

A Arte de Trovar: criação e manipulação poética dos trovadores¹

Emilly Ferreira Amaral

Graduanda em Letras - português/Licenciatura

Resumo

Este texto tem como objetivo analisar a criação poética dos trovadores medievais galego-portugueses, seu contexto de realização, sua elaboração com base na *Arte de Trovar* e a criatividade na manipulação dos gêneros lírico e satírico. Para isso, partindo de Le Goff (2021) e Saraiva (1974), fazemos uma análise histórica do período medieval, das classes sociais que o caracterizaram e da forte presença da igreja como controladora do Estado. Em seguida, somos apresentados à *Arte de Trovar*, documento no qual os gêneros de composição das cantigas são definidos: amor, amigo, escárnio e maldizer, e suas regras internas apresentadas. Abordamos, então, cada um dos gêneros, tomando como base os estudos de Mongelli (2009) e Moisés (2013), seguindo com a análise de cantigas de cada um deles. Por fim, somos apresentados ao conceito de simbiose de gêneros, através de cantigas que não seguem o padrão tradicional e unem gêneros distintos numa mesma composição.

Palavras-chaves: Trovadorismo. *Arte de Trovar*. Cantigas. Trovadores.

Abstract

The objective of this text is to analyze the poetic creation of Galician-Portuguese medieval troubadours, their context of realization, their elaboration based on the Art of Trovar and their creativity in manipulating the lyrical and satirical genres. To do this, based on Le Goff (2021) and Saraiva (1974), we start with a historical analysis of the medieval period, the social classes that characterized it and the strong presence of the church as the controller of the state. Next, we are introduced to the *Arte de Trovar*, a document in which the genres for composing songs are defined: love, friend, mockery and cursing, and their internal rules are presented. Each of these genres is covered, based on the studies of Mongelli (2009) and Moisés (2013), followed by an analysis of a song from each of them. Finally, we are introduced to the concept of

¹Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de Letras – Licenciatura em Português, do Departamento de Letras, da Universidade Federal de Pernambuco com orientação de Jonas Jefferson de Souza Leite.

symbiosis of genres, through songs that do not follow the traditional pattern and unite different genres in the same composition.

Keywords: Troubadourism. Art of Trobar. Songs. Troubadours.

1 Trovadorismo: conceituação e contexto histórico

O período compreendido entre os séculos V e XV suscita grandes debates nas mais variadas áreas do conhecimento – história, arte, filosofia e literatura são algumas das áreas nas quais a influência medieval deixou sua marca. Tendo início com a queda do Império Romano do Ocidente, a Idade Média converteu a Europa num sem-número de cortes régias e domínios cuja centralização era ausente. O principal fator comum a esse período é o sistema feudal:

O sistema feudal repousa economicamente na posse da terra e no direito de cobrar um certo número de taxas. Isso gera uma hierarquia social e uma hierarquia de poderes. Na base dessa hierarquia está a massa dos leigos, que são 90% dos camponeses. [...] Depois vêm os senhores, que são a um tempo os proprietários, os exploradores e os beneficiários da terra e dos produtos econômicos em geral. São os senhores dos leigos (Le Goff, 2021, p. 66-67).

Nesse sistema, cuja maior parte da população é camponesa, a sobrevivência dos leigos estava diretamente ligada à prestação de serviços a um proprietário de terras. Nesse contexto, se desenvolve a relação de vassalagem, juramento feito entre o senhor, dono de terras, e seu vassalo, isto é, aquele que se submete às suas ordens. Ao vassalo cabia a fidelidade e a obediência, pois dependia do senhor para viver, já ao senhor cabia a proteção do vassalo, demonstrada através da concessão de uma pequena propriedade chamada feudo.

[...] conjunto de instituições que criam e regulam obrigações de obediência e serviço – sobretudo militar – da parte de um homem livre chamado *vassalo*, para com outro homem livre, chamado *senhor*, e obrigações de proteção e sustento da parte do *senhor* para com o *vassalo*; obrigação de sustento tem como efeito, na maior parte dos casos, a concessão pelo senhor ao seu vassalo de um bem chamado *feudo* (Ganshof, 1974, p. 10-11).

A associação entre o senhor, detentor de autoridade, e o vassalo, submisso às suas ordens, também se faz presente na forma como a religião cristã dominou todo o período medieval. O Deus cristão “é um senhor. É, mesmo, o Senhor por excelência. [...] Esse Senhor Deus é, simultaneamente, o ponto mais alto e a garantia do mundo feudal” (Le Goff, 2021, p. 67-69). A fidelidade à divindade é exercida através da submissão à Igreja, formada pelos clérigos, “principal poder dominante da Idade Média e da sociedade feudal, que supervisiona, controla, garante o domínio de Deus sobre o conjunto da sociedade e mais especificamente dos

leigos” (Le Goff, 2021, p. 67). Sendo esse um contexto de sociedade totalmente dominado pela Igreja – na qual a submissão ao Deus cristão estava intrinsecamente ligada ao modo de organização social –, não há alternativa: os fiéis deviam obediência e fidelidade à Igreja, recebendo em troca a proteção contra a condenação eterna por meio dos sacramentos.

Além de intermediar o destino eterno dos leigos, a autoridade clerical também intervinha no modo como os fiéis se relacionavam com a divindade. A utilização do latim como língua utilizada para entrar em contato com a divindade proporcionou à igreja uma situação de privilégio entre o fiel e Deus (Le Goff, 2021). Sendo uma língua de caráter erudito, o latim era restrito apenas aos clérigos e seu uso se aplicava na produção eclesiástica com traduções de obras como, por exemplo, *Vida de Maria Egipcíaca*, *Vida dos Santos Barlaão e Josafate* e a *Visão de Túndalo* (Saraiva, 1974), toda essa literatura era destinada ao ensino clerical, com o enfoque na vida dos santos e em seus milagres. Devido ao público limitado, a produção dos mosteiros não encontrava aproximação com as camadas populares, com exceção apenas dos sermões – proferidos somente em latim – e cantos litúrgicos. Entretanto, apesar desse contexto de unidade linguística no âmbito religioso, “precisamos recordar que na Europa medieval há dois mundos culturais que vivem lado a lado, mas separados; uma cultura erudita, internacional, eclesiástica, cuja língua era o latim; e uma cultura em língua vulgar, acessível aos iletrados, local em certo sentido popular” (Saraiva, 1974, p. 18).

