

Autora:

Ana Sofia Laranjinha

alaranj@gmail.com

Título:

Em torno do encontro amoroso: forma simbólica e expressão do tempo em Fernão Rodrigues de Calheiros

Resumo:

O cancionero de amigo de Fernão Rodrigues de Calheiros desenvolve-se em torno do tema do encontro amoroso. Tal como em alguns autores mais tardios, podemos identificar na obra deste autor um macrotexto em que a organização linear e narrativa é apenas a dimensão mais evidente. A sua rigorosa simetria, particularmente impressionante no que diz respeito à expressão do tempo, põe em destaque o momento efémero do encontro.

Palavras-chave:

poesia galego-portuguesa, cantigas de amigo, tempo, cancionero, encontro amoroso

Abstract:

Fernão Rodrigues de Calheiros's cantigas de amigo focus on the lovers' tryst. As in some later authors, this theme is developed in a «cancioneiro» where the narrative organization is but the most evident dimension. Its rigorous symmetry, particularly impressive in what concerns the expression of time, enhances the ephemeral moment of their meeting.

Keywords:

galician-portuguese poetry, "cantigas de amigo", time, "cancioneiro", encontro amoroso

Como citar este artigo:

Ana Sofia Laranjinha, "Em torno do encontro amoroso: forma simbólica e expressão do tempo em Fernão Rodrigues de Calheiros", in *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, n.º 1, 2016, pp. 33-45. DOI: 10.21747/21839301/gua1a3

EM TORNO DO ENCONTRO AMOROSO: FORMA SIMBÓLICA E EXPRESSÃO DO TEMPO EM FERNÃO RODRIGUES DE CALHEIROS¹

Ana Sofia Laranjinha
SMELPS/IF(FCT)

Fernão Rodrigues de Calheiros, o inaugurador da secção de cantares de amigo dos apógrafos italianos, onde é identificado como «cavaleiro»², tem sido considerado pela crítica como um dos primeiros cultores deste género poético³. Partindo do código já bem definido do género de amor, onde a mulher goza de uma supremacia evidente, inverte a relação de poder e transforma a dona inacessível em vulnerável amiga sempre disponível face a um amado esquivo e enigmático⁴. Ao contrário de alguns autores mais tardios, Calheiros estabelece com muito rigor as fronteiras entre os géneros líricos. Os seus cantares em voz feminina, além de uma quase sistemática fidelidade a determinados traços que os distinguem dos cantares de amor, apresentam uma coerência formal e temática que convida a que sejam vistos como uma unidade.

Atentemos, então, no cancionero de amigo de Fernão Rodrigues de Calheiros, procurando compreendê-lo na sua globalidade e seguindo a metodologia daqueles que

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no VIII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2010).

² Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V), fol 33r; Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B), fol 137v. Reproduzimos o texto deste último cancionero «*Esta ffolha adeante se começã as cantigas d'amigo que ffezeron os cavalleiros, e o premero he Ffernan Rodriguic de Calheyros*».

³ A sua colocação nos cancioneros levou António Resende de Oliveira (1994: 344) a situar a sua actividade poética «entre fins do séc. XII e meados do séc. XIII» e a identificá-lo como «irmão de Paio e Pero Rodrigues de Calheiros, nobres portugueses documentados entre os anos vinte e os anos cinquenta do séc. XIII». Acrescente-se que «o facto de Paio Rodrigues ter frequentado o círculo dos Sousas nos inícios da segunda década do séc. XIII coloca-nos perante a hipótese de Fernão Rodrigues ter desenvolvido as suas aptidões poético-musicais igualmente em ligação com os Sousas». Também Maria do Rosário Ferreira (2001: 293-309), apoiando-se embora em argumentos de natureza diversa, defende o carácter precursor da obra de Calheiros. Mais recentemente, Henrique Monteagudo (2008: 388) defendeu que este autor é já referido num «documento dado em Burgos em 1195 (CDOs, nº88)».

