terá tido um papel importante, o certo é que as cantigas de mulher trovadorescas contribuem decisivamente para definir um espaço literário peninsular próprio, que se caracteriza, pois, entre outras coisas, por ser um espaço a duas vozes. Vozes masculinas em nome próprio e vozes femininas que os trovadores e jograis põem em cena – e já António José Saraiva, num breve mas arguto artigo, chamou a atenção para o carácter dramático, teatral destas cantigas<sup>2</sup>.

De facto, como A. J. Saraiva faz notar, se quisermos ser rigorosos, a definição da cantiga de amigo como a composição em voz feminina não é inteiramente exata, já que, nas cantigas incluídas habitualmente neste género, encontramos, a par de monólogos e diálogos femininos, diálogos mistos (onde a voz masculina responde à feminina) e ainda cantigas puramente narrativas, onde a donzela, sendo protagonista, não fala (como acontece, para dar um exemplo, na conhecida cantiga de D. Dinis *Levantou-se a velida*<sup>3</sup>). Mais abrangente seria, pois, definir as cantigas de amigo como cantigas de universo feminino. Definições à parte, convém não esquecer que as *velidas* e as *louçanas* não deixam de ser sempre um retrato feito por um olhar oblíquo que é, ao fim e ao cabo, o do trovador-autor da composição – o

---

<sup>1</sup> Artigo revisto, cuja versão original está publicada em *Ensinar a pensar con liberdade e risco – Homenatge a Professor Basilio Losada*, Universitat de Barcelona, 2000

<sup>2</sup> Saraiva, António José, “A poesia dos cancioneiros não é lírica mas dramática”, *Poesia e Drama*, Gradiva, Lisboa, 1990.

<sup>3</sup> B 569, V 172. Todas as cantigas são aqui citadas na edição publicada na Base de Dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>).

*ai eu, velida* sendo, em última análise, a forma dramática, encenada, do subterrâneo *ela, a velida*, abertamente expresso nas cantigas narrativas. Comentando uma cantiga de amigo dialogada de Fernando Esquio (B 1299, V 903), na qual, respondendo a uma ciumenta pergunta da amiga (*Que adubastes, amigo,/ alá em Lugo andastes,/ ou qual é a fermosa/ de que vos vós namorastes?*), o amigo diz “O amor que eu levei/ de Santiago a Lugo/ esse me aduga e esse mi adugo”, António José Saraiva anota: “No fundo, trata-se de uma engenhosa declaração de amor do amigo, não da amiga, embora a cantiga esteja incluída nas cantigas de amigo, em que elas falam”. Se nesta cantiga, exatamente pelo facto de ser dialogada e de o refrão ser dito em voz masculina, o “engenho” é relativamente aberto, o facto é que a encenação de um *eu* feminino, que é a regra do género destas composições, permite a alguns trovadores um jogo de sombras e transparências um pouco mais complexo, que não tem sido devidamente sublinhado, creio, e que não deixa de ser interessante analisar.

Em termos gerais, as cantigas de amigo situam-se, sem sombra de dúvida, num universo de louvor ao feminino. Jovens donzelas apaixonadas, sós ou acompanhadas pelas amigas ou pela mãe, exprimindo sentimentos comuns (o amor, a saudade, a irritação, o ciúme), muitas vezes colocadas em cenário natural onde paira um difuso erotismo – tudo contribui para um universo onde a simplicidade e a frescura “primitiva” parecem dominar. Na realidade, a “ingénua simplicidade” das cantigas de amigo, que tanto encanta um leitor contemporâneo, se por vezes a podemos supor real, particularmente nos casos onde os modelos da tradição popular seriam determinantes (como nas cantigas de santuário, por exemplo), é sobretudo fruto de uma arte acabada e subtil, que sabe, nomeadamente, jogar com as categorias simbólicas, como um leitor avisado não deixará de pressentir. Trata-se, pois, numa parte significativa das cantigas de amigo, daquilo a que poderemos chamar uma “complexa simplicidade”, onde a “ingenuidade” é mais o produto final do desenho do que o ponto de partida do desenhador.