É na Península Ibérica, especificamente na parte ocidente, que o latim, vai perdendo cada vez mais espaço para a ascensão de dialetos que se afastam de sua ligação com a língua romana. A priori é preciso compreender que devido à expansão do Império Romano, os povos habitantes do ocidente peninsular assimilaram o latim com base em suas próprias tradições linguísticas, essa assimilação com o passar do tempo produziu modos de falar próprios de cada uma das regiões ibéricas (Saraiva, 1974). Além disso, a contribuição dos povos árabes também se fez presente nesse território, palco de invasões mouras que enfraqueceram o domínio romano e, também, influenciaram na formação linguística dos povos peninsulares, o que favoreceu o desenvolvimento das línguas nacionais.

As fronteiras territoriais e humanas entre muçulmanos, cristãos e judeus estavam longe de ser homogêneas, porque havia *mudéjares* (muçulmanos vivendo sob domínio cristão) bem como *moçárabes* (cristãos em território muçulmano) às vezes se admitindo com tolerância, às vezes se repelindo com acidez, mas sempre se absorvendo em trocas culturais (Mongelli, 2009, p. XLII).

Com a queda do Império Romano, as diferenciações linguísticas na Península Ibérica se intensificaram ainda mais ao longo dos séculos, a ponto de produzirem duas grandes áreas de dialetos, “os setentrionais: galego-português, asturo-leonês, castelhano, navarro-aragonês,

catalão; outra para o centro sul de dialetos mais conservadores em relação ao latim vulgar, reduto de árabes, berberes da Mauritânia, hispano-godos, moçárabes e judeus” (Mongelli, 2009, p. XXXIV- XXXV). A partir do século IX, os movimentos de Reconquista cristã dos territórios perdidos para os mulçumanos e a colonização galego-portuguesa desses espaços acabaram favorecendo o galego-português, que alcançou maior prestígio no território peninsular. É a partir dessa unidade linguística e conquistas territoriais dos feudos ibéricos que “nasce o Condado Portucalense” (Mongelli, 2009, p. XLII), origem da nação portuguesa. “A nacionalidade portuguesa completa sua definição territorial e política com a conquista do Algarve e com a reunião das primeiras cortes nacionais, cerca de 1250” (Saraiva, 1974, p. 17). É essa independência territorial, somada a uma nobreza e clero bem estabelecidos, e uma língua galego-portuguesa já dominante no período – “[...] embora o castelhano fosse compreendido em Portugal, o português é já na época dos primeiros reis de Portugal não só uma língua escrita, mas também uma língua de Estado, usada pela chancelaria régia ao lado do latim” (Saraiva, 1974, p. 17) – que propicia um ambiente de desenvolvimento de uma cultura literário-musical que foge ao controle da Igreja, pois não segue suas normas nem a ela está submissa.

A origem das produções poéticas da Idade Média até hoje não possui definição exata, são admitidas quatro teorias sobre seu surgimento: a tese árabe - sua raiz está na cultura árabe, devido ao duradouro domínio, cerca de oito séculos em alguns locais, que esse povo exerceu em grande parte da Península Ibérica; a tese folclórica - originada na criação popular, foi largamente influenciada pelas produções provençais e acabou por assumir uma identidade própria ao longo dos anos; a tese médio-latinista - considera a literatura latina produzida na Idade Média como sua origem; e a tese litúrgica - segundo a qual essas produções são frutos da poesia litúrgica do mesmo período (Moisés, 2013).

No entanto, nenhuma dessas teorias é suficiente para abarcar todo o conjunto de produções da época; por esse motivo, todas são utilizadas para explicar cada um dos aspectos presentes nessas obras. Todavia, é de comum acordo entre os medievalistas que é na região da Provença, na França, durante o século XII, que poetas e jograis vão aos poucos se fazendo presente nos ambientes palacianos. Com o passar do tempo, as trocas culturais possibilitadas pela interação dos trovadores provençais com as cortes régias ibéricas possibilitaram que suas composições ultrapassassem a Provença e influenciassem as produções galego-portuguesas. As Cruzadas, tendo como consequência o intenso deslocamento humano em direção a Lisboa como porto mais próximo a Jerusalém (Moisés, 2013), e a peregrinação até Santiago de Compostela, na Galiza (Mongelli, 2009), são exemplos de como a atividade artística dos trovadores

provençais viajou até chegar à península, introduzindo também em Portugal essa moda poética, reconhecida hoje como Trovadorismo.

O conjunto da produção artístico/musical profana da Idade Média, as cantigas – cujo desenvolvimento se dá em língua vulgar, já que tem como público as camadas populares, isto é, os não falantes de latim – têm sua materialização na oralidade, por intermédio da música, é arte feita na língua do povo. A temática não está restrita a temas sagrados, o foco não consiste em instruir, as composições têm como ponto de partida o entretenimento, as dores de amor, o chiste, o deboche:

Muito maior importância na criação de uma literatura nacional teve a cultura laica, em língua vulgar, para um público iletrado ou, quando muito de poucas letras, destinada à diversão e ao recreio, às romarias ou às festas palacianas. É nessa categoria que se incluem a literatura romanesca e a poesia. Ao contrário da cultura monástica, tem esta um caráter local, comunica-se por via oral, e por isso é rítmica ou versificada (Saraiva, 1974, p. 19).