⁴ Sobre a dependência do cantar de amigo, enquanto género poético documentado, relativamente ao cantar de amor, veja-se Oliveira e Miranda (1995: 499-512). Para um estudo mais desenvolvido do carácter idealizante e compensatório do cantar de amigo, nomeadamente nos primeiros autores que cultivam este género, veja-se Miranda (1994-2016), um texto que remonta a 1994, agora reeditado.

defendem a interpretação conjunta de cancioneiros individuais, processo que deu origem a interessantes estudos sobre Martin Codax⁵, Pero Meogo⁶ e D. Dinis⁷, entre outros, e se revelou também fecundo no estudo da obra do autor aqui em estudo. José Carlos Miranda, nomeadamente, utilizou este tipo de abordagem para mostrar como Calheiros, sublinhando a disponibilidade da amiga, sempre ansiosa com a expectativa do encontro ou temerosa face à possibilidade da partida do amigo, «expõe todo um programa poético que assenta que nem uma luva nos horizontes, anseios e frustrações da geração de jovens cavaleiros de Entre-Douro-e-Minho e Galiza a que pertence»⁸. Ao inverter a relação que o cantar de amor codificara, Calheiros subverte a situação de dependência e a atitude de resignação do homem que aquele género não apenas representava, mas propunha como modelo. Ora, como veremos, este programa ideológico é posto em prática graças a uma estrutura textual cuja dimensão narrativa e linear é importante, mas não exclusiva, e que assenta nos princípios do paralelismo e da simetria, organizando-se em torno do encontro amoroso, condensação do efémero relacionamento entre a amiga e o amado.

As duas únicas cantigas em que a mãe é confidente e interlocutora do sujeito poético são aquelas que dão conta do início e do fim da relação amorosa: «Madre, passou per aqui un cavaleiro»⁹ e «Perdud’ei, madre, cuid’eu, meu amigo»¹⁰. Em ambas, o amigo está ausente e por isso a amiga se refugia na confiança, mas cada uma delas

⁵ Manuel Pedro Ferreira (1986), partindo da análise do Pergaminho Vindel, defende que o cancionero de Codax teria sido, num primeiro momento, constituído por seis composições que corresponderiam a seis partes do discurso definidas nos tratados de retórica coevos. Explorando as potencialidades do mar neste cancionero, Maria do Rosário Ferreira (1999: 49-50) sugere uma organização simétrica em torno do cantar central, o cantar das lágrimas, onde se concentra o sofrimento da amiga. Já numa comunicação ao V Congresso da AHLM, realizado em Granada no ano de 1993, que não chegou a ser publicada, esta autora apresentara uma interessantíssima interpretação do cancionero de Pero Meogo, em que detectava uma estrutura simétrica em função de alguns critérios que terão norteados a organização dos textos (relação com a mãe; presença / ausência do amigo; paralelismo da forma vs. variação do estado de espírito da amiga). Todas essas formas de abordagem e respectivas conclusões inspiraram o presente trabalho.

⁶ Para Filgueira Valverde (1992: 81-85) e Azevedo Filho (1974), as cantigas que constituem o ciclo de Pero Meogo são cenas de uma história de amor; a coerência do conjunto é apenas narrativa. Bem mais interessante, na medida em que privilegia os nexos simbólicos que percorrem o cancionero de Meogo, é a interpretação proposta por Stephen Reckert e Helder Macedo (1996: 108-131) ou a de Maria do Rosário Ferreira (1999).

⁷ Rip Cohen (1987) isola as primeiras trinta e duas cantigas de amigo do rei poeta e interpreta-as como um macrotexto organizado em oito séries de quatro composições. Para uma apresentação muito completa (embora já antiga) dos estudos que propõem interpretações de sequências de cantares de amigo de um mesmo autor, quer integrem cancioneros completos, quer se limitem a relacionar duas ou três composições; quer sigam o princípio da organização narrativa, quer defendam princípios organizativos de outra ordem, veja-se Weiss (1988: 21-37). Pena (2016), num artigo mais recente, rastreia as interpretações globalizantes do cancionero de Martim Codax.

⁸ Miranda (1994-2016: 20).

⁹ B 632 / V 233. A edição utilizada é a de Rip Cohen (2003). Já Miranda (1994-2016: 12-13) defendia o carácter exordial desta composição.