Mas esta capacidade de jogar com o simbólico, processo que tem sido, aliás objeto de alguns estudos importantes<sup>4</sup>, não é única marca de uma arte maior. Gostaria, pois, de chamar brevemente a atenção para os casos em que a cantiga de amigo abre para uma zona que se aproxima daquilo que, desde Fernando Pessoa, conhecemos como heteronímia, aqui muitas vezes lúdica, e onde o jogo com a voz masculina (a voz própria das cantigas de amor) é detetável a vários níveis. Encontramos assim, a um primeiro nível, trovadores em cujas composições não é difícil perceber, em alguns momentos, uma espécie de diálogo

---

<sup>4</sup> Cito apenas o mais conhecido e notável, de Stephen Reckert e Helder de Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2ª edição corrigida e aumentada, 1979, 3ª edição, 1996.

interno entre as cantigas de amor e de amigo (geralmente na forma de alusões e comentários, feitos pela “amiga”, contente ou descontente com o trovar de amor do “amigo”). Mesmo em D. Dinis esses ecos internos são visíveis, como notam Mercedes Break e Pilar Lorenzo<sup>5</sup>. Mas encontramos também, ainda que mais raramente, casos onde este jogo se torna não só recorrente como complexo: composições onde a voz feminina que canta não oculta completamente a voz masculina que a põe em cena, a qual, por sua vez, se faz eco de uma voz feminina ausente porque exterior ao registo literário – mas não ao universo onde o serviço se faz pelo canto e pelo trovar. Parece-me ser este o notável caso de João Garcia de Guilhade, como tentarei explicar.

É João Garcia de Guilhade uma das vozes mais originais dos cancioneiros galego-portugueses. Se mais não fosse, bastaria o célebre debate com e em torno do seu jogral Lourenço para individualizar este português, ao que tudo indica, natural de Barcelos (de Guilhade, freguesia de Milhazes), e garantir-lhe um lugar de destaque entre os fundadores da lírica peninsular vernacular. Para além do seu papel central (e provavelmente detonador) naquela que foi uma das principais polémicas da escola galego-portuguesa<sup>6</sup>, Guilhade é ainda conhecido e frequentemente citado como o primeiro cantor dos “olhos verdes” de que temos conhecimento, numa cantiga de amor justamente célebre (A 229, B 419, V 30), até pela diferença que estabelece com o discurso normalmente abstratizante do género (*os olhos verdes que eu vi/ me fazem ora andar assi*, diz o refrão). Caso não menos original é, no entanto, o das suas cantigas de amigo, entre outros motivos, pela repetida autonomeação que nelas ocorre (a “amiga” refere explicitamente o seu nome). É exatamente este assunto que nos propomos abordar brevemente aqui<sup>7</sup>.

De facto, e contrariamente ao que acontece na poesia provençal, onde a autonomeação é frequente, já que o trovador “assina” inúmeras vezes as suas cantigas, na forma habitual da *tornada* ou *envoi* final, a autonomeação é excepcional na poesia galego-portuguesa. Uma vez que a *tornada* não passou para a cantiga de amor peninsular, o nome do trovador raramente integra o corpo da cantiga. Os poucos casos em que isso acontece

---

<sup>5</sup> *A Cantiga de Amigo*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1998, pp. 71-73

<sup>6</sup> A este respeito, vide Lopes, Graça Videira, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Editorial Estampa, 2ª edição, Lisboa 1998.

<sup>7</sup> Todas as cantigas de amigo de João Garcia de Guilhade são dignas de referência. As que abordarei em seguida são apenas as que melhor exemplificam o tema em análise.

