

Ana Raquel Baião Roque

“Porque se move a razom [dela]”. A ficção da voz feminina nas cantigas de amigo galego-portuguesas


Apesar de não termos notícia de nenhuma mulher trovadora na Península Ibérica¹ – ao contrário do que se verifica no contexto provençal, onde temos registo da existência de várias *trobairitz* – e de não ter chegado até nós nenhuma cantiga galego-portuguesa assinada por uma mulher, ressoam, nos cancioneiros ibéricos, várias vozes femininas, não só nas cantigas de amigo mas também, embora de forma mais residual, nas pastorelas,² em dois lais,³ nas composições satíricas em que o trovador canta em falsete para caricaturar

1 Segundo Giuseppe Tavani, a inexistência de trovadoras galego-portuguesas dever-se-á ao contexto sociocultural da Península Ibérica, já que, na Hispânia medieval, poucas mulheres sabiam ler ou escrever: “o que sabemos das condicións nas que se producía literatura na Idade Media, parece excluír que as mulleres tivesen acceso directo á escritura, polo menos nos países hispânicos: o analfabetismo – sobre todo entre as mulleres, pero tamén entre os homes – era a regra xeral (...). Algunhas mulleres da nobreza sabían ler, pero poucas sabían escribir, e ata as que tiñan liberdade de mercar, vender e doar en primeira persoa, non escribían persoalmente os documentos relativos, e deixaban a notarios e clérigos a tarefa de redactalos, limitándose a asinalos. De modo que podemos afirmar, creo que com convicción ou polo menos cunha boa marxe de seguridade, que na literatura hispânica medieval non houbo mulleres productoras de literatura” (*A muller na literatura hispânica medieval: ¿protagonista ou autora?*, in *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos “Mulleres en Galicia” / “Galicia e os outros pobos da Península”*, org. M. X. Lama López, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 2007, pp. 3–16, p. 9). Apesar de concordarmos, no geral, com Tavani, não temos tantas certezas quanto à total impossibilidade de as mulheres ibéricas produzirem literatura, já que poderá ter havido mulheres autoras ou co-autoras de textos que não se preservaram até à atualidade.

2 Nos cancioneiros galego-portugueses, existem sete pastorelas: *Cavalgava noutro dia* (B 676, V 278), de João Peres de Aboim, *Oí hoj’eu ùa pastor cantar* (B 868–869–870, V 454), de Airas Nunes, *Pelo souto de Crexente*, de João Airas de Santiago (B 967, V 554), *Quand’eu um dia fui em Compostela*, de Pedro Amigo de Sevilha (B 1098, V 689) e *Ùa pastor se queixava* (B 519, V 102), *Ùa pastor bem talhada* (B 534, V 137) e *Vi hoj’eu cantar d’amor* (B 547, V 150), estas três últimas cantigas da autoria de D. Dinis.

3 B2, L2 e B5, L5.

Ana Raquel Baião Roque, Instituto de Estudos Medievais / Universidade Nova de Lisboa

Open Access. © 2018 Ana Raquel Baião Roque, published by De Gruyter.  This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.

<https://doi.org/10.1515/9783110596755-028>

Unauthenticated

Download Date | 11/9/18 12:22 AM

alguma personagem feminina⁴ e nas cantigas de amor dialogadas,⁵ nas quais as vozes masculina e feminina entram em confronto direto.

Todavia, é nas cantigas de amigo – que constituem mais ou menos um terço da produção lírica galego-portuguesa (cerca de 500 textos entre os 1680 conservados) – que estas vozes de mulher ganham maior relevância, não só pela diversidade de tipos femininos que encontramos nestes textos⁶ mas também e principalmente porque é exatamente o facto de serem cantares de voz feminina que permite diferenciá-los das composições que se enquadram no outro género lírico maior da escola galego-portuguesa: a cantiga de amor, enunciada por uma voz masculina.

