



# Medievalis

v. 9, n. 1 (2020)

| 1

## Aspectos da experiência feminina nas cantigas de amigo: notas de pesquisa a partir de Pero da Ponte, João de Cangas e João Mendes de Briteiros

Thayane Gaspar Jorge<sup>1</sup>  
Bárbara Patoléa Monteiro<sup>2</sup>  
Marina Motta de Oliveira<sup>3</sup>  
Henrique Marques Samyn<sup>4</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise da representação da experiência feminina um corpus composto por cantigas de amigo atribuídas a três trovadores medievais galego-portugueses: Pero da Ponte (“– Ai madr’, o que me namorou” (B 837, V 423) e “– Vistes, madr’, o escudeiro que m’houver’a levar sigo?” (B 831, V 417)), João de Cangas (Em Sam Momed’, u sabedes (B 1267, V 873), Amigo, se mi gram bem queredes (B 1269, V 875) e Fui eu, madr’, a Sam Momed’, u me cuidei (B 1268, V 874)) e João Mendes de Briteiros (Amiga, bem [s]ei que nom há” (B 864, V 450), “Deus! que leda que m’esta noite vi” (B 865, V 451) e Ora vej’eu que nom há verdade” (B 866, V 452)). Trata-se de ler as cantigas considerando as características do gênero, ou seja: como produções de autoria masculina que apresentam elementos próprios do imaginário medieval.

**Abstract:** This article aims to present an analysis of the representation of the female experience in a corpus composed of cantigas de amigo attributed to three Galician-Portuguese troubadours: Pero da Ponte (“– Ai madr’, o que me namorou” (B 837, V 423) and “– Vistes, madr’, o escudeiro que m’houver’a levar sigo?” (B 831, V 417)), João de Cangas (Em Sam Momed’, u sabedes (B 1267, V 873), Amigo, se mi gram bem queredes (B 1269, V 875) and Fui eu, madr’, a Sam Momed’, u me cuidei (B 1268, V 874)) and João Mendes de Briteiros (Amiga, bem [s]ei que nom há” (B 864, V 450), “Deus! que leda que m’esta noite vi” (B 865, V 451) and Ora vej’eu que nom há verdade” (B 866, V 452)). Considering the characteristics of the cantigas de amigo, the texts are analyzed as works of male authorship which present elements of the medieval imagery.

**Palavras-chave:** Cantigas de amigo; Trovadorismo galego-português; Mulheres

**Keywords:** Cantigas de amigo; Galician-Portuguese lyric; women

<sup>1</sup> Doutoranda em Ciência da Literatura pela UFRJ. Mestre em Literatura Comparada pela UERJ.  
<http://lattes.cnpq.br/0883085486067902>

E-mail: [thayanegasparj@gmail.com](mailto:thayanegasparj@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestranda em Literatura Portuguesa pela UERJ.

<http://lattes.cnpq.br/2882271001562655>

<sup>3</sup> Graduanda em Letras pela UERJ.

<http://lattes.cnpq.br/1307909729526846>

<sup>4</sup> Pós-doutor e Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É professor associado na mesma instituição.

<http://lattes.cnpq.br/7887811794725020>





## Introdução

Caracterizadas na *Arte de Trovar* presente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional como cantigas nas quais “elas falam na primeira cobra” (1999, p. 41), as cantigas de amigo foram durante muito tempo associadas pela crítica a um suposto “estilo popularizante”, perceptível pela presença de certos elementos formais (como diferentes formas de construções paralelísticas ou o recurso a arcaísmos léxicos) e conceituais (como a evocação de símbolos ou a ambientação naturalista), o que evidenciaria sua aproximação com certa tradição popular ou folclórica; não obstante, há muito essa perspectiva vem sendo questionada por medievalistas que têm chamado a atenção para um “estilo cortês” patente em muitas cantigas de amigo, que podem mesmo apresentar-se como reverso das cantigas de amor (FREIXEDO, 2003, p. 88-89).

De fato, como alerta Giuseppe Tavani, “os textos que possuímos são o resultado de uma sábia elaboração artística e de uma equilibrada dosagem dos ingredientes temáticos e formais oferecidos por uma cultura requintada e, não poucas vezes, até sofisticada”, ainda que aqueles responsáveis por essa elaboração tenham colhido seu material lírico em um âmbito popular e ibérico (TAVANI, 2002, p. 193). O que resulta desses processos de criação artística é um vasto conjunto de produções líricas, notáveis por sua complexidade estética e por sua riqueza temática, que têm ademais o valor de nos oferecerem alguns vislumbres sobre experiências femininas na Idade Média – embora seja necessário considerar que todas as cantigas de amigo foram compostas por autores do gênero masculino.