pertencem quase todos ao domínio da sátira<sup>8</sup>. Neste panorama, o caso de João Garcia de Guilhade não pode deixar de ser assinalado: de facto, das 21 cantigas de amigo da sua autoria, 8 incluem o seu próprio nome (obviamente dito na voz da “amiga”). Este procedimento confere de imediato a estas cantigas um tom particular, lúdico, se quisermos, e que levou, por exemplo, os coordenadores da *Lírica Profana*<sup>9</sup> a classificarem-nas, na sua maioria, como “escárnios de amigo”. Na realidade, esta classificação, que não faz parte das categorias definidas na Arte Poética que inicia o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, foi inicialmente uma designação proposta por Rodrigues Lapa para dar conta de duas ou três curiosas composições de escárnio que encontramos nos Cancioneiros e que são ditas em voz feminina. É o caso, nomeadamente, da sátira a um sangrador de Leiria que abusava das raparigas suas clientes e que Mem Rodrigues de Briteiros coloca na boca de uma delas (B 1330, V 936)<sup>10</sup>, e ainda das duas falsas cantigas de amigo que Gonçalo Anes do Vinhal dirige à rainha-viúva D. Joana de Poitiers (B 1390, V 999 e V 1008). Trata-se, pois, nestes casos, de autênticas cantigas satíricas (que querem “dizer mal” de alguém, para utilizarmos os termos da Arte de Trovar) em forma de cantigas de amigo – razão pela qual Lapa as designou como “escárnios de amigo”. O caso das cantigas de João Garcia de Guilhade parece-nos ser, no entanto, um pouco diferente. Realmente, se nestas oito composições de que falamos o tom (troquista, em geral) assumido pela voz feminina funciona numa zona muito próxima da sátira, convém não esquecer que o objeto dessa “sátira” é, em princípio, o próprio trovador – autor da cantiga (e que nela se nomeia). Deste modo, se escárnio existe, só o poderíamos classificar como auto escárnio em voz apostá. Parece-nos, no entanto, que as coisas ganhariam em ser abordadas numa outra perspetiva.

De facto, nem todas estas oito cantigas de João de Guilhade são abertamente jocosas. Uma delas, por exemplo, parece ser bastante canónica. Trata-se da cantiga *Treides todas, ai amigas, comigo* (B 741, V 342), cantiga onde uma rapariga convida as restantes a irem ver “*um home muito namorado*”, que estaria ali perto doente (de amor, ainda que a expressão usada, *mal chagado*, seja ambígua, e possa corresponder também a uma qualquer referência concreta relacionada com feridas de guerra, hipótese que o primeiro verso da segunda estrofe, “*Já x’ora el das chagas morreria*”, parece reforçar). De resto, esta voz feminina mais

---

<sup>8</sup> Vejam-se, nomeadamente, João Airas de Santiago (B 1466, V 1076), ou João Servando (V 1028). Para além de Guilhade, o outro único trovador que se autoneomeia, e também numa cantiga de amigo, é Rodrigo Anes de Alvares (B 975/978bis, V 562)

<sup>9</sup> *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais*, coordenada por Mercedes Brea, Centro Raimón Piñeiro, Santiago de Compostela, 1996.

<sup>10</sup> Sobre as dúvidas relativas à autoria desta cantiga, que poderá igualmente ser de João Fernandes de Ardeleiro, vide a nota de autoria que acompanha a cantiga na Base de Dados *Cantigas Medievais* (*ibid*)

não faz, ao longo da cantiga, do que proclamar o “*grand’amor verdadeiro*” e a *lealdade* do cavaleiro — que, na terceira estrofe, vimos a saber que não é outro senão o próprio autor da cantiga, João de Guilhade, explicitamente referido pela donzela: “*Lealmente ama Joam de Guilhade...*”. O refrão insiste nos sentimentos do trovador, ditos obviamente, na terceira pessoa: “*nom quer morrer, por nom pesar a’lguém/ que lh’amor há, mais el muit’ama alguém*”. Cabe a pergunta: quem fala nesta cantiga (e particularmente neste refrão)? A rapariga ou aquele que a põe em cena e a faz falar? Não estaremos, de facto, como sugere António José Saraiva, perante uma subtil declaração de amor e de fidelidade, feita pelo trovador em voz alheia?