Efetivamente, as cantigas de amigo caracterizam-se por serem enunciadas por figuras femininas (a donzela, a *madre* ou a confidente) que intervêm *a solo*, em coro, ou em diálogo. Deste modo, estas composições destacam-se por brotarem de um curioso fenómeno de desdobramento subjetivo através do qual um trovador do sexo masculino dá voz a um sujeito poético feminino. Assim, no contexto da lírica medieval, as cantigas de amigo galego-portuguesas constituem, inegavelmente, um acorde dissonante, por apresentarem uma fratura entre o género sexual do autor e o género da escrita.

Infelizmente, não chegou até nós nenhuma definição da cantiga de amigo contemporânea dos trovadores, sendo este género apenas referido de passagem na “Arte de Trovar”, fragmentário tratado de poética que surge no início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e no qual são explicitados alguns dos principais preceitos da escola literária galego-portuguesa. Lamentavelmente, além de apresentar várias lacunas, este documento está truncado no princípio, iniciando-se com o capítulo IV, que se refere às composições dialogadas. Este capítulo

4 Nomeadamente, nos comumente denominados “escárnios de amigo”, de que são exemplo duas cantigas de Gonçalo Anes do Vinhal (B 1390, V 999 e V 1008), duas composições de Pero Larouco (B 613, V 215 e B 614, V 215bis) e uma outra de autoria incerta, podendo ser de Mem Rodrigues de Briteiros ou João Fernandes de Ardeleiro (B 1330, V 936).

5 Existem 9 cantigas de amor dialogadas nos cancioneros: Airas Moniz de Asma B 7; João Lobeira B 249; Pero Mafaldo B 371; João Garcia de Guilhade A 230, B 420, V 31/32; Estêvão Faião A 240, B 428, V 40; Paio Gomes Charinho A 249; Martim Peres Alvim B 1058, V 648; D. Dinis B 572, V 176; Anónimo A 277; a este conjunto, podemos ainda acrescentar uma cantiga dialogada de género incerto de Rodrigo Anes de Vasconcelos: B 368bis.

6 Como refere E. Corral Díaz, “the male authored *cantigas de amigo* create a dynamic notion of the femininity whose multiple and even contradictory roles, voices, and emotions contrast with the uniformity and monotony created for the female figure in the male-voice *cantigas de amor*” (*Feminine Voices in the Galician-Portuguese Cantigas de Amigo*, in A. L. Klinck – A. M. Rasmussen (org.), *Medieval woman's song: cross-cultural approaches*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 81–98, p. 81).

assume particular relevância para a compreensão dos limites entre a cantiga de amor e a de amigo, na medida em que explica como perceber qual o género de uma composição quando esta apresenta lado a lado uma voz masculina e outra feminina: segundo o anónimo tratadista, o género literário do cantar definir-se-á pelo género sexual da personagem que tomar a palavra em primeiro lugar:

E porque algũas cantigas i há em que falam eles e elas outrossi, por en é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim[eir]a cobra e elas na outra, [é d']amor, porque se move a razom dele, como vos ante dissemos; e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam em ùa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.⁷

Assim, segundo este tratado, a cantiga dialogada é de amor quando for a voz masculina a primeira a intervir, “porque se move a razom dele”, ou seja, porque é o protagonista masculino que interpela a voz feminina e que apresenta o assunto da composição; é, por outro lado, de amigo quando a voz feminina “fala na cobra primeiro”, ou seja, quando é a “razom” da figura feminina que se “move”. Tendo em conta este esclarecimento da “Arte de Trovar” e extrapolando o âmbito das cantigas dialogadas, podemos, então, concluir que pertencerão ao género de amigo, para além das composições dialogadas em que a voz feminina seja a primeira a fazer-se ouvir, todos os cantares de cariz amoroso nos quais a situação seja abordada do ponto de vista feminino ou em que a figura feminina seja a protagonista.⁸

⁷ Texto editado por G. Videira Lopes, M. P. Ferreira *et al.*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados *online*], Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011–, disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>> [Consulta em 3 de junho de 2016].