¹⁰ B 626 / V 227

refere o encontro que caucionou o início e o fim do amor, respectivamente a troca de amores que o refrão deixa clara e o momento em que os amantes se viram sem que o amigo tomasse a iniciativa de falar com a amada («Macar m' el viu, sol non quis falar migo»). A evidência do carácter respectivamente introdutório e conclusivo destes dois cantares justifica, a meu ver, a alteração da ordem que as composições apresentam nos apógrafos italianos, num procedimento, aliás, que está longe de ser inédito¹¹ e que a acidentada tradição manuscrita da lírica profana galego-portuguesa autoriza¹².

Um segundo par de composições, que se encaixa dentro do primeiro, é constituído por «Estava meu amig'atenden<d>'e chegou¹³» e por «Disse mh a mi meu amigo, quando s'ora foi sa via¹⁴», que partilham com as anteriormente referidas a ausência do amigo, mas implicam ambas a pré-existência de um relacionamento amoroso que o termo «amigo» indicia e que os vocábulos «cavaleiro» e «filho d'algo», os únicos usados para designar o objecto do amor na composição inicial, não pressupunham. Ainda assim, o que aproxima decisivamente estes dois cantares é o facto de ambos referirem a perspectiva do encontro (a amiga esperando a vinda do amigo), e os obstáculos que entre os amantes se interpõem, causando o pesar da amiga¹⁵. No primeiro, é a mãe que impede a união («chegou / mha madr' e fez m' end' ir tal que mal me pesou»), mas a mãe é obstáculo de pouca monta para quem afirma, com desenvoltura, «Nunca madr<e> a filha bon conselho deu» e se mostra decidida a desobedecer e a ir ao encontro do amigo, como os verbos «ir» e «atender» no futuro, em destaque no refrão, bem expressam¹⁶. Em «Disse-me a mi meu amigo», o obstáculo é já mais importante, pois a inexistência de qualquer justificação externa para o atraso do amigo («e soo maravilhada / por que foi esta tardada») faz nascer a suspeita de que este não vem porque não quer, suspeita que o verso final recusa com resultados paradoxais: recusando-a, explicita-a sem lograr afastá-la, o que fica patente com a última ocorrência

¹¹ Miranda (1994-2016) altera a ordem das composições de Calheiros, atribuindo a «Madre passou per aqui un cavaleiro» a função de exórdio. Giuseppe Tavani (1960), na sua proposta de interpretação conjunta dos cantares de amor e amigo de João Nunez Camanez, que segundo ele se organizam numa «progressão lógica de bem determinadas situações e estados de alma», não se limita a associar os cantares dos dois géneros, mas também lhes altera a ordem.

¹² Mais discutível seria, a meu ver, propor a alteração da ordem das cantigas de Martin Codax, que apresentam a mesma organização nos apógrafos quinhentistas e no Pergaminho Vindel, a única folha volante sobrevivente da lírica galego-portuguesa.

¹³ B 631 / V 232

¹⁴ B 632 bis / V 234

¹⁵ Embora o sofrimento do sujeito poético esteja presente em todos os cantares de amigo de Calheiros com excepção da composição atípica da sanha, estes são os dois únicos poemas em que o verbo «pesar» ocorre para designar o sentimento experimentado pela amiga (B 631 / V 232: «fez m'end'ir tal que mal me pesou» e B 632bis / V 234: «pesa mi do que tarda»). Em «Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo» o «pesar» é o sofrimento infligido pela amiga ao amado: «e fiz pesar a quen mho non faria».

¹⁶ Note-se que, apesar de decidida a desobedecer à mãe, a amiga não mostra aqui verdadeira autonomia; vai escapar à esfera de influência da mãe, para se colocar sob a alçada do amigo (Ferreira 1999: 21-22).