A intensa cultura oral do período e o acesso restrito à leitura e escrita acabaram contribuindo para que as cantigas tivessem sua elaboração na linguagem falada. A música era o meio pelo qual os versos pensados pelos trovadores adquiriam forma, as composições eram feitas para serem cantadas e apresentadas ao público, escritas na maioria das vezes em versos heptassílabos, seguindo a tradição clássica. “O verso de sete sílabas, heptassílabo ou redondilha maior, é o mais simples do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada; os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba” (Goldstein, 2006, p. 36). Entretanto, é importante frisar que a composição poética desse período não era previamente escrita, o que forçava o trovador a elaborar uma cantiga que atendesse aos critérios de versificação clássica, ao mesmo tempo em que as produções precisavam de uma melodia que auxiliasse a memorização e facilitasse a apresentação do canto aos espectadores. Esse contexto de produção possibilitou o desenvolvimento do potencial rítmico da linguagem:

[...] se os padrões modais da música dos trovadores eram concebidos à imagem do verso clássico; se a teoria musical seguia de perto as normas da gramática; se, na notação da melodia trovadoresca, os problemas maiores aparecem não quanto à altura dos sons, mas quanto à sua duração relativa – fundamental aos recursos mnemônicos de que os poetas se serviam (Mongelli, 2009, p. XXXVI-XXXVII).

É nos trovadores que a arte popular encontra sua origem e disseminação, são eles que ao viajarem por lugares distintos levam consigo suas cantigas, divulgando-as a diversos públicos, nobres e vassalos. Vale destacar, novamente, o papel preponderante da memória nesse fazer poético, já que a escrita, reservada a uns poucos, não era ferramenta de trabalho do poeta medieval. Além disso, toda a produção de papel e encadernação para a compilação desses textos

era artesanal e restrita àqueles que dominavam a técnica, por esse motivo muito da produção desse período se perdeu no tempo, sendo relegado a nós apenas as cantigas cuja escrita se conservou. Desse material temos um *corpus* de 1664 cantigas, compostas por 150 trovadores e jograis (Mongelli, 2009), distribuídas em três cancioneiros: o *Cancioneiro da Ajuda* - elaborado no reinado de Afonso III, entre o final do século XIII e início do século XIV, é o mais antigo dos registros, “contemporâneo ao movimento trovadoresco” (Mongelli, 2009, p. XXVIII), encontra-se na Biblioteca do Palácio da Ajuda, da qual seu nome se origina, na cidade de Lisboa; o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* - também conhecido por *Colocci-Brancuti*, nome do humanista italiano responsável por sua cópia, Angelo Colocci, e do local no qual ele foi encontrado, em 1875, na biblioteca do conde Paolo Brancuti di Cagli, sendo um dos exemplares mais completos, é a única cópia de cerca de 250 cantigas; e o *Cancioneiro da Vaticana* - encontrado na Biblioteca do Vaticano, em 1875, um dos mais copiados entre os séculos XVI e XVII, também uma cópia italiana do mesmo século que o anterior (Moisés, 2013).

A baixa quantidade de fontes manuscritas, entretanto, não nos impede de constatar a criatividade presente nessas produções, o próprio nome “trovador”, originado do francês *trouvère*, nome pelo qual esses poetas eram conhecidos no norte da França (Moisés, 2013), possui o sentido de achar, o que torna o trabalho de composição desses poetas como um verdadeiro exercício de criatividade, expressão e musicalidade. As cantigas, por serem cantadas, necessitavam de uma harmonia musical. Não só isso, como citamos anteriormente, a composição precisava ser memorizada. Também é preciso levar em conta o contexto medieval de restrições sociais, que, a depender de onde o trovador se apresentaria, e sobre quem ele cantaria, poderia influenciar mais ou menos em seus versos. Desse modo, a polissemia da palavra é explorada por meio de seu emprego criativo no verso:

[...] é nos desvãos dos versos, à revelia das normas e das frases feitas, subjacente aos padrões e à rigidez dos preceitos [...], que o trovador medieval insinua as suas dores “verdadeiramente fingidas”, mostrando-se involuntariamente até mesmo quando se oculta, por mais que nele o individual esteja dissolvido no geral (Mongelli, 2009, p. XXV-XXVI).

Ao nos debruçarmos sobre as composições galego-portuguesas, percebemos que é através desses músicos/literatos que conhecemos como se deu o início da literatura portuguesa, com seus temas, sua caracterização humana e seu modo de trovar. Junto a isso, é através das cantigas que podemos imaginar minimamente o modo de vida medieval, os sentimentos, paixões, lamentos, ironias e deboches que compunham o que hoje entendemos como modo de pensar da Idade Média. A partir disso, o senso comum de que os quase mil anos que separam o fim do Império Romano do Ocidente e o início da Idade Moderna não produziram avanços

humanos é abandonado, pois onde há produção artística, há pensamento crítico, base para o progresso da humanidade. É por pensar criticamente que se discute acerca do próprio objeto artístico, seja para reprová-lo ou elogiá-lo. A crítica pode apenas apontar seus desvios ou concordâncias em relação a alguma regra ou servir apenas de guia, manual sobre a qual os artistas se apoiam na elaboração de sua arte.

2 *A Arte de Trovar*

Ainda que os conceitos modernos de subjetividade e individualidade não se façam presentes no período medieval, o trovador é a representação do eu coletivo, retrato da sociedade na qual está inserido. Esses poetas aproximaram-se bastante de revelar estados de espírito (Mongelli, 2009), característica associada ao lirismo, pois ainda que estivessem cerceados pelo formalismo de seu período, isso não os impediu de elaborar uma produção que fugia às classificações posteriores, especificamente a *Arte de Trovar*, documento de autoria desconhecida, datado do século XIV, que tentava codificar os princípios fundamentais da poesia dos trovadores (Moisés, 2013).