⁸ Concordamos com G. Videira Lopes, que considera mais preciso definir estas composições como “cantigas de universo feminino” do que como “cantigas de voz feminina”, até porque existem cantares puramente narrativos – os textos *Levantou-s'a velida* (B 569, V 172), de D. Dinis, e [*Levou-s'aa alva*], *levou-s'a velida* (B 1188, V 793), de Pero Meogo –, nos quais, apesar de ser protagonista, a figura feminina não fala: “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*). Mais abrangente seria, pois, definir as cantigas de amigo como cantigas de universo feminino”. (*Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade*, in *Ensinar a pensar com liberdade e risco, volume de homenagem ao Prof. Basilio Losada*, Barcelona, Universidade de Barcelona, 2000, p. 1, disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/guilhade.pdf> [Consulta 13/06/2016]).

Focando-se, então, na vivência sentimental de sujeitos poéticos femininos, as cantigas de amigo têm sido comumente incluídas, nos estudos da especialidade, no conjunto genérico, heterogêneo e, por isso, de difícil caracterização⁹ da “canção de mulher medieval”,¹⁰ no qual, além destes textos ibéricos, costumam ser integrados, entre outros, as *kharjas* moçárabes, as alemãs *frauenlieder*, as composições de voz feminina dos *trobadors* provençais e dos *trouvères* do Norte de França (como as *albas*, as *chansons de toile* ou as *malmariées*) e os poemas compostos pelas *trobairitz*.¹¹

Todavia, se do ponto de vista da ficção textual tal inclusão se afigura pertinente, será realmente viável comparar composições de voz feminina escritas por homens – como é o caso das cantigas de amigo galego-portuguesas e das *frauenlieder*, por exemplo – com textos efetivamente redigidos por mulheres¹² (como os poemas das *trobairitz*)? Reformulando a questão, será viável incluir a cantiga de amigo no *corpus* da lírica feminina medieval?

9 De facto, o *corpus* da “canção de mulher medieval” é de difícil definição, dada a sua heterogeneidade, pelo que cabe ao investigador contemporâneo traçar os limites do código em causa, através da análise dos textos de voz feminina que se conservaram até à atualidade, como nota P. Lorenzo Gradín: “la definición que se propone de la «canción de mujer» es una elaboración post rem, basada en el análisis de los propios textos” (*La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 82).

10 Sobre a canção de mulher medieval, vid. P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer*, cit.; A. L. Klinck – A. M. Rasmussen (org.), *Medieval woman’s song*, cit.; ou J. F. Plummer (ed.), *Vox feminae: studies in medieval woman’s songs*, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1981.

11 Dada a especificidade do caso das *trobairitz*, cujos poemas constituem, em larga escala, uma imitação dos temas e formas das *cansos* provençais escritas por homens, os seus textos nem sempre são incluídos nos estudos acerca da *chanson de femme* (cfr. P. Lorenzo Gradín, cit.); já Pierre Bec crê que se deve analisar as canções das *trobairitz* tendo em conta, também, as similitudes que estas apresentam com outros tipos de *chansons de femme*: “il était difficile et inadéquat d’étudier la poésie des *trobairitz* en se fondant sur le seul critère d’une éventuelle féminité définie par opposition, et sans se référer à la fois au contexte de la poésie troubadouresque dans son ensemble (à dominant masculine) et au cadre plus vaste de la lyrique populaire (ou hybride) à sujet féminine (“chansons de femme” actualisées dans des genres et des lyriques linguistiquement très différenciées)” (*“Trobairitz” et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge*, in “Cahiers de Civilisation Médiévale”, 87, juillet-septembre 1979, pp. 235–262, p. 261). Neste nosso estudo, uma vez que a voz que fala nos textos das *trobairitz* é de mulher, incluímos a sua produção lírica na nossa análise da *chanson de femme*.

12 Não esquecemos que muitos dos textos passíveis de serem incluídos no conjunto da *chanson de femme* são anónimos, sendo impossível, assim, saber se teriam sido redigidos por homens ou por mulheres.