do refrão, que volta a referir a angustiada surpresa da amiga perante a demora do amado. As semelhanças que unem estas duas composições põem em destaque a evolução do estado de espírito da amiga, que o passar do tempo e a experiência amorosa desencadearam. Em «Estava meu amigo a atender e chegou», tudo é novidade e pura expectativa, nada faz prever a desilusão que já se sente em «Disse-me a mim meu amigo...». Acrescenta-se que o primeiro texto deste par está mais próximo da cantiga exordial, na medida em que a amiga se encontra ainda sob a influência da mãe e, para retomar as palavras de Maria do Rosário Ferreira (2010: 216), no «espaço socializado comum à filha e à mãe e dominado por esta, mas ao qual o amigo é exterior», como bem revelava o verso «Madre, passou por aqui um cavaleiro». O segundo cantar do conjunto que agora nos interessa, por sua vez, prepara o desfecho desta relação amorosa. A amiga já se libertou da prisão materna, está só esperando o amigo, mas a ausência dele, que se afigura muito provavelmente definitiva, anuncia o regresso ao espaço de origem, o espaço da mãe e dos constrangimentos sócio-familiares. Agora que o amigo está definitivamente afastado, a mãe pode voltar a funcionar como confidente, o que acontece efectivamente na última composição do cancionero.

Assim, os quatro textos referidos acima relacionam-se em dois planos: linearmente, sucedem-se no tempo e podem representar quatro fases de uma história de amor, figurando o primeiro de cada par um amor nascente em que prevalece a euforia¹⁷ e os dois restantes o ocaso do relacionamento, marcado pela disforia. Por outro lado, num plano, digamos, vertical, as composições organizam-se, como mostrámos, duas a duas. O resultado é uma estrutura complexa e simétrica em que as composições que abrem e fecham o cancionero enquadram as outras duas¹⁸. Se as restantes cantigas obedecerem aos mesmos princípios de organização, espera-se que formem um terceiro (e eventualmente um quarto) conjunto(s), encaixado(s) no interior dos já referidos.

Com efeito, no centro do ciclo, ocupando o lugar de maior destaque e a posição medial no desenvolvimento cronológico da acção, estão as três composições do encontro, aquelas em que os amantes estão efectivamente em presença. Em todas elas, o advérbio «agora», no *incipit*, sublinha a importância do momento presente, mas o desenvolvimento do discurso da amiga está todo ele ao serviço da ideia de que esse momento, que deveria ser de euforia e união, está na verdade irremediavelmente contaminado pela recordação da ausência do amigo e pela perspectiva da separação. O

¹⁷ O martírio e as penas evocados pela amiga no primeiro cantar deixam-se anular pela vivacidade do refrão, que canta o amor correspondido. De qualquer forma, trata-se de um «sofrimento» desejado, em que a amiga se compraz, como é visível na última cōbla, onde a sua perturbação face a esta nova experiência se expressa através de um discurso contraditório: «passou por aqui que não passasse, / e deixou-me assim penada, mais deixasse».

¹⁸ No cancionero de amor de João Soares, Somesso, identifiquei já uma estrutura encaixada semelhante (Laranjinha 2011).

cantar «Direi vos agor', amigo¹⁹» é de uma limpidez e de uma coerência extraordinárias e marca o tom do núcleo central do cancionero com a sua organização ternária. Ainda que o sujeito se situe no presente do encontro, a maior parte do cantar diz respeito ao passado traumático: o segundo verso de cada cōbla e o refrão referem-se a esse longo período que mediou entre a última separação («des que vos de mi partistes») e o reencontro («tães ora que me vistes»). Na verdade, o encontro é visto à luz desse passado de sofrimento, e por isso apenas o primeiro verso da cōbla central expressa a alegria da união: «des oi mais andarei leda, meu amigo, pois vos vejo», a contrastar com a memória do passado («camanho temp'á passado») na primeira cōbla e, em simétrica correspondência, com a antecipação do futuro, na última («des oimais non vos vaades»). Tudo se conjuga para sugerir a extensão desmesurada do tempo da separação contrastando com a efemeridade do encontro, que já não pode ser visto como simples e objectiva co-presença dos amantes, antes representando a harmonia ansiada, mas apenas fugazmente entrevista.