O manuscrito da *Arte de Trovar*, escrito em galego-português, foi encontrado no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, infelizmente contendo apenas fragmentos do texto original, tanto o primeiro quanto o segundo capítulos estão ausentes, há vários trechos com lacunas, e uma linguagem por vezes difícil de compreender. Apesar da falta de integralidade desse registro, os fragmentos que chegaram à atualidade propõem uma verdadeira poética para o desenvolvimento das cantigas, como mostra o trecho a seguir:

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 (Lopes et al., [2011-2012], s.p.).²

No trecho acima, temos as diretrizes para dois tipos de cantigas, as de amor e de amigo. Na primeira, a voz poética da estrofe – chamada de *cobra* – inicial é masculina, temos uma cantiga de amor, na qual o trovador padece num sofrimento amoroso por sua amada – chamada de *senhor*, termo galego utilizado na época –, a qual encontra-se geralmente numa posição

² E porque há algumas cantigas em que eles e elas falam de forma diferente, por isso é bom entender se são de amor, se de amigo: porque saibais que se eles falam no primeiro verso e elas no outro, é de amor, porque ele inicia a razão, como já dissemos antes; se elas falam no primeiro verso é por isto de amigo; e se ambos falam no verso, é de acordo com quem fala primeiro (Tradução nossa).

social distinta, impossibilitando o relacionamento. Na segunda, as cantigas possuem uma voz poética feminina na primeira cobra. Uma mulher pastora ou camponesa sofre por estar separada de seu par romântico, aqui chamado de *amigo*.

Além desses dois tipos de cantigas, temos também as chamadas cantigas satíricas. De acordo com a *Arte de Trovar*, o gênero satírico se dá por dois modos, o escárnio – “Cantigas d'escarneo som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d'alguém em elas, e dizem-lho per palavras cobertas que hajam dous entendimentos, pera lhe-lo nom entenderem [...] ligeiramente ³” (Lopes et al., [2011-2012], s.p.) – e o maldizer:

Cantigas de maldizer som aquela[s] que fazem os trovadores [...] descobertamente e [em] elas entram palavras e[m] que querem dizer mal e nom haver[am] outro entendimento senom aquel que querem dizer chaam[ente]. E outrossi as todas fazem dizer [...] (Lopes et al., [2011-2012], s.p.)⁴.

A importância da *Arte de Trovar* se dá em virtude de seu caráter definidor, ou seja, graças a essa poética entendemos melhor como os aspectos gerais de cada gênero de cantiga poderiam ser identificados. Essa categorização superficial visa a uma homogeneização das composições, que na prática fogem às normas restritas desse escrito:

[...] a Poética portuguesa quer apenas ajudar o leitor a reconhecer, nos textos elaborados pelos poetas antigos, as formas e as modalidades temáticas, métricas, tópicos que caracterizam os diferentes conjuntos textuais: «Não é um trabalho que se destina à instrução dos futuros trovadores, mas um guia informativo para o amador de cantigas, que como tal se propõe introduzir o leitor na excelente colectânea que ele acaba de abrir» (d'Heur) (Lanciani; Tavani, 1993, p. 66).

É importante evidenciar que não se sabe ao certo a data na qual esse tratado sobre as cantigas galego-portuguesas foi elaborado, sua produção se deu “provavelmente a uma certa distância cronológica da época de composição das cantigas, quando o eco dos feitos que as provocaram e as próprias ideologias que as motivara se tinha atenuado ou inteiramente dissolvido” (Lanciani; Tavani, 1993, p. 69). Os trovadores não se limitaram a esse formalismo e elaboraram cantigas cuja caracterização foge ao escopo dessa poética. Recursos como o *paralelismo* – repetição de versos – e *leixa-pren* – uso do último verso da estrofe anterior no início da estrofe seguinte –, encontrados nas composições galego-portuguesas, ficam de fora da *Arte de Trovar*. Dessa forma, “não poucas vezes, o esforço de ‘fazer corresponder’ o poema a

³ “Cantigas de escárnio são aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal de alguém nelas. E dizem por palavras cobertas em que há dois entendimentos, para que não lhes entendam [...] rapidamente” (Tradução nossa).

⁴ Cantigas de maldizer são aquelas que fazem os trovadores descobertamente e nelas inserem palavras que querem dizer mal e não há outro entendimento senão aquele que querem dizer. E outrossim a todas fazem dizer (Tradução nossa).

algum desses modelos resulta em desatenção aos desvios e ao pormenor enriquecedor” (Mongelli, 2009, p. XXXII).

Alguns dos principais trovadores, cujas produções chegaram à atualidade, segundo Moisés (2013), é João Soares Paiva, nascido em 1196, é um dos mais antigos com obra conservada, dele restou apenas uma cantiga de escárnio. Além dele, temos também João Garcia de Guilhade, a quem são atribuídas 54 composições, tanto líricas quanto satíricas; e de Martin Codax chegaram até nós 7 cantigas de amigo com pauta musical. Além desses, há muitos outros cujo número de produções é reduzido devido à ação do tempo, destacam-se, também, as composições cuja autoria é desconhecida.

Um dos trovadores cujas composições sobreviveram ao tempo em maior quantidade é Dom Dinis, rei de Portugal, entre os anos de 1261 e 1325, são dele a autoria de 137 cantigas, sendo 73 cantigas de amor, 51 de amigo, 10 de escárnio e maldizer e 3 que se classificam no gênero pastorela (Lanciani; Tavani, 1993). O reinado de Dom Dinis foi de grande valorização da língua e cultura literária portuguesa, foi de sua iniciativa a fundação da atual Universidade de Coimbra, em 1290. Sua linhagem remonta a Afonso X, o rei sábio, cuja corte concentrava muitos poetas galego-portugueses e provençais.

Filho de Afonso III, o Bolonhês, e de Beatriz de Guillén, bastarda de Afonso X, Denis era, portanto, neto do Rei Sábio. Casando-se com Isabel de Aragão, filha de Pedro III e de Constança Stauffen (neta de Frederico II da Sicília), relacionou-se com uma corte onde a língua e a poesia d'oc eram adoptadas e cultivadas com fervor. Quer isto dizer que o Rei português reuniu na sua pessoa a herança, por consanguinidade ou por vínculo matrimonial, de várias cortes iluminadas em que o cultivo da poesia constituía sinal de prestígio (Lanciani; Tavani, 1993, p. 206).