Aparentemente, na organização do *corpus* da canção de mulher medieval, a distinção entre os textos de voz feminina compostos por homens e aqueles que realmente foram escritos por mulheres tem sido vista não só como pertinente mas até como necessária, tendo levado Pierre Bec a forjar a oposição entre “féminité génétique” e “féminité textuelle”, ou seja, entre as composições “geneticamente femininas”, isto é, aquelas em que se verifica uma correspondência entre o género da autora e o género do “eu” lírico feminino, e os poemas “textualmente femininos”, em que apenas a voz do texto é de mulher:

Il nous semble en effet qu'on n'a jamais distingué d'une façon suffisamment claire ce qu'on pourrait appeler, à propos d'un texte, une féminité génétique (avec un auteur dont on sait pertinemment qu'il est une femme), et une féminité textuelle, à savoir une pièce, dans la très grande majorité des cas amoureuse, et dont le “je” lyrique est une femme (l'auteur pouvant être assez fréquemment un homme).¹³

Todavia, se tal distinção pode ser útil aquando da catalogação dos textos, será também determinante para a sua análise? O facto de o autor de canções de mulher ser um homem condicionará, de alguma forma, o sentido dos seus cantares ou impedirá que este se exprima exatamente como uma mulher se exprimiria? Introduzindo a questão de outra forma, não será possível analisar estas composições de voz feminina tendo apenas em conta a realidade textual, esquecendo os bastidores da sua enunciação? Por outras palavras ainda, podemos, na análise destes textos, esquecer ou mesmo anular a figura do autor?.

No que concerne às cantigas de amigo, se ignorarmos totalmente a figura do autor aquando da análise dos textos, estamos, de certa forma, a mutilá-los e a tornar mais pobre a sua leitura, não só porque muitos cantares de determinados trovadores, por aludirem repetidamente a um certo tema, local ou símbolo que constitui uma espécie de “carimbo” de autor, parecem fazer parte de um mesmo ciclo,¹⁴ mas também e principalmente porque muitas composições são construídas sobre o meridiano que divide ficção de realidade, jogando, de forma muito interessante, com o nome, a biografia ou o contexto social do trovador. Deste modo, se é impossível anular, na análise das cantigas de amigo, a figura do autor, como analisar a sua implicação na estruturação das suas cantigas? E, por outro lado, a que ponto pretende e consegue o trovador ocultar mesmo a sua voz sob

¹³ P. Bec, “*Trobairitz*”, cit., pp. 235–236.

¹⁴ Neste sentido, são particularmente relevantes os casos de Martim Codax, cujos cantares têm sempre Vigo como pano de fundo, ou de Pero Meogo, cujas composições se distinguem pela presença constante e simbólica do cervo. Sobre os possíveis ciclos existentes na lírica galego-portuguesa, vid. G. Videira Lopes, *Os ciclos satíricos nos Cancioneiros Peninsulares*, in *Ondas do Mar de Vigo*. Actas do Simpósio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-portuguesa, coord. D. Flitter – P. Odber de Baubeta, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 139–146.

o canto feminino?¹⁵ Quais são os processos através dos quais o seu rosto mais se encobre ou desvela sob a máscara da mulher?

De facto, percebe-se, em muitos cantares de amigo, que é intenção deliberada do autor destapar a mão que manipula o fantoche feminino, principalmente nos casos em que a voz feminina fictícia alude a dados biográficos ou até ao nome do trovador, identificando-o com o amigo,¹⁶ que assim parece funcionar como uma espécie de *avatar* do autor.