É a partir desses pressupostos que, no presente artigo, apresentamos algumas notas de pesquisa resultantes de investigações em torno de um *corpus* constituído por composições atribuídas a três trovadores peninsulares: Pero da Ponte, João de Cangas e João Mendes de Briteiros<sup>5</sup>. Nosso objetivo principal foi compreender alguns aspectos da figuração da experiência feminina nas cantigas de amigo, considerando-as como produções de autoria masculina que se articulam com elementos próprios do imaginário medieval.

---

5 As pesquisas foram desenvolvidas ao longo dos anos de 2016 e 2017 por um grupo de pesquisadoras sediadas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob supervisão do professor doutor Henrique Marques Samyn. Thayane Gaspar Jorge, atualmente mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Uerj, foi responsável pela pesquisa sobre João Mendes de Briteiros; Bárbara Patoléa Monteiro e Marina Motta de Oliveira, estudantes de graduação no Instituto de Letras da Uerj, foram responsáveis, respectivamente, pelas pesquisas sobre Pero da Ponte e João de Cangas.





## A submissão feminina em duas cantigas de Pero da Ponte

Trovador de origem provavelmente galega, Pero da Ponte pode ter começado sua atividade como poeta antes do ano de 1235. Esteve ativo, durante um longo tempo, nas cortes castelhanas de Fernando III e Afonso X (OLIVEIRA, 1995, p. 165; TAVANI, 2002, p. 427). Declara ser escudeiro e trovador em duas composições: “– *Vistes, madr’, o escudeiro que m’houver’a levar sigo?*” (B 831, V 417) e na tenção com Afonso Anes do Cotom “– *Pero da Pont’, e[m] um vosso cantar*” (B 969, V 556). Seu rico acervo poético é composto por diversas composições, dentre elas um pranto à rainha D. Beatriz, mãe de Afonso X.

As cantigas “– *Ai madr’, o que me namorou*” (B 837, V 423) e “– *Vistes, madr’, o escudeiro que m’houver’a levar sigo?*” (B 831, V 417) apresentam jogos de amor entre uma donzela e seu namorado. Ao analisar as duas composições, é possível notar que o conteúdo delas é parecido, o que nos permite supor que tenham sido compostas um mesmo período. Os dois trechos abaixo, extraídos cada um de uma das referidas composições, apresentam a decepção da moça diante dos conflitos com o escudeiro. Desapontada com a partida de seu amigo, ela pede conselhos à mãe sobre a forma como deve agir:

– Ai madr’, o que me namorou  
foi-se noutro dia daqui  
e, por Deus, que faremos i?  
Ca namorada me leixou.  
(B 837, V 423: CMGP 114, 7)

– Vistes, madr’, o escudeiro que m’houver’a levar sigo?  
Menti-lh’e vai-mi sanhudo, mia madre, bem vo-lo digo.  
Madre, namorada me leixou,  
madre, namorada mi há leixada,  
madre, namorada me leixou.  
[...]  
que conselho mi daredes ora, poilo nom hei migo?  
(B 831, V 417: CMGP<sup>6</sup> 114, 1)

A figura da mãe tipicamente aparece nas cantigas como personagem em segundo plano. Destaca-se por ser mais velha e, conseqüentemente, mais sábia; por essa razão, ocupa a condição de conselheira. Também está presente nos textos pela sua posição de autoridade e experiência no meio familiar; enquanto a figura paterna, por sua vez, é praticamente nula – o que sugere que esteja constantemente ausente de casa, ocupado com outros afazeres (CORRAL DÍAZ, 1996, p. 183-184).

---

6 Recorremos à edição coordenada por Graça Videira Lopes, *Cantigas medievais galego-portuguesas: corpus integral profano* (2016), aqui abreviada como CMGP.