Ora, esta organização do texto central do cancionero de amigo de Calheiros em torno do verso medial é completada, na sua rigorosa simetria, pela disposição, antes e depois, das composições «Que farei agor' amigo?²⁰» e «Agora veo o meu amigo²¹», dois textos paralelos na medida em que ambos funcionam como amplificações do primeiro verso da terceira cōbla do cantar anteriormente analisado, aquele verso que se projecta para o futuro («Des oi mais non vos vaades...»): ambos se desenvolvem em torno da tentativa da amiga de prolongar o encontro, convencendo o amado a ficar. A semelhança formal evidente entre estas duas cantigas – patente no refrão cujo primeiro verso se condensa num único verbo (respectivamente «viver» e «estar», de sentido muito próximo ou mesmo idêntico) – acompanha e sublinha a semelhança do conteúdo. Note-se, porém, que entre o primeiro e o segundo destes textos ocorreu um deslizamento muito semelhante ao já notado relativamente ao segundo par de composições referido neste trabalho. Assim, embora ambos se situem no momento do encontro, parece haver uma evolução temporal detectável através da transformação do estado de espírito da amiga, no sentido de uma gradual perda de esperança, bem visível na diferença entre o último verso do refrão de cada uma das composições: «ca non poss'eu al ben querer» expressava a constância do amor da amiga; «ave-l'ei ja sempr'a desejar» é uma constatação do carácter irremediavelmente pretérito deste amor. Ainda assim, a diferença mais significativa entre estes dois cantares é de carácter enunciativo. No primeiro, a amiga tudo faz para convencer o amigo a ficar; no segundo, embora o amigo ainda esteja presente («agora veo» / «quer se log'ir»), o sujeito poético já não se lhe dirige porque perdeu a esperança de o reter, como afirma repetidamente nas duas

¹⁹ B 629 / V 230.

²⁰ B 627 / V 228

²¹ B 628 / V 229

últimas coblas. Há, aliás, uma certa pacificação interior do sujeito poético, que desistiu de lutar.

Pelo contrário, em «Que farei agor', amigo?» o mesmo tipo de gradação expressa uma evolução em sentido contrário: há uma diferença sensível entre este primeiro verso e o da segunda cobla, «en gran coita me leixades», passando o sujeito poético da ansiedade à depressão. Se compararmos as duas primeiras coblas e as duas últimas, veremos como a ideia da morte por amor se anuncia já na terceira cobla antes de se tornar explícita na quarta («matar mh ei»), pois nesta segunda parte da composição, «viver» deixa de significar simplesmente «estar» para ser antes sinónimo de «existir». A intensidade deste cantar funciona assim como um último sobressalto da vontade da amiga face ao amado que ela ainda pretende influenciar.

A excepcional coerência do conjunto de cantares de Calheiros que se desenvolvem em torno do encontro amoroso e a sua estruturação simétrica a partir de um eixo central levou-me a excluir a única composição onde o encontro não é referido, aquela que parece contradizer o programa poético apresentado pelo novo género. Em «Assanhei m'eu muito a meu amigo²²», a habitual submissão dá lugar a uma violência que não se pode explicar como uma temporária variação de humor, insistindo-se, pelo contrário, na constância desta atitude, cuja injustiça está patente no refrão («por que entendo ca mi quer ben / assanho me lhi por en») e que se explica pela maldade da mulher, que parece destilar uma sanha palpável como veneno («E ja m'el sabe mui ben mha manha, / ca sobr'el deit'eu toda mha sanha»). Na verdade, a amiga exhibe aqui uma crueldade que nos habituámos a ver atribuída à senhora do cantar de amor, a quem o trovador encobria os seus sentimentos por medo de lhe provocar a hostilidade. Para explicar esta dissonância, Miranda defende que a presente composição constituiria, com «Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo», o chamado «núcleo didáctico», que este investigador justapõe ao exórdio e ao ciclo dinâmico ou narrativo, constituídos pelas restantes composições. Vista a perda do amigo como consequência da rebeldia da amiga, que assume a culpa e se arrepende²³, a supremacia do homem é restaurada e o programa de Calheiros não é posto em causa.