Este aspeto é particularmente visível em 7 cantigas de amigo de João Garcia de Guilhade nas quais as vozes femininas fictícias se referem explicitamente ao nome do autor¹⁷ e, curiosamente, nem sempre pelos melhores motivos. Efetivamente, embora numa destas composições (B 741, V 343) a voz feminina pareça servir como porta-voz do trovador, reiterando as juras e declarações arrebatadas que encontramos nas cantigas de amor e certificando “Lealmente ama Joam de Guilhade” (v. 13), na maior parte destes cantares, o trovador é criticado pelo seu atrevimento ou pela sua gabarolice, sendo mesmo apelidado, num

15 Obviamente que conseguiríamos compreender muito melhor estas questões se soubéssemos mais acerca da performance destes cantares, que, não esqueçamos, se destinavam a uma apresentação pública. Aliás, é exatamente devido à sua natureza performativa que o sentido cabal destas composições nos escapa, pois temos um quase absoluto desconhecimento de como se processavam os espetáculos trovadorescos. Quem eram os intérpretes das cantigas? Participaria o próprio trovador na *mise en scène* dos seus cantares? E, principalmente, o que mais nos interessa: seriam as cantigas de amigo entoadas por homens, o que poria a nu o processo de fingimento poético que subjaz à criação destas composições, ou seriam efetivamente cantadas por mulheres, verificando-se, assim, uma coincidência entre o género do intérprete e o género da voz que fala nestes textos? Os únicos testemunhos que podem, de alguma forma, fornecer-nos algumas pistas acerca da configuração do espetáculo trovadoresco são as iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda*, que retratam músicos em plena performance. Entre estas personagens, encontram-se várias figuras femininas a bailar e/ou a tocar instrumentos de percussão, pelo que, aparentemente, as mulheres teriam também participação ativa nestes espetáculos. Mas qual seria a sua função? Seriam apenas dançarinas e instrumentistas ou interviriam também como intérpretes, entoando, em voz realmente feminina, textos em que surgem vozes de mulheres e tornando, assim, a ficção mais realista? Lamentavelmente, todas estas questões terão de permanecer sem resposta, dada a escassez de informações que temos atualmente acerca da dinâmica dos espetáculos trovadorescos.

16 Sobre as alusões autobiográficas nas cantigas galego-portuguesas, vid. G. Videira Lopes, “E dizem eles que é com amor” – *Fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa*, in *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, org. L. Márcia Mongelli – M. R. Coelho Muniz – P. R. Sodrê, 5, julho/dezembro 2009, pp. 53–82, disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/486/527>> [Consulta 9/06/2016].

17 São elas as composições B 741, V 343; B 744, V 346; B 746, V 348; B 751, V 354; B 755, V 358; B 785, V 369 e B 787, V 371.

destes textos (B 787, V 371), de “cabeça de cão”¹⁸ por não saber guardar segredo acerca das conversas que teria com a amada:

Cabeça de cam perdido
 é, pois nom há lealdad'e
 com outra fala, En Guilhade
 é traedor conhecido;
 e por est', amiga[s], é s[a]budo:
 quant'eu falar com cabeça de cam,
 logo o todas saberám.
 (vv. 8–14).

Mais interessantes ainda são os cantares em que a figura feminina se dirige diretamente ao trovador, chamando-o pelo nome:¹⁹ num deles (B 744, V 346), frustra as suas expetativas de obter dela um bem que não estaria disposta a dar-lhe,²⁰ parecendo responder às solicitações masculinas que encontramos frequentemente nas cantigas de amor:

Ai dom Joam de Guilhade!,
 sempre vos eu fui amiga,
 e queredes que vos diga?
 Em outro preito falade:
 ca nunca já esse preito
 mig', amigo, será feito.
 (vv. 13–18)

A sua originalidade levou a que estes cantares de João Garcia de Guilhade já tivessem sido enquadrados, em edições e estudos especializados, no conjunto dos “escárnios de amigo”²¹ (cantigas que apesar de seguirem a estrutura canónica do cantar de amigo têm uma intenção satírica). Todavia, parece-nos que, ao forjar estes textos, a intenção do trovador não é satírica, mas sim lúdica: fazendo-se objeto do seu canto, o autor torna-se, assim, personagem da ficção por ele

18 Insulto que surge numa outra cantiga de amigo do mesmo trovador (B 777, V 360), na qual, desta feita, não é referido o seu nome.

19 Existe um outro texto em que a voz feminina interpela diretamente o trovador: B 755, V 358, em que parece dar a entender que o tempo dos seus amores felizes já terminara.