É importante salientar que o rei trovador, além de compor, também elaborou “a música das suas cantigas, aliando às subtilezas da tessitura verbal os requintes da expressão melódica” (Lanciani; Tavani, 1993, p. 211). Como já citamos anteriormente, a partir da classificação proposta pela *Arte de Trovar*, entende-se que a organização das cantigas se dá em dois grandes gêneros: o lírico e o satírico. O gênero lírico tem origem na poesia provençal, cujos poetas ao andarem pelas cortes europeias iam espalhando sua poesia musical e influenciando a composição dos trovadores locais, que por sua vez adotaram o estilo adaptando-o ao seu modo.

Desde o começo do século XII, os trovadores e jograis da Provença (Sul da França) espalhavam pelas cortes de Itália, França, Aragão e outros países uma poesia lírica, que pela subtileza psicológica, pela ductilidade, gracilidade e esplendor de ritmos e imagens e pela sua inspiração individualista, não tinha então paralelo na cultura ocidental (Saraiva, 1974, p. 23).

O lirismo galego, exemplificado nas cantigas de amor, traz consigo todo um sentimento amoroso não alcançável. O trovador anseia pelo amor de uma senhora que se encontra distante

socialmente, ela é nobre, por vezes casada, enquanto ele é plebeu, sendo, portanto, um relacionamento condenado a não existir jamais. É esse sofrimento do amor impossível, demonstrado pelo trovador por sua senhora, materializado na *coita* amorosa, que reforça a profundidade da produção trovadoresca e sua diferenciação da produção provençal. A *coita* medieval, da qual origina-se a palavra coitado, traduz a visão de um amor que sofre, padece, não somente por não conseguir obter aquilo que deseja, ela traz à tona um verdadeiro *pathos* romântico, no qual o sofrimento é exaltado.

Além das cantigas de amor, o gênero lírico também abrange as cantigas de amigo, cuja principal diferença das produções anteriores está na voz poética, que aqui é feminina. São composições que versam sobre os sentimentos de uma jovem solitária que está longe de seu amado por motivos diversos. Junto ao sofrimento, também é possível perceber a presença de elementos da natureza como pássaros, árvores, riachos, entre outros, todos dispostos como que a ouvir seus lamentos e tristezas. Essa ligação com o ambiente natural, somada a uma “linguagem ‘realista’ adotada pelos trovadores” (Mongelli, 2009, p. 91), contribuiu para um olhar mais positivo por parte da crítica em relação a essas produções. Não se pode esquecer também da diversidade temática característica das cantigas de amigo, exemplificada principalmente no local onde a donzela encontrava-se com seu amado:

A cantiga de amigo possui caráter mais narrativo e descritivo que a de amor, de feição analítica e discursiva. E classifica-se de acordo com o lugar geográfico e as circunstâncias em que decorrem os encontros amorosos, *serranilha*, *pastorela*, *barcarola*, *bailada*, *romaria*, *alba ou alva* (focaliza os amantes ao despertar de um novo dia, depois de uma noite de amor) (Moisés, 2013, p. 28).

O gênero satírico também se faz presente na poesia medieval através das cantigas de escárnio e maldizer. Segundo a *Arte de Trovar*, o escárnio realiza-se quando o trovador elabora sua sátira de modo indireto, sem citar o alvo de suas ofensas. Dessa forma, a interpretação é ambígua, não há como identificar diretamente a vítima da zombaria, restando aos ouvintes o conhecimento do contexto utilizado pelo trovador para a identificação do ironizado. Assim, para que esse tipo de cantiga tenha êxito entre os ouvintes, é “necessária uma relação muito estreita entre o ironista, o ironizado e o público capaz de perceber as intenções daquele e os defeitos deste” (Mongelli, 2009, p. 184). Diferente das cantigas de escárnio, nas cantigas de maldizer o alvo da ironia é revelado, a sátira é feita diretamente, a linguagem empregada pelo trovador não poupa termos de baixo calão, por vezes pornográficos, revelando-nos um contexto sociocultural no qual as estritas regras sociais de convivência ditadas pela igreja estão ausentes:

Essas duas formas de cantigas satíricas, não raro escritas pelos próprios trovadores que compunham poesia lírico-amorosa, expressavam, como é fácil depreender, o

modo de sentir e de viver peculiares de ambientes dissolutos, e acabaram por ser canções de vida boêmia e marginal que encontrava nos meios frascários e tabernários o seu lugar ideal (Moisés, 2013, p. 28).

Apresentadas as características gerais de cada um dos dois grandes gêneros da poesia medieval, passemos às especificidades do gênero lírico. A poesia musical de cunho amoroso tem no sofrimento sua essência, pois ao contrário daquele que sofre por uma traição, na cantiga de amor o trovador sofre por algo que nunca terá. É nessa cantiga que a *coita* se faz presente, porém, as posições sociais distintas, isto é, a mulher uma dama, por vezes casada, e o trovador, um plebeu; as rejeições da mulher, também conhecida como *dame san merci*, dama sem misericórdia; e as restrições morais da época, com o controle do corpo por parte da igreja demonstrada no ato de reprimir os desejos carnisais, são elementos que impedem a concretização do amor ao mesmo tempo que são seu combustível. Então, o trovador/sofredor se entrega de corpo e alma a seu sofrer:

Por que o panegírico da dor? Porque o trovador ama uma mulher que não o quer (ou que diz não o querer) e a quem ele, no extremo oposto, requisita com paixão. Está configurado o impasse: de um lado, ela, a *Dame san merci*, que sempre se recusa, que diz “não” a todas as investidas, que se deixa quando muito contemplar à distância; de outro ele, que insiste sem sucesso, que se curva à imperiosa vontade, que cumpre rigorosos rituais de submissão e que vive sequioso de desejo (Mongelli, 2009, p. 5-6).