Efectivamente, a relação entre estas duas composições é inequívoca: no cantar da perda, apesar da ausência de qualquer referência à sanha, a amiga confessa a sua soberba e admite que foi a sua segurança relativamente ao amor do amigo que a levou a causar-lhe sofrimento. Do ponto de vista lógico e ideológico, portanto, o cantar da sanha está bem integrado no cancionero e revela uma visão da mulher que acaba por

²² B 630 / V 231

²³ Note-se, porém, que o cantar da sanha não é absolutamente necessário para determinar a responsabilidade da amiga pelo fim da relação, vindo apenas torná-la mais evidente, posto que o cantar da perda inclui a causa (a rebeldia da amiga) e a assunção, pela mesma amiga, da culpa. Por essa razão, a utilização, neste texto, de um motivo habitualmente associado à senhora do cantar de amor (a soberba) não autoriza, a meu ver, a leitura irónica que dele faz Paulo Meneses (1996: 165).

se enquadrar na perspectiva masculina que é assumida em todos estes textos. Porém, se a compararmos com as restantes, facilmente constataremos que esta composição não é apenas psicologicamente inesperada, mas enfraquece a identidade do género que se afirma com muita consistência no cancionero de amigo de Calheiros. A docilidade da amiga fazia parte de um conjunto de estratégias que visavam definir os cantares em voz feminina por oposição aos de amor, e que iam da ausência quase completa da terminologia feudo-vassálica (Miranda 1994-2016: 17), à ocorrência do termo «amigo» nos *incipites*²⁴, ao ensaio de formas paralelísticas (Ferreira 2001) e à utilização sistemática de refrão²⁵. Também as referências obsessivas ao encontro amoroso rompiam com a tradição de amor, nomeadamente na obra do próprio Calheiros²⁶. Ora, «Assanhei m'eu muit'a meu amigo» é o único destes textos que não faz referência nem ao encontro amoroso, nem ao maior ou menor grau de aproximação ou afastamento do amigo – temas centrais de todas as outras composições –, quebrando assim uma homogeneidade certamente significativa.

Curiosamente, na obra de Vasco Praga de Sandin, autor cujos cantares de amigo seguem os de Calheiros nos apógrafos italianos e que com ele partilha o estatuto de cavaleiro²⁷, a amiga manifesta também, numa única composição, uma tendência para se enfurecer que contrasta com a sua total disponibilidade nas três restantes composições, cuja unidade é aliás reforçada pela presença, em todas elas, dos motivos da visão do amigo e dos olhos da amiga. Este cantar, onde o verbo «assanhar» surge em todas as coblas e no refrão, foi já apontado como indício do parentesco poético entre os dois trovadores (Jensen: 1993)²⁸. Em Calheiros (como em Sandin, aliás), a amiga sanhuda poderá representar um modelo que este autor rejeita na elaboração da nova tipologia de cantar: o do cantar de amigo como reverso apenas formal ou enunciativo do cantar de amor, em que a mulher, embora tomando a palavra, mantém a hostilidade característica da *senhor*. O absurdo da argumentação e o tom malevolente deste texto aproximam-no, aliás, do cantar de escárnio e maldizer: outra particularidade que o afasta das restantes composições. Acrescente-se que, sem os cantares da sanha, o

²⁴ Com excepção de um único cantar, «Madre passou per aqui un cavaleiro», onde a ausência do termo «amigo» revela a inexistência de uma relação amorosa anterior ao encontro referido, que se afigura, assim, inequivocamente, como o primeiro encontro.

²⁵ Das vinte e uma composições de amor de Calheiros, onze são de refrão e dez de mestria; nenhuma das suas três cantigas de escárnio e maldizer tem refrão, contra todas as de amigo.

²⁶ Os cantares de amor de Calheiros, embora admitindo a possibilidade de aproximação e afastamento do sujeito poético em relação à amada e a coexistência de ambos num mesmo espaço, fazem-no em termos muito diferentes dos que encontramos nos cantares de amigo. Nunca há referências a um encontro combinado entre os dois protagonistas, o que poria naturalmente em causa o carácter inalcançável da amada, mas apenas evocações muito vagas da visão da senhora, ou a encenação / recordação de um diálogo entre os dois.

²⁷ Na secção dos cantares de amigo dos apógrafos quinhentistas, Calheiros e Sandin iniciam o «cancioneiro de cavaleiros» identificado por António Resende de Oliveira (1994: 179).