Em cantigas que apresentam uma relação entre mãe e filha, a reação materna pode assumir duas formas diferentes: podemos encontrar um posicionamento positivo, em que a mãe serve de confidente; ou um posicionamento negativo, quando a mãe desaprova a relação. Nas canções que serão analisadas, a mãe não proíbe o relacionamento da filha com o amigo; pelo contrário, age de forma positiva, servindo de confidente para as tristezas que foram ocasionadas pela partida do namorado:

e, por Deus, que faremos i?  
Ca namorada me leixou.  
(B 837, V 423: CMGP 114, 7)

– Filha, dou-vos por conselho que, tanto que vos el veja,  
que toda rem lhi façades que vosso pagado seja.  
(B 831, V 417: CMGP 114, 1)

Nos dois casos, a mãe aconselha a filha a tratar da melhor forma o namorado, mas em sentidos contrários. No primeiro trecho transcrito, ela orienta a filha a enganar o amigo, visto que ele a enganou primeiro (sendo, aqui, introduzido o tema da mentira.). Além disso, afirma que deve fazer o seu melhor, tratando-o muito bem, para que na próxima vez em que ele venha visitá-la, caia de amores por ela:

– Ca me nom sei [i] conselhar,  
mia madre, se Deus mi perdom.  
– Dized', ai filha, por que nom?  
Quero-me vo-lo eu mostrar:  
filha, fazed'end'o melhor:  
pois vos seu amor enganou,  
que o engane voss'amor.

Que o recebades mui bem,  
filha, quand'ante vós veer,  
e todo quanto vos disser  
outorgade-lho e, por en,  
filha, fazed'end'o melhor:  
pois vos seu amor enganou,  
que o engane voss'amor.  
(B 837, V 423: CMGP 114, 7)

Já no diálogo abaixo, a donzela afirma que seu namorado acabou indo embora, irritado, após ela ter mentido, seguindo o que aconselhara a mãe. Ainda apaixonada, a moça pede, mais uma vez, o conselho materno:

– Madre, vós que me mandastes que mentiss'a meu amigo,  
que conselho mi daredes ora, poilo nom hei migo?  
Madre, namorada me leixou,  
madre, namorada mi há leixada,  
madre, namorada me leixou.  
(B 831, V 417: CMGP 114, 1)





Reconhecendo que enganar o amigo não trouxe um resultado favorável para o relacionamento, a mãe afirma que agora a filha deverá recebê-lo muito bem e agradá-lo em tudo que lhe for pedido, sendo carinhosa e permissiva, obedecendo suas vontades:

– Filha, dou-vos por conselho que, tanto que vos el veja,  
que toda rem lhi façades que vosso pagado seja.

– Madre, namorada me leixou,  
madre, namorada mi há leixada,  
madre, namorada me leixou.

– Pois escusar nom podedes, mia filha, seu gasalhado,  
des oimais eu vos castigo que lh’andedes a mandado.

Madre, namorada me leixou,  
madre, namorada mi há leixada,  
madre, namorada me leixou.

(B 831, V 417: CMGP 114, 1)

Pode-se ainda observar, no que tange às estratégias amorosas figuradas nas composições de Pero da Ponte, que o comportamento submisso da amiga – a única a ter que pedir perdão quando os dois haviam mentido, vendo-se obrigada a satisfazê-lo quando novamente se encontrassem – articula-se com um conjunto de valores que traduz interesses masculinos, algo que traduz o fundo androcêntrico das cantigas de amigo.

### A frustração amorosa nas cantigas de João de Cangas

João de Cangas foi um jogral galego que esteve em atividade, aproximadamente, nos segundo e terceiro quartos do século XIII. Apesar da carência de informações a respeito de sua vida e obra, e de terem chegado até os tempos atuais apenas três cantigas de sua autoria, a colocação de suas cantigas nos manuscritos permitiu identificá-lo como um jogral (OLIVEIRA, 1995, p. 140-141; TAVANI, 2002, p. 401). Em 1998, juntamente com Martin Codax e Mendinho, João de Cangas foi homenageado no Dia das Letras Galegas.

As suas três composições, todas cantigas de amigo, podem ser lidas como descrevendo três momentos de uma narrativa envolvendo uma mesma jovem: na primeira, *Em Sam Momed’, u sabedes* (B 1267, V 873), ela pede autorização à sua mãe para encontrar o amigo; na segunda, *Amigo, se mi gram bem queredes* (B 1269, V 875), envia recado ao amigo para que a encontre na igreja; e na terceira, *Fui eu, madr’, a Sam Momed’, u me cuidei* (B 1268, V 874), ela volta a conversar com a mãe, lamentando que o amigo não compareceu ao encontro. As três cantigas possuem refrões, que remetem a seus temas principais.