Além da *coita*, é imprescindível ressaltar a presença de um amor idealista nessas cantigas, fruto de uma divinização do objeto amado. Se o trovador nunca pôde estar verdadeiramente com aquela que ama, seu sofrimento não se fundamenta na pessoa real, objeto de seus amores. Ele estima a imagem mental de sua senhora, aquilo que sua imaginação, embebida de paixão, fabricou para si. “O sonho, pela matéria de que é feito aqui, superestima a realidade” (Mongelli, 2009, p. 6). Entretanto, mesmo nessa condição, não há o desejo de realização desse amor impossível, é apenas o sofrer por sofrer, como se a *coita* gerasse uma espécie de prazer naquele que padece. Assim, o poeta medieval, quando trova uma cantiga de amor, faz de sua dor amorosa matéria-prima de seu próprio deleite:

Subordinando o seu sentimento às leis da corte amorosa, o trovador mostrava conhecer e respeitar as dificuldades interpostas pelas convenções e pela dama num rumo que o levaria à consecução dum bem inacessível. Mais ainda: dum bem [...] que ele nem sempre desejava alcançar, pois seria pôr fim ao seu tormento masoquista, ou início dum outro maior. Em qualquer hipótese, só lhe resta sofrer, indefinidamente, a *coita amorosa* (Moisés, 2023, p. 26).

Assim, tomando como base a *coita amorosa*, podemos supor que, de acordo com essa lógica, padecer de amor é a base para a validação do sentimento amoroso, já que no pensar dos trovadores quanto mais se sofre por um indivíduo, mais o amor que se tem por ele é confirmado.

Esse pensamento nos leva à construção de um paradoxo que é o resumo do sentimento envolvido na composição de uma cantiga de amor:

O “modelo central” explorado pelos trovadores resume-se a um paradoxo: *meu bem é meu mal*. A simultaneidade desses dois polos é o que desnorteia e é para esmiuçá-los, de ângulos às vezes insuspeitos, que o poeta canta (Mongelli, 2009, p. XXVI).

Para exemplificar toda a nossa discussão, trazemos a cantiga de amor *Assi me trax coitado*⁵, escrita por D. Dinis, monarca português:

Quadro 1 – Cantiga de amor *Assi me trax coitado*

Galego-português	Português ⁶
<p>Assi me trax coitado e aficad'Amor e tam atormentado que, se Nostro Senhor a mia senhor nom met'em cor que se de mi doa, da mor- -t'haverei prazer e sabor.</p> <p>Ca viv'em tal cuidado come quem sofredor é de mal aficado que nom pode maior, se mi nom val a que em for- te ponto vi; ca já da mor- t'hei prazer e nêum pavor.</p> <p>E faço mui guisado, pois são servidor da que mi nom dá grado, querendo-lh'eu melhor ca mim nem al; por en conor- t'eu nom hei já senom da mor-</p>	<p>Assim me traz coitado E preso a amor, E tão atormentado Que, se Nosso Senhor Minha senhora não colocar em meu coração Que por mim tenha dó, da morte Terei prazer e sabor.</p> <p>Porque vivo com tanto cuidado Como quem sofre De mal cruel Que não pode ser maior, Se não me valer o que for Vi claramente; pois da morte Terei prazer e nenhum medo.</p> <p>E faço um grande esforço Porque sou servo Daquela que não me dá graça, Embora eu queira melhorar para ela</p>

⁵ Cantiga retirada do portal *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, que disponibiliza cantigas medievais galego-portuguesas e pesquisas referentes a essa temática (Lopes et al., [2011-2012]).

⁶ Tradução nossa.

t', [e] ende são desejador.	Do que a mim ou a qualquer outro; por isso não hei de ter Senão da morte, e disso sou desejoso.
-----------------------------	---

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Na primeira estrofe da cantiga de amor acima, o eu-lírico demonstra um estado de sofrimento tão grande a ponto de apelar a Deus para que intervenha nessa situação de forma a fazer sua amada se compadecer dele; caso contrário, a morte será para ele algo mais prazeroso do que permanecer nesse sofrer: “a mia senhor nom met'em cor/ que se de mi doa, da mor-/ - t'haverei prazer e sabor”. Na segunda estrofe, o trovador diz que vive de uma tal forma como quem sofre de um mal afincado, que não pode ser maior e por isso ele terá prazer e não pavor na morte. Na última estrofe, ele diz como sua atitude é de bom proceder, pois ele é servo da que não lhe mostra gratidão, mesmo ele lhe querendo mais que a ele mesmo, por isso mais consolo tem o trovador na morte e esse é o seu desejo.

É interessante pensar na figura feminina representada nesta cantiga, não há gratidão por parte da mulher ao amor do trovador, ela o rejeita de uma forma que a morte é seu consolo. Essa *senhora* cantada, causa de sofrimento e ingrata ao amor, vai de encontro à figura submissa, tímida e discreta da mulher medieval, cuja única função era a de dar continuidade à linhagem. Além disso, a igreja católica, apoiada na figura bíblica de Eva, direciona para o ser feminino a culpa do pecado original. Entretanto, cabe aos trovadores a subversão da lógica tradicional ao representarem a mulher como protagonista de um amor cujo trovador é personagem secundário, ele apenas a deseja de longe, sem jamais concretizar o desejo. Segundo Lênia Mongelli (2009), as razões para essa imagem do feminino se dão por dois motivos sociais: a necessidade de casamentos proveitosos para nobres que não fossem primogênitos; e a valorização da Virgem Maria como exemplo de virtude, aquela que não negou o chamado divino para ser mãe do messias.