20 Tema semelhante é abordado na cantiga B 746, V 348, na qual a donzela mostra a sua estupefação por o amigo lhe ter feito um pedido malicioso: “Sempr'averá dom Joam de Guilhade,/ mentr'el quiser, amigas, das mias dōas,/ ca já m'end'el muitas deu e mui bōas;/ des i terrei-lhi sempre lealdade, / mais el demanda-m'outra torpidade” (vv. 11–15).

21 Nomeadamente, na edição das cantigas coordenada por M. Brea, *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, CIRPH, 1996, 2 vols.

arquitetada, o que, como observa Graça Videira Lopes,²² faz com que a sua obra assumia os moldes de uma verdadeira “proto-heteronímia”.²³ Ao mesmo tempo, estes exemplos graciosos de *autonominatio* tornam mais explícito o fenómeno de ventriloquismo que subjaz à criação das cantigas de amigo, fazendo-nos recordar que é João Garcia de Guilhade que está por trás do títere feminino.

Mas não é só pelas autorreferências que encontramos nos seus textos que João Garcia de Guilhade torna mais complexa a relação entre ficção e realidade nas cantigas de amigo: para além de muitas das vozes fictícias que encena questionarem alguns dos clichés dos seus cantares de amor²⁴ (nomeadamente, a morte de amor²⁵ e a súplica à *senhor* amada pela concessão de “bem”,²⁶ procedimento que não é exclusivo deste trovador²⁷), noutra composição muito interessante (B 778, V 361), em que o seu nome não é referido explicitamente, dá voz a uma figura feminina que, melindrada pelo facto de uma outra mulher se ter considerado a musa e destinatária de um cantar do seu amigo, se assume como única e *real* destinatária da referida cantiga:

Fez meu amigo, amigas, seu cantar
 per bõa fé, em mui boa razom
 e sem enfinta, e fez-lhi bom som,
 e ùa dona lho quiso filhar;
 mais sei eu bem por quem s’o cantar fez,
 e o cantar já valria ùa vez.
 (vv. 1–6)

22 G. Videira Lopes, *Ecos internos*, cit.

23 Com efeito, o aspeto mais curioso, interessante e distintivo do “drama em gente” da heteronímia criado por Fernando Pessoa é o facto de o autor se assumir como parte do universo paralelo que criara, participando dos diálogos e das polémicas que se verificam no seio da família heteronímica e sendo até, por vezes, acidamente criticado e satirizado pela sua “criatura” menos fictícia, Álvaro de Campos, tal como Guilhade o é pelas vozes femininas das suas cantigas de amigo.

24 Sobre esta questão, vid. E. Fidalgo Francisco, *A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)*, in *O mar das cantigas: actas do congreso*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 189–212 (principalmente pp. 200–208).

25 Na cantiga B 750, V 353.

26 No cantar B 776, V 359.

27 Como recorda P. Lorenzo Gradín: “non faltan textos en los que el sujeto de la enunciación se introduce en el plano discursivo y utiliza la canción de mujer com una perspectiva irónica que encubre la parodia de hechos históricos o de clichés literarios, como o da morte de amor, o da súplica pelo bem ou o segredo de amor” (*Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales*, in *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1997, vol. IV, pp. 13–81, p. 43.)

Aqui, mais uma vez, ficção e realidade mesclam-se de forma assaz interessante, já que a figura feminina fictícia parece querer ascender ao plano do real e demonstrar a sua *autonomia* face ao seu criador; simultaneamente, a alusão ao facto de o amigo ser trovador parece constituir, uma vez mais, uma forma de autorreferência, que, novamente, faz com que o corpo do autor se vislumbre por baixo do disfarce feminino.