A primeira cantiga do ciclo composto por João de Cangas apresenta o momento inicial da história desta jovem, quando ela recebe um recado em que ele dá notícias de seu retorno –





O que vistes esse dia  
andar por mi mui coitado  
chegou-m'ora seu mandado;  
madre, por Santa Maria,  
leixedes-mi-o ir veer.  
(B 1267, V 873: CMGP 58, 1)

A jovem deseja encontrar o amigo em S. Momedo, uma ermida na ria de Vigo, onde Martin Codax e Mendinho também ambientaram suas cantigas. Para isso, ela implora à sua mãe que lhe dê autorização para encontrar o rapaz:

mia madre, fé que deveades,  
leixedes-mi-o ir veer.  
(B 1267, V 873: CMGP 58, 1)

A jovem acredita que sua coita é semelhante à que aflige o seu amigo, pois o havia visto anteriormente “*mui coitado*” e, se não o encontrar, os dois permanecerão tristes. Ao implorar, a donzela apela para a religiosidade da mãe, recorrendo ao amor a Deus (“*fé que deveades*”) e apelando a Santa Maria.

Para convencer a mãe, a donzela afirma que o amigo está triste e sente sua falta. Esta certeza da moça é confrontada na segunda cantiga, *Amigo, se mi gram bem queredes* (B 1269, V 875), em que ela envia um recado ao namorado, pedindo que a encontre na ermida de S. Momedo, e que não minta para ela:

Amigo, se mi gram bem queredes,  
id'a Sam Momed'e veer-m'-edes  
hoj', e nom mi mençades, amigo.  
(B 1269, V 875: CMGP 58, 3)

Nota-se, então, que a jovem mentiu para a mãe para garantir à ida à ermida, mas não sabe se de fato o rapaz irá e se seus sentimentos de fato encontram reciprocidade. Na segunda cobra, ela o convida para ter consigo prazer, alertando que ele não poderá dar nenhuma desculpa caso não compareça; já na terceira, ela lhe dá certeza de que, se Deus permitir, lá estará, à sua espera:

Pois mi aqui rem nom podedes dizer,  
id'u hajades comigo lezer  
hoj', e nom mi mençades, amigo.

Serei vosc'em Sam Momedo do Mar,  
na ermida, se mi o Deus aguisar,  
hoj', e nom mi mençades, amigo.  
(B 1269, V 875: CMGP 58, 3)





Já a terceira e última cantiga, *Fui eu, madr', a Sam Momed', u me cuidei* (B 1268, V 874), aborda a decepção da jovem. Ela relata para a mãe que foi a S. Momedé, mas o amigo não compareceu; embora lá tenha chegado muito bonita, partiu triste, devido à ausência do amado:

Fui eu, madr', a Sam Momed', u me cuidei  
que veess'o meu amig', e nom foi i;  
por mui fremosa, que triste m'en parti!  
(B 1268, V 874: CMGP 58, 2)

| 7

A donzela também demonstra pensar que as mentiras e a ausência do amigo sejam de sua responsabilidade. No refrão “*por mi se perdeu, que nunca lhi fiz bem*”, a donzela atribui a si mesma o motivo de o amigo não ter ido ao seu encontro: ela afirma que nunca lhe fez bem, por isso ele não compareceu e ela o perdeu. Vale notar que em nenhum momento a menina pensa que ele pode não ter comparecido por simplesmente não gostar dela, ou por qualquer outro motivo; ela julga que era sua obrigação cativá-lo e fazê-lo apaixonar-se por ela – e, quando isso não ocorre, vem à tona o sentimento de culpa pelo fracasso. Apesar de toda a decepção, é possível perceber que a jovem já suspeitava que talvez o amigo não comparecesse, já que o refrão da segunda cantiga é um apelo para que ele não minta para ela (“[...] *e nom mi mençades, amigo*.”). Antes de voltar para casa, a menina ainda se dirige à ermida e faz uma oração, talvez pedindo a Deus que traga seu amado, mas ele não aparece:

Depois que fiz na ermida oraçom  
e nom vi o que mi queria gram bem,  
com gram pesar filhou-xi-me gram tristem  
(B 1268, V 874: CMGP 58, 2)

As vozes da mãe da jovem e do amigo não são ouvidas na cantiga; todo o relato é baseado na visão da menina perante os fatos. Talvez mãe não quisesse que a filha fosse ao encontro do rapaz, e por isso a jovem teve que implorar para ir ao seu encontro, afirmando que seus sentimentos eram recíprocos e apelando ao sagrado e à condescendência materna para encontrá-lo. Na cantiga que encerra o ciclo, o relato da jovem talvez possa ser lido como um desabafo para a mãe, confirmando que suas suspeitas sobre o amigo da filha estavam corretas.