Outro papel assume a figura feminina nas cantigas de amigo. Segundo a *Arte de Trovar*, caso a mulher falasse no primeiro verso, a cantiga era considerada de amigo; porém, se a voz fosse masculina, a cantiga era de amor. Nessas cantigas, ao invés de uma dama sem piedade, distante socialmente de seu amante, aqui está uma mulher simples, habitante do campo, camponesa e pastora, que sofre e lamenta ter sido abandonada por seu amado. O cenário não é mais o castelo, morada da nobreza, a mulher lamentosa encontra-se ligada à natureza, os animais fazem parte da cena campestre na qual a jovem se encontra, o motivo da ausência de seu *amigo* são vários, desde a guerra ao surgimento de um outro amor.

Aqui, os papéis se invertem, o trovador assume outra voz e personalidade, emulando o sentimento feminino de lamento pela perda do amante, o que nos faz pensar na existência de um certo grau de psicologia literária nessas obras (Moisés, 2013). Esse ato criativo de se fazer “ser outro” nos faz questionar sobre como esses artistas conseguiram esse feito, “trata-se, ao que tudo muitas vezes indica, de amor ‘vivido’ como experiência física [...]” (Mongelli, 2009, p. 95). Sendo o responsável pelos sofrimentos das jovens, o trovador transforma sua experiência em arte, eternizando em suas composições amores outrora abandonados.

Enquanto nas cantigas de amor o desejo não encontrava consumação na realidade, gerando a *coita*, nas cantigas de amigo o sofrimento é por ter vivido a realização do desejo, mas permanecer hoje em sua ausência. O que iguala as duas produções, cujo núcleo é a insatisfação do desejo.

[...] se, no primeiro caso, o amante sofre por abstração porque rejeitado pela dama que não o quer e ele amarga a *coita* infindável, não menos doloroso, aqui, é o sofrimento da jovem, abandonada pelo amigo por um sem-número de razões e igualmente solitária, à espera de que ele volte. Padecer por “querer possuir” ou “por ter possuído” não muda a essência do desejo insatisfeito (Mongelli, 2009, p. 92).

A seguir temos o exemplo de uma cantiga de amigo de Martim Codax⁷, na qual a donzela lamenta por seu amado não saber que ela está totalmente sozinha, sem ninguém para vigiá-la, o que seria uma oportunidade para eles ficarem juntos:

Quadro 2 – Cantiga de amigo *Ai Deus, se sab'ora meu amigo*

Galego-português	Português ⁸
Ai Deus, se sab'ora meu amigo com'eu senheira estou em Vigo! E vou namorada...	Ai, Deus, se meu amigo soubesse Como estou sozinha em Vigo! E eu vou apaixonada...
Ai Deus, se sab'ora meu amado com'eu em Vigo senheira manho! E vou namorada...	Ai, Deus, se meu amado soubesse Como estou solitária em Vigo nesta manhã! E eu vou apaixonada...
Com'eu senheira estou em Vigo e nulhas gardas nom hei comigo! E vou namorada...	Sozinha estou em Vigo E não tenho nenhuma guarda comigo! E eu vou apaixonada...

⁷ Cantiga retirada do portal *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Lopes et al., [2011-2012]).

⁸ Tradução nossa.

<p>Com'eu senheira em Vigo manho e nulhas gardas migo nom trago! E vou namorada...</p> <p>E nulhas gardas nom hei comigo, ergas meus olhos que choram migo! E vou namorada...</p> <p>E nulhas gardas migo nom trago, ergas meus olhos que choram ambos! E vou namorada...</p>	<p>Solitária em Vigo nesta manhã E nenhuma guarda comigo trago! E eu vou apaixonada...</p> <p>E nenhuma guarda tenho comigo, Levanto meus olhos que choram por mim! E eu vou apaixonada...</p> <p>E nenhuma guarda trago comigo, Levanto meus olhos que ambos choram! E eu vou apaixonada...</p>
---	--

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Na cantiga de amigo acima, temos uma voz feminina que lamenta a ausência de seu amado, ela dirige primeiramente seu sofrimento a Deus, questionando-o acerca do paradeiro de seu amado: “Ai Deus, se sab'ora meu amigo/ Ai Deus, se sab'ora meu amado”. A cantiga segue num lamento de uma mulher que se encontra sozinha na cidade de Vigo: “com'eu senheira estou em Vigo!/ com'eu em Vigo senheira manho!” o que ressalta a imagem campestre associada à mulher apaixonada, recorrente nessas cantigas.

As cantigas de amigo de forma mais simples apresentam-nos, em geral, a mulher integrada no ambiente rural: na fonte ou na romaria, lugares de namoro, sob as flores do pinheiro ou de avelaneira; no rio, onde lava a roupa e os cabelos, ou se desnuda para tomar banho; na praia, onde aguarda o regresso dos barcos. Inspira-as, em geral, uma desenvoltura inocente de ar livre e fala nelas uma voz impessoal que apela para os sentimentos mais básicos e constantes da emotividade humana (Saraiva, 1974, p. 21-22).

Essa emotividade humana é reforçada na cantiga através do derramamento de lágrimas da moça por seu amigo, expresso nos versos: “ergas meus olhos que choram migo!/ ergas meus olhos que choram ambos!”. Além disso, temos a ênfase do refrão em como ela está apaixonada: “E vou namorada...”. A moça não lamenta apenas a ausência de seu amado, ela enxerga o momento no qual está como uma ocasião perfeita para os dois estarem juntos: “Ai Deus, se sab'ora meu amigo/ com'eu senheira estou em Vigo!”. A cantiga segue no lamento da moça a Deus a respeito de seu desejo de que seu amigo soubesse de sua situação, de como ela está sozinha e passará a noite inteira assim, e o quanto segue apaixonada: “Ai Deus, se sab'ora meu amado/ com'eu em Vigo senheira manho!/ E vou namorada...”. Esse lamento, cuja base está na

paixão e desejo de estar sozinha com seu amado, reforça essa figura feminina sequiosa de paixão, que não detém seu desejo de estar junto àquele que ama, ainda que isso implique na subversão da moralidade dos costumes.