Existem várias outras cantigas em que o amigo é caracterizado como trovador, sendo, a este nível, muito interessante um cantar de João Baveca (B 1225, V 830) no qual a enunciadora promete ao amigo que sempre lhe dará “razom” para que ele componha *cantigas de amigo*:

Amigo, sei que há mui gram sazom
que trobastes sempre d'amor por mi,
e ora vejo que vos travam i;
mais nunca Deus haja parte comigo
se vos eu des aqui nom dou razom
per que façades cantigas d'amigo.
(vv. 1–6)

Neste caso, o aspeto mais relevante para a nossa análise é o facto de a voz feminina fictícia se manifestar em defesa dos dotes artísticos do amigo-trovador, rebatendo os comentários depreciativos e críticas que eventualmente outros trovadores tivessem feito à obra de João Baveca.²⁸ Assim, nesta composição, como em muitas outras, a referência ao facto de o amigo ser trovador parece constituir uma autoalusão que faz com que a figura feminina pareça um mero instrumento de (auto)defesa dos dotes poéticos do autor,²⁹ ao mesmo tempo que a voz deste último se torna mais audível e, por isso, impossível de ignorar numa análise literária mais séria.

Em sentido aparentemente inverso, num cantar de amigo de D. Dinis (B 554, V 157) em que a figura feminina conta a uma amiga: “Amiga, muit'há gram sazom / que se foi daqui *com el-rei* / meu amigo” (vv. 1–3), a referência ao facto de o amigo se ter ido embora “com el-rei” parece afastar manifestamente ficção e realidade, ao inviabilizar, aparentemente, a identificação do autor – que, não esqueçamos,

28 O que, aliás, pelos dados que temos, era muito comum no quotidiano trovadoresco, basta ver o significativo número de tenções e cantigas satíricas em que os autores se “atacam” e criticam jocosamente uns aos outros.

29 Como nota P. Lorenzo Gradín, nestes textos em que as figuras femininas defendem as qualidades literárias do trovador, “la mujer se convierte en un simple instrumento elocutivo que alaba los méritos artísticos del trovador” (*Voces de mujer y mujeres con voz*, cit., p. 42).

era rei³⁰ – com o amigo. Contudo, a voz do autor faz-se sobressair mais do que nunca, já que esta alusão a “el-rei” faz-nos recordar a condição régia do trovador, revelando a sua presença por trás da marioneta feminina que manipula.

Tendo em conta os textos que acabámos de analisar, será, então, possível esquecer a figura do autor na análise das cantigas de amigo? Será que não é ao se tornar objeto do canto que o trovador mais se assume como sujeito criador, ao mesmo tempo que o sujeito lírico feminino denuncia o seu carácter fictício? Como silenciar a voz do autor quando ele parece fazer questão de que esta sobressaia durante a *performance* da voz feminina?

Por tudo o que vimos, parece-nos pertinente concluir que é impossível, na análise das cantigas de amigo, ignorar a figura do autor, uma vez que, em muitos casos, este não consegue ou não quer ocultar de forma totalmente convincente o seu timbre próprio, que, em volume mais ou menos elevado, de forma mais encoberta ou mais explícita, se ouve sempre como ruído de fundo sob a melodia entoada pela figura feminina fictícia, por mais verosimilhante que seja a expressão sentimental desta personagem.

Posto isto, é tempo de voltarmos à nossa questão inicial: será possível inserir as cantigas de amigo no conjunto da canção de mulher medieval sem que a sua autoria masculina interfira neste processo? Ou seja, será que o género biológico do autor ecoa de tal forma na sua obra que é necessário estabelecer uma distinção entre composições de voz feminina de autoria masculina e textos realmente escritos por mulheres?