### **A tríade visão-sonho-pecado em cantigas de João Mendes de Briteiros**

João Mendes de Briteiros foi um trovador de origem portuguesa que viveu entre o final do século XIII e começo do XIV. Briteiros também foi um homem possessor de uma grande fortuna e o último dos Briteiros a integrar o ciclo de trovadores do qual seu pai, Mem Rodrigues





de Briteiros, e o seu avô, Rui Mendes de Briteiros, fizeram parte. O primeiro documento assinado por ele aparece durante o reinado de D. Dinis, em 1288. Em 1290, o trovador casa-se com a meia-irmã do rei. Os últimos documentos sobre Briteiros são de 1334, acredita-se que o trovador morreu pouco tempo depois deste período (OLIVEIRA, 1995, p. 144-145; TAVANI, 2002, p. 404-405).

Nove cantigas de autoria de João Mendes de Briteiros sobreviveram até os dias de hoje, seis de amor e três de amigo. Aqui, nos debruçaremos especialmente sobre as cantigas de amigo a fim de investigar interseções entre elas, envolvendo a questão da visão e seus desdobramentos nas composições amorosas da Idade Média. Segundo a ordem estipulada pelos cancioneiros, a primeira cantiga é *Amiga, bem [s]ei que nom há*” (B 864, V 450), na qual a visão se apresenta sob a forma de uma necessidade amorosa – já que esse texto lírico narra a tristeza da donzela impedida de ver seu amado e a solidariedade da sua amiga, que compactua com o relacionamento secreto dos dois. A segunda, “*Deus! que leda que m’esta noite vi*” (B 865, V 451), e a terceira, *Ora vej’eu que nom há verdade*” (B 866, V 452), participam do mesmo enredo e apresentam uma continuidade explícita, discorrendo a respeito de um sonho, entendido como um presságio, no qual a mulher pôde ver, finalmente, seu amigo.

Cotejando as três cantigas, observamos congruências que sugerem sua ligação a partir de um contexto comum. A primeira, supostamente, teria a função de introduzir o enredo ao apresentar uma história de amor por intermédio de um diálogo sugerido entre duas personagens: a amiga e a donzela. Nesse diálogo, esta primeira cantiga se refere à fala da amiga, e as outras duas à resposta da donzela. Embora os nexos entre as duas últimas cantigas pareçam mais explícitos, as três podem ser reduzidas à tristeza e ao incômodo que o impedimento de se ver o “objeto” amado gera na amante, resumindo o sentido da visão como uma das propriedades mais primitivas do fenômeno do amor. Assim, o sonho e o órgão da visão condensam o mesmo desejo: a urgência da donzela em questão para ver o seu amado, do qual ela está apartada. Logo, a leitura das três cantigas como um ciclo seria corroborada por dividirem o mesmo tema: a (im)possibilidade de se ver a pessoa que se ama. Nesse quadro, a primeira composição trata da impossibilidade da realização amorosa por conta da falta de contato físico entre os dois amantes; a segunda trata da possibilidade de realização amorosa no plano onírico, como um prenúncio; e a última parece constatar o fracasso das duas tentativas.

Na primeira cantiga a ser analisada, “*Amiga, bem [s]ei que nom há*” (B 864, V 450), a voz é a de uma amiga que consola a donzela e afirma perceber que ela e seu amigo estão sempre tristes e chorosos por não poderem se ver; reconhecendo e respeitando a confidencialidade dessa constatação, ela promete à donzela que guardará segredo:

Come se fosse o feito meu,  
vos guardarei quant’eu poder,  
e negar-mi-o nom há mester,  
ca vedes por que o sei eu:  
porque vos vej’ambos andar  
mui tristes e sempre chorar.