²⁸ Monteagudo (2008: 389) nota algumas conexões linguísticas significativas entre estes dois autores.

cancioneiro de Calheiros perfaz sete composições e o de Sandin, três, como se os seus autores quisessem destacar a excentricidade destes textos, cuja inclusão no conjunto quebraria a perfeição numerológica que encontramos, por exemplo, nas obras de Martin Codax, e de Pero Meogo, cuja unidade é por todos reconhecida²⁹.

Os mais cépticos defenderão que esta proposta está demasiado dependente de uma interpretação (subjectiva) do sentido dos cantares, que apesar dos argumentos de carácter enunciativo como a presença / ausência da mãe e do amigo ou dos paralelismos evidentes como a ocorrência de «estar» e «viver» nas cantigas que enquadram a composição central, falta uma corroboração estritamente formal, uma corroboração que assente no número de coblas ou de sílabas ou nas rimas utilizadas, já que a dimensão musical do cancionero está para sempre perdida. Na verdade, não foi possível identificar traços formais que apoiassem globalmente a estrutura que propomos. Atentemos, no entanto, no refrão do cantar exordial:

ai madre, os seus amores ei;
se me los ei,
ca mhos busquei,
outros me lhe dei;
ai madre, <os> seus amores ei

Esta estrutura simétrica com um elemento central tripartido parece funcionar como uma pista, uma chave que permite a reconstituição da estrutura de conjunto. Por outro lado, a cantiga central é a única em que a rima é sempre grave, o que a distingue entre todas.

Num estudo já antigo, mas fundamental, Peter Haidu (1977: 879-90) defende o carácter ontológico da repetição na poesia medieval:

Repetition is referred not to the chain of history but to the chain of being. It is referred to the abstract Form that gives meaning and validity to each of the particular concretizations; each repetition therefore constitutes a further revelation of value, since it brings before our eyes again that aspect of the abstract Form that can be concretized and visualized.

Esta ideia de que cada produção artística seria a concretização de um modelo abstracto e pré-existente, ideia de raiz obviamente platónica, não habitava apenas os trovadores; é um dos aspectos fundamentais da Arte Medieval e explica o seu carácter marcadamente convencional, mas também a valorização da forma, que não é vista como simples veículo de um significado, mas é significativa em si mesma. A valorização da proporção e da harmonia, do seu valor estético e da sua dimensão ética, remontam

²⁹ Com excepção de M. P. Ferreira (1986).

à Antiguidade e são transmitidas à Idade Média nomeadamente através de Boécio. Ainda assim, não era necessário ter lido as obras que, na Alta Idade Média, transmitem a sua herança, para compreender e aplicar a estética da proporção. Como afirma Umberto Eco (1989: 53), «o princípio de simetria, também nas suas expressões mais elementares, era um critério instintivo (...) radicado no espírito medieval».

É certamente o respeito por esse princípio ordenador do mundo que levará Afonso X, no Prólogo à sua *Quarta Partida*, dedicada ao casamento, a referir a posição central que esta ocupa no Setenário como forma de confirmar a sua importância e a sua dignidade, numa argumentação que equipara o casamento, sacramento instituído por Deus no Éden, ao sol, centro do universo, e ao coração, centro do corpo humano:

(...) et por eso lo posimos en medio de las siete Partidas deste libro, asi como el corazon es puesto en medio del cuerpo do es el espíritu del home, onde va la vida á todos los otros miembros: et otrosi como el sol que alumbra á todas las cosas et es puesto en medio de los siete cielos, do son las sietes estrellas que son llamadas planetas. Et segunt aquesto posimos esta quarta Partida que fabla del casamiento en medio de las otras seis Partidas deste libro (...). (1807: T. III, p. 1)

E, do mesmo modo que a divisão do *Libro de la Leyes* em sete partes não é aleatória, mas obedece à convicção do Rei Sábio de que «Septenario es un cuento muy noble que loaron mucho los sabios antiguos» (1807: T.I, p. 6), creio poder afirmar que os sete cantares de Calheiros que se desenvolvem em torno do encontro amoroso não são sete por acaso, mas porque sete é o número da perfeição e da totalidade, que reúne o número quatro, número terreno – as quatro composições que glosam a ausência do amigo – e o três, número do tempo mas também número espiritual – as três composições da presença do amado, efémera e quase intangível como o espírito divino³⁰.