É óbvio que, como já tivemos oportunidade de referir, estudar poemas de voz feminina indiferenciadamente, esquecendo totalmente o género do seu autor, não só retira grande parte do interesse como a seriedade científica à sua leitura. Contudo, parece-nos que não há problema algum em enquadrar as cantigas de amigo no conjunto das *chansons de femme* nem em analisá-las a par de textos

30 J. J. Nunes, pugnando pelo biografismo, vê neste passo uma prova de que esta foi uma das primeiras composições redigidas por D. Dinis, crendo que o “el-rei” mencionado no texto se refere a Afonso III e não ao próprio trovador, deduzindo, então, que a cantiga teria sido escrita enquanto D. Dinis era ainda infante, “ainda em vida do pai, que morreu, quando êle tinha 18 anos” (J. J. Nunes, *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, 2.^a ed., vol. I, pp. 178–179). Apesar de não termos argumentos para contestar esta tese, já que se desconhece em absoluto a data da criação deste texto, parece-nos que esta referência a “el-rei” poderá ter mais de artifício lúdico do que de biografismo. Aliás, o monarca português parece ter explorado com gosto este jogo entre realidade e ficção, na medida em que em duas cantigas de amor se refere ambigualmente ao seu estatuto real: numa delas (B 512, V 95), elogiando a sua senhor, a voz masculina afirma que ela era “bõa pera rei”, noutra (B 533, V 136), o enunciador assegura à amada que, se pudesse viver a seu lado, o seu contentamento seria tal que não se cambiaria “por rei nem ifante”.

de voz feminina efetivamente escritos por mulheres, visto que, como um texto lírico nunca constitui a expressão direta e unívoca de sentimentos ou de vivências do seu autor,³¹ resultando sempre de um processo de fingimento poético que instaura inevitavelmente uma clara separação entre autor e sujeito lírico – o que ainda é mais flagrante ao nível da lírica medieval, marcada, como se sabe, por convenções e modelos formais e temáticos bastante rígidos –, não é viável considerar que os poemas redigidos por mulheres são mais fiéis à sensibilidade e mundividência femininas do que aqueles compostos por homens. De facto, ao nível da ficção textual, tanto as figuras femininas das composições escritas por homens como aquelas que surgem nos poemas redigidos por mulheres têm um mesmo grau de *verosimilhança* e, portanto, de *feminilidade*, o que, de certa forma, “neutraliza” o género do autor.³²

E é por isso que a distinção cunhada por Pierre Bec entre “féminité textuelle” e “féminité génétique” nos parece bastante útil não para marcar uma fronteira absoluta e intransponível entre textos femininos escritos por homens e poemas compostos por mulheres a ponto de impedir a sua análise comparativa – o que nos faria cair, inevitavelmente, na visão binária, dogmática e redutora da escrita de género, que não é, de todo, aplicável à análise destes textos³³ –, mas sim para organizar o *corpus* da *chanson de femme* e para enriquecer o estudo destas composições, já que é precisamente o facto de o género sexual do trovador não coincidir com o do sujeito lírico a que dá voz que garante grande parte do interesse e do encanto da cantiga de amigo, que nos continua a fascinar, a tantos séculos de distância, exatamente pelo curioso fenómeno de desdobramento subjetivo que a distingue e caracteriza no seio da lírica galego-portuguesa.

31 Isto mesmo nota M. T. Bruckner: “In the context of this lyric tradition we may never get the direct, spontaneous expression of a «real» woman’s voice, even when we hear real women poets speaking in the first person. They, like the troubadours, operate in a lyric whose fiction is to make us believe its own claims to speak truthfully from the heart” (*Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours*, in *Medieval woman’s song*, cit., pp. 127–151, p. 150). No mesmo sentido, vid. P. Bec, “*Trobairitz*”, cit., pp. 247–252.

32 O mesmo se depreende das palavras de E. J. Burns, S. Kay, R. L. Krueger e H. Solterer: “to speak of woman’s voice in (...) «women’s songs» is then to describe voices that occupy an unstable and shifting place, voices that defy absolute categorization as either masculine or feminine” (E. Jane Burns *et al.*, *Feminism and the Discipline of Old French Studies: “Une Bele Disjointure”*, in *Medievalism and the Modernist Temper*, ed. R. H. Bloch – S. G. Nichols, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 225–266, p. 242).

33 “This is indeed a most difficult and vexing task: to imagine a kind of female subjectivity that might exist outside the obvious binary opposition of masculine and feminine. Western culture and convention have trained us to think subjectivity within that binary opposition” (*Ibid.*, p. 142).