(B 864, V 450: CMGP 66, 6)

A cantiga termina com um tom esperançoso, no qual a amiga pede à mulher apaixonada paciência, pois Deus poderia vir a contornar a situação em que ela e seu amante se encontravam e tanto lamentavam:

Nem choredes, ca o pesar  
sol Deus tost'em prazer tornar.  
(B 864, V 450: CMGP 66, 6)

A segunda cantiga de amigo, na qual o elemento “sonho” é introduzido, “*Deus! que leda que m'esta noite vi*” (B 865, V 451), assemelha-se a uma resposta da donzela à sua amiga e também a uma resposta à primeira cantiga. Nessa composição, a donzela conta sobre o prazer de ter sonhado com seu amigo depois de tanto tempo sem vê-lo e toma o sonho como algo que poderá a vir se concretizar num futuro breve. Conforme a cantiga vai se prolongando, percebe-se que essa euforia vai perdendo espaço para a frustração e tristeza quando a donzela percebe que se trata apenas de um sonho; então ela compromete algumas linhas para rogar a Deus que faça aquele sonho se transformar em realidade:

Des que m'espertei, houvi gram pesar,  
ca em tal sonho havia gram sabor,  
com o rogar-me, por Nostro Senhor,  
o que me sabe mais que si amar:  
«Falade migo, ai meu lum'e meu bem».

E, pois m'espertei, foi a Deus rogar  
que me sacass'aqueste sonh'a bem.  
(B 865, V 451: CMGP 66, 7)

Na terceira cantiga, clara continuação desta última, *Ora vej'eu que nom há verdade*” (B 866, V 452), a donzela está mais uma vez se comunicando com a amiga. Desta vez, ela confessa sua decepção diante da não realização do seu sonho. Há muito tempo sonhara ter visto seu amigo e, ainda assim, ele não veio até a ela. A conclusão a que a mulher chega é que nunca mais voltaria a acreditar nos sonhos porque eles são ilusões fajutas, e não são dignos de serem considerados bons ou maus, pois não anteciparam a solução da situação em que se encontra.

É interessante ressaltar, nesta última cantiga, o juízo de valor com que a donzela tende a lidar com o sonho não realizado, pois sua avaliação obscurece o ceticismo que ela parece adquirir no final do poema:

Per mim, amiga, entend'eu bem que  
sonho nom pode verdade seer,  
nem que m'er pode bem nem mal fazer,  
porque, amiga, se Deus bem mi dê,





sonhei, muit'há, que veera meu bem  
e meu amig', e nom veo nem vem.

E, pois se foi meu amig'e nom vem,  
meu sonh', amiga, nom é mal nem bem.  
(B 866, V 452: CMGP 66, 8)

E o motivo para isso é que o sonho, assim como muitos outros elementos na Idade Média, encontra-se no paradoxo oscilante entre o bem e o mal. “A interpretação dos sonhos é uma herança da Antiguidade, época na qual os oniromantes, agoureiros e arúspices eram extremamente valorizados”. O fenômeno dos sonhos sempre foi enigmático e, desde a origem das primeiras discussões a seu respeito, eles foram separados entre sonhos verdadeiros e falsos. Com a propagação da fé cristã, os sonhos começam a ser associados ao demônio, principalmente os sonhos premonitórios. Segundo o cristianismo, o futuro pertencia apenas a Deus. Essa informação nos é relevante justamente porque a segunda cantiga parece tratar dessa espécie de sonhos, os quais estão sujeitos a penitências: “Outro motivo de descrédito: com a religião de Cristo instituída, o futuro não pertence aos homens ávidos de conhecer desdobramentos, como no tempo do paganismo, mas a Deus, o único a saber.” A recriminação do ato de sonhar também envolve a questão que circunda as três cantigas analisadas: a visão. No medievo, a visão era uma das principais formas de tentação; assim, os sonhos passaram a ser decodificados pelas normas da religião cristã e foram impostas regras de conotação moral, sexual e até mesmo social ao ato de sonhar: “A forma corporal da tentação é a visão, um dos cinco sentidos mais essenciais da Idade Média, pois um sonho é uma narrativa em que se vê” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 82-84).