Bibliografia

- Azevedo Filho, Leodegário A. de (1974), *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro, Edições Gernasa.
- Cohen, Rip (1987), *Thirty-two Cantigas d'amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*, Madison (Wis.), The Hispanic Seminary of Medieval Studies,.
- Cohen, Rip (ed., 2003), *500 cantigas d'amigo: a critical edition*, Porto, Campo das Letras.
- Eco, Umberto (1989), *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Presença.
- Ferreira, Manuel Pedro (1986), *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (sécs. XII-XIV)*, Lisboa, INCM.

³⁰ Também Meendinho, por via de um complexo jogo intertextual com os modelos bíblico e hagiográfico, sugere o carácter sobre-humano do amigo (Ferreira e Miranda, 2004).

- Ferreira, Maria do Rosário (1999), *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na “Cantiga de Amigo”*, Porto, Granito.
- Ferreira, Maria do Rosário (2010), «Aqui, alá, alhur. Reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na cantiga de amigo», in *Aproximacións ao estudo do vocabulário trovadoresco*, ed. Mercedes Brea e Santiago López Martínez-Morás, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, p. 209-225.
[URL]:http://www.cirp.es/pub/docs/argamed/estudo_vocabulario_trovadoresco.pdf.]
- Ferreira, Maria do Rosário (2001), «Paralelismo perfeito: uma sobrevivência pré-trovadoresca?», in A. Branco (ed.), *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Faro, 1998), Faro, Universidade do Algarve, p. 293-309.
- Ferreira, Maria do Rosário e Miranda, José Carlos (2004) «Meendinho ou as ondas em águas paradas», in *O Cancioneiro da Ajuda cien anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado em Santiago de Compostela e na ilha de S. Simón em Maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 293-312.
- Filgueira Valverde, Xosé (1992), «A paisaxe no cancionero da Vaticana», in *Estudios sobre lírica medieval: trabalhos dispersos*, Vigo, Galaxia, p. 81-85.
- Haidu, Peter (1977), «Repetition: modern reflections on medieval aesthetics», *Modern language notes*, 92, p. 875-887.
- Jensen, Frede (1993), «Vasco Fernandez Praga de Sandin», *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- Laranjinha, Ana Sofia (2011), «Variações sobre o segredo em João Soares de Valadares», in *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: homenagem a Arnaldo Saraiva*. Dir. Isabel Morujão e Zulmira Santos, Porto, CITCEM, p. 350-360.
- Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Madrid: Imprenta Real, 1807.* [URL] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-1-partida-primer-a-0/html/01f29d9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.htm
- Meneses, Paulo (1996), *Trovadorismo galaico-português. Vozes e afectos*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- Monteagudo, Henrique (2008), *Letras Primeiras. O foral do Burgo de Caldelas, os primórdios da lírica trovadoresca e a emergência do galego escrito*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Miranda, José Carlos (1994-2016), «Calheiros, Sandin e Bonaval: uma rapsódia de amigo», *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*. URL: http://docs.wixstatic.com/ugd/0e9128_eca15170f141485f92d535894f5bd175.pdf
- Pena, Xosé Ramón (2016), «As cantigas de Martin Codax: fragmentarismo ou obra pechada?», in *Do canto à escrita: novas questões em torno da lírica galego-*

- portuguesa nos cem anos do Pergaminho Vindel* (ed. Graça Videira Lopes e Manuel Pedro Ferreira), Lisboa, IEM-CESEM, p. 13-18. [URL] [https://run.unl.pt/bitstream/10362/22781/1/Do_canto_escrita_RUN.pdf]
- Reckert, Stephen e Macedo, Helder (1996), *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed. corrigida e aumentada, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Oliveira, António Resende de (1994), *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- Oliveira, António Resende e Miranda, José Carlos (1995), «A segunda geração de trovadores galego-portugueses. Temas, formas e realidades», in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada.
- Tavani, Giuseppe (1960), «Spunti narrativi e drammatici nel canzoniere di Johan Nunez Camanez», *AION*, 2, p. 47-70.
- Weiss, Julien (1988), «Lyric sequences in the *Cantigas d'Amigo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV/1, Jan., p. 21-37.