Curiosamente, o tema deste refrão parece ser retomado (desta vez já em tom jocoso), por uma outra voz feminina: “*Disse, amigas, Dom Joam Garcia/ que por mi nom pesar nom morria*” (B 751, V 342). É tentador ver neste início uma espécie de continuação da cantiga anterior. Realmente, se esta morte de amor que a “amiga” comenta é um *topus* comum das cantigas em voz masculina, raramente ela nos surge integrada na sequência direta e (pelo menos, aparentemente) biográfica que parece seguir aqui, a da resposta feminina (em sentido duplo, de voz e conteúdo) aos argumentos masculinos relatados na cantiga anterior: uma resposta que parece a dessa mesma voz feminina, agora proclamando o seu jocoso descrédito. Nesta segunda cantiga, a “amiga” faz em seguida várias referências às trovas de Guilhade (“*El disse já que por mi trobaba*”, “*El andou por mi muito trobando*”) e a crítica que lhe dirige é a de que ele, entre outras coisas, não se consegue calar, nas trovas e no quotidiano (“*e nas lides me ia enmentando*”), finalizando com o expressivo refrão “*demo lev’o conselho que há de si?*”. Trata-se aqui, claramente, do outro conhecido *topus* do canto de amor trovadoresco, o do segredo. Dom João de Guilhade (o próprio, como diz a “amiga”) não se consegue calar? Poderemos ir verificar então se esta “acusação” terá algum fundamento nas cantigas de amor que dele nos chegaram. E curiosamente, em algumas delas, a voz masculina do trovador parece, de facto, sair das normas do género, jogando ludicamente com elementos identificativos da *senhor*, cujas “casas” localiza na zona de Barcelos, na localidade de Faria (A 236 e A 238), chegando mesmo, na última destas cantigas, a citar ambigualmente a sua linhagem, já que a refere como “*filha de Maria*. Poderíamos acrescentar que tem olhos verdes? Sendo aconselhável não fazermos romance, acontece que a já referida cantiga dos “olhos verdes” gira também, toda ela, em torno do segredo, quebrado pela alegada *sandee* do trovador: “*Pero quem quer x’entenderá/ aquestos olbos quaes som/ e dest’alguém se queixará;/ mais eu, já quer moira quer nom:/ os olbos verdes que eu vi/ me fazem ora*

*andar assi*”. Nas suas palavras, é a loucura, pois, que leva a voz masculina a cantar abertamente uns belos olhos verdes, cuja raridade os torna fáceis de identificar (qualquer um entenderá de quem são). E disto, continua a voz masculina, “alguém se queixará” (a proprietária dos ditos olhos, bem entendido). Na realidade, como vimos, uma das personagens femininas a que João de Guilhade dá voz aparece a “queixar-se” de ser continuamente *enmentada* por ele. Tudo isto parece fazer algum sentido.

Por sua vez, e regressando às cantigas de amigo, eis que nos aparece a proprietária de uns olhos verdes igualmente a queixar-se, mas desta vez por outros motivos (B 742, V 344). Numa composição que se inicia num tom próximo do sirventês, queixa-se esta voz feminina de que o amor já não tem valia neste mundo, visto que aparentemente já não há quem aprecie o “*bom parecer nem o bom talho*”: “*siquer meus olbos verdes som*”, continua a donzela, e no entanto o seu amigo (aqui não nomeado) passou por ali e não a foi ver. Parece óbvio o eco interno entre estas duas cantigas dos “olhos verdes”, a de amor e a de amigo, sendo esta última, ao mesmo tempo, um retrato oblíquo da beleza da (mesma?) figura feminina (como disse, a referência a estes olhos é demasiado rara para ser entendida como fortuita).

Em resumo, a voz ou as vozes femininas destas cantigas de amigo de João Garcia de Guilhade parecem assim responder à voz masculina que as interpela nas cantigas de amor. Mas quem interpela quem, se o autor é o mesmo em todas as cantigas? Não será sempre uma voz masculina a interpelar uma voz feminina, esta radicalmente sem voz (na matéria)? Ou será exatamente essa ausência de voz poética feminina o que subtilmente se aflora aqui?

De facto, por duas ou três vezes estas cantigas de amigo que abordamos parecem extravasar de forma acentuada o seu padrão de género e situar-se na zona da sátira aos próprios lugares-comuns da escola, nomeadamente a sátira ao registo da *coita*, da *sandeece* e da morte de amor obrigatórios na cantiga masculina. Diz a “amiga” numa delas (B 754, V 357): “*Cada que vem o meu amig’ aqui/ diz-m’, ai amigas, que perd’o [seu] sem/ por mi e diz que morre por meu bem,/ mais eu bem cuido que nom est assi:/ ca nunca lh’eu vejo morte prender,/ nen’o ar vejo nunca ensandecer*”. Ou ainda, numa outra (B 750, V 353): “*Morr’ o meu amigo d’amor/ e eu nom vo-lho creio bem;/ e ele mi diz logo por en/ ca verrá morrer u eu for;/ e a mi praz de coraçom/ por ver se morre se nom*”. Voz feminina que avisa, aliás, no final desta cantiga: “*Mais nunca já crea mulher/ que por ela morrem assi/ ca nunca eu esso tal vi*”. Não estamos longe do conhecido escárnio de