Diante desse triângulo complexo entre visão, pecado e sonhos, certos versos da cantiga “*Ora vej'eu que nom há verdade*” são extremamente relevantes por conjugarem todos esses elementos. No início da cantiga:

Ora vej'eu que nom há verdade  
em sonh', amiga, se Deus me perdom,  
e quero-vos logo mostrar razom  
(B 866, V 452: CMGP 66, 8)

, a voz feminina do poema traz a recente constatação de que os sonhos não contêm verdades, insinuando a existência anterior da expectativa de que o sonho se concretizasse, como uma profecia que se tornou falsa, ou seja, um sonho premonitório – a categoria de sonho repelida pela religião cristã. E em seguida há o pedido de perdão a Deus e segue a explicação dedicada a esmiuçar o ceticismo recém-adquirido pela dama. No trecho

Ca nom há verdade nemigalha





em sonho, nem sol nom é bem nem mal,  
e eu nunca ende creerei al  
(B 866, V 452: CMGP 66, 8)

, a voz da cantiga inicia uma série de justificativas: de que não há verdade, e que sonhos não bons nem maus e que ela nunca iria crer neles. Por conta das penitências que recaíam sobre os sonhos e assolavam os fiéis, as justificativas apresentadas na cantiga sugerem que a donzela está provando a inocência do seu pecado, que consiste em ter tido um sonho que a princípio antecipava um futuro possível. E a cantiga se aproxima do fim sem recuar do tom cético pelo qual estava enveredando:

Per mim, amiga, entend’eu bem que  
sonho nom pode verdade seer  
nem que m’er pode bem nem mal fazer  
(B 866, V 452: CMGP 66, 8)

João Mendes de Briteiros trouxe à tona em suas composições uma tríade conflituosa na Idade Média, criando um enredo que nos remete também aos preceitos descritos no *Código do amor Cortês* de André Capelão, obra do século XII em que o autor deixa claro que a visão é o sentido mais importante no amor. Capelão chega a declarar que os cegos eram incapazes de se apaixonar: “um cego não enxerga, e por essa razão, nada pode provocar reflexões obsedantes em seu espírito: o amor não pode, portanto, nascer nele” (2000, p. 15). Briteiros corrobora com essa premissa ao compor três cantigas que giram em torno da importância que a visão, a dos sentidos e a dos sonhos, adquirem na Idade Média, principalmente nas composições literárias de cunho amoroso.

### Considerações finais

O conjunto de cantigas de amigo analisadas neste artigo é ilustrativo da pluralidade temática característica desse gênero. A figuração da subjetividade feminina nas composições, as representações de figuras maternas e a evocação de motivos como o sonho e a visão evidenciam a complexa elaboração dessas composições, que acabam por propiciar instigantes considerações acerca do olhar masculino sobre experiências femininas na Idade Média.

A esse respeito, importa ressaltar o fato que, enquanto produções atribuídas a autores do gênero masculino, as cantigas de amigo inevitavelmente dialogam com valores androcêntricos. Não é por acaso que, nas cantigas analisadas de Pero da Ponte, caiba à figura feminina desculpar-se e adotar um comportamento agradável para o amigo, assumindo desse modo uma posição submissa perante seu companheiro; no mesmo sentido, não parece acidental que, nas cantigas de João de Cangas, a subjetividade feminina entenda que a ausência do amigo está relacionada a





alguma falta sua – e, embora ele seja qualificado como mentiroso, a composição se limita a nos apresentar a frustração da própria jovem, que é ainda admoestada pela mãe. Já no que tange às cantigas de João Mendes de Briteiros, importa notar a proximidade da figura feminina no que diz respeito a um tipo de crença censurado pela religiosidade característica do ideário medieval, o que tacitamente reforça a associação entre a experiência amorosa feminina e o pecado.

Esperamos, enfim, que as breves considerações encerradas neste artigo – que não pretendem oferecer mais do que algumas possibilidades de leitura para um *corpus* limitado de composições – forneçam subsídios para as investigações em torno da lírica trovadoresca galego-portuguesa, sobretudo aquelas que têm como objeto particular de interesse os modos de figuração da subjetividade feminina nas cantigas de amigo.

## Referências

*Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Ed. crítica e fac-similada de Giuseppe Tavani. Lisboa: Colibri, 1999.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CORRAL DÍAZ, Esther. *As mulleres nas cantigas medievais*. A Corunha: Publicacións do Seminario de Estudos Galegos – Edicións do Castro, 1996.

FREIXEDO, Xosé Bieito Arias. Os xéneros poéticos: as cantigas de amigo. In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais, 2003.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. 5a ed. Trad. Marcos Flamínio Pires. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LOPES, Graça Videira (ed. coord.). *Cantigas medievais galego-portuguesas: corpus integral profano*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Instituto de Estudos Medievais; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2016. 2v.

OLIVEIRA, António Resende de. *Trobadores e xogrades: contexto histórico*. Trad. Valentín Arias. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.

TAVANI, Giuseppe. *Trobadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.