Pero Garcia Burgalês “*Roi Queimado morreu com amor/ (...) mais ressurgiu ao tercer dia*” (B 1380, V 988). Só que aqui não só é na boca da própria destinatária do canto de amor que João de Guilhade coloca o escárnio (o contratexto, para usarmos a terminologia de Pierre Bec<sup>11</sup>), como o destinatário da sátira é o próprio autor da cantiga. Quem escarnece, pois, de quê?

Portanto, e entrando no jogo (cénico): a voz masculina fala, a voz feminina descrê e protesta. Regressemos à questão do segredo, questão retomada numa outra destas cantigas de amigo (B 787, V 371), ainda mais abertamente jocosa, já que nela João de Guilhade (nomeado na segunda estrofe) é tratado de “cabeça de cão” pela “amiga” abespinhada, que recusa a intervenção pacificadora das amigas: “*E se lh’eu mias dōas desse/ amigas, como soía, a toda[s] lo el diria,/ e al quanto lh’eu dissesse,/ e fala, se a com el fezesse:/ quant’eu falar com cabeça de cam,/ logo o todas saberám*” (terceira estrofe). Finalmente, numa outra cantiga (B 777, V 360), cantiga que mantém óbvias relações com a anterior (incluindo a expressão *cabeça de cam*), a amiga parece decidir-se a perdoar: “*e dixi-lh’eu assi: Ai, cabeça de cam!/ Vüinde cá, ca já vos perdoei,/ mais pero nunca vos já bem querrei*”<sup>12</sup>. Se em ambas as cantigas as situações e a “psicologia” da figura feminina não deixam de se integrar no universo da lírica de amigo, já a expressão “cabeça de cão” é evidentemente uma expressão alheia a este universo, uma marca de um registo linguístico diferente que, como notaram os organizadores da *Lírica Profana* (que mais uma vez a classificam como “escárnio de amigo”) se aproxima claramente da sátira. Mas, de novo, quem satiriza quem? Não diz esta voz feminina o que a arte do trovador lhe faz dizer? E não a ouvimos exatamente porque também aqui ele parece relatar “fielmente” tudo quanto ela diz – incorrendo assim, mais uma vez, e de forma jocosamente subtil, na culpa de que é acusado?

O mínimo que poderemos dizer é que estamos visivelmente face a um jogo de vozes que de simples só tem a aparência. Jogo onde, como disse, a voz que se ouve é negada em surdina pela voz que se cala, sem nunca podermos saber quem fala verdadeiramente em primeiro ou último lugar – porque esse lugar é talvez exterior ao canto. Mas jogo que encena e assim prolonga o jogo do amor. Ou não diz a voz feminina numa outra magnífica cantiga, dirigida também explicitamente a João Garcia em forma de despedida (B 755, V 358): “*Os nossos grandes amores,/ que de mi e vós sempr’houvemos,/ nunca lbe*

---

<sup>11</sup> *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, Paris, Stock, 1970.

<sup>12</sup> Obviamente que nunca poderemos garantir uma sequência cronológica indiscutível para as cantigas que, tanto quanto percebemos, em muitos casos nos chegaram dispersas e desordenadas (neste caso, por exemplo, como se pode ver pela numeração, o que chamo segunda cantiga é transcrita pelos manuscritos muito antes da primeira).

*cima fizemos/ como Brancafrol e Flores;/ mais tempo de jogadores/ já çafou./ Já eu falei em folia/  
convosc'[e] em gram cordura/ e em sem e em loucura,/ quanto durava o dia;/ mais esto, ai dom J'am  
Garcia/ já çafou".* O tempo de jogadores acabou. Pode o leitor acreditar: é o próprio João  
Garcia quem publicamente o diz. Eu, por mim, estou com a voz feminina: não vale a pena  
acreditar em poetas. No fundo, como dizia Fernando Pessoa, não passam de uns  
fingidores.