Para as donzelas protegidas, mulheres fortes que enfrentam com altivez a severidade materna ou que, nas romarias, substituem pelo namorado o santo da devoção, todas as suas expectativas se concentram no encontro amoroso, pleno de promessas, às vezes ardentemente carnis (Mongelli, 2009, p. 96).

Outro elemento presente na cantiga acima é o paralelismo, recurso poético originado na geometria, utilizada na arte pelos gregos. Enquanto na geometria o paralelismo se constitui em linhas justapostas uma ao lado da outra, nas cantigas esse recurso diz respeito ao sentido dos versos. O trovador, ao fazer uso desse artifício, faz sua composição seguir um método de elaboração que se repete, no qual os diferentes versos de uma mesma cantiga seguem o mesmo padrão temático, por vezes com repetição de palavras ou emprego de sinônimos:

O paralelismo está em função da musicalidade da cantiga, e corresponde às frases da música. Por confronto com linhas geométricas, usa-se a designação de versos paralelos para sublinhar uma analogia formal ou temática dentro da mesma composição (Rodrigues, 1980, p. 70).

Na cantiga de amigo analisada, o refrão consiste no trecho “E vou namorada...”, junto a ele existem seis blocos de versos com a mesma organização estrutural e o mesmo sentido semântico. Se reorganizarmos a cantiga de acordo com o sentido de cada verso, temos a seguinte disposição de estrofes:

Ai Deus, se sab'ora meu amigo
 Ai Deus, se sab'ora meu amado
 E vou namorada...

com'eu senheira estou em Vigo!
 Com'eu senheira estou em Vigo
 E vou namorada...

com'eu em Vigo senheira manho!
 Com'eu senheira em Vigo manho
 E vou namorada...

e nulhas gardas nom hei comigo!
 E nulhas gardas nom hei comigo,
 E vou namorada...

e nulhas gardas migo nom trago!
 E nulhas gardas migo nom trago,
 E vou namorada...

ergas meus olhos que choram migo!
 ergas meus olhos que choram ambos!
 E vou namorada...

No primeiro bloco, os dois versos tratam sobre o lamento a Deus pelo amado não estar presente, com variações apenas nas palavras *amigo/amado*. No segundo bloco, os versos permanecem iguais. No terceiro bloco, apenas a ordem das palavras é alterada, o sentido, a donzela estar sozinha em Vigo, se mantém. No quarto e quinto blocos, de versos não há alterações e permanece o sentido de não haver ninguém acompanhando a jovem. Já no último bloco de versos o lamento pelo estado de solidão se transforma em choro, as variações estão nas palavras *migos/ambos*. Dessa forma, se nos atermos apenas ao significado, percebemos que há apenas cinco versos diferentes, incluindo o refrão: “Ai Deus, se sab'ora meu amigo/ com'eu senheira estou em Vigo!/ e nulhas gardas nom hei comigo!/ ergas meus olhos que choram migo!/ E vou namorada...”. Todos os outros versos são apenas variações com o mesmo significado poético. É justamente essa permanência de sentido entre os versos de diferentes estrofes que caracteriza o paralelismo.

Além disso, vale destacar que o último bloco de versos revela uma queixa envolta em lágrimas que se elevam ao alto, o que parece fazer a mulher dirigir seu pranto a Deus. Essa interpretação permite unir o final da cantiga “ergas meus olhos que choram ambos!” com seu início “Ai Deus, se sab'ora meu amigo”, que é justamente o murmúrio a Deus por seu amigo desconhecer sua condição. Nesse sentido, a composição permanece num ciclo infinito, “a sua repetição conduz-nos, portanto, ao tema central, como se num círculo voltássemos ao ponto de partida” (Rodrigues, 1980, p. 74).

Além do paralelismo, outro aspecto estilístico existente na cantiga *Ai Deus, se sab'ora meu amigo* trata-se do *leixa-pren* ou deixa-prende, com o sentido de “pegar de volta”, recurso poético exclusivo das cantigas galego-portuguesas. Sua utilização consistia na repetição do segundo verso da estrofe inicial no começo da estrofe seguinte ou em outra posição, ficando de fora o refrão. Essa reutilização do verso poderia ser completa ou parcial, por meio do uso de sinônimos. Assim, para que o *leixa-pren* se faça presente, é necessário que a cantiga se desenvolva a partir de dísticos, par de versos, sempre entremeados por um refrão, como mostra a seguir a cantiga anteriormente mencionada:

Ai Deus, se sab'ora meu amigo **A**
 com'eu senheira estou em Vigo! **B**
 E vou namorada...

Ai Deus, se sab'ora meu amado **A'**
 com'eu em Vigo senheira manho! **C**
 E vou namorada...

Com'eu senheira estou em Vigo **B'**
 e nulhas gardas nom hei comigo! **D**
 E vou namorada...

Com'eu senheira em Vigo manho **C'**
 e nulhas gardas migo nom trago! **E**
 E vou namorada...

E nulhas gardas nom hei comigo, **D'**
 ergas meus olhos que choram migo! **F**
 E vou namorada...

E nulhas gardas migo nom trago, **E'**
 ergas meus olhos que choram ambos! **F'**
 E vou namorada...

Na cantiga de Martim Codax, o *leixa-pren* se faz presente quando observamos o verso B da primeira estrofe e sua repetição no verso B', percebe-se que entre as duas estrofes há uma terceira na qual o verso B não se faz presente. A estrutura se repete no verso C e seu correspondente C', e nos outros versos a exceção do verso F, cujo correspondente F' finaliza a cantiga. Portanto, no *leixa-pren* a composição é completamente elaborada a partir da reutilização de versos das estrofes anteriores, o que auxilia na permanência de sentido e na elaboração da cantiga, já que, assim como no paralelismo, o trovador não necessita desenvolver tantos versos diferentes, pois fará uso da repetição.

Assim como as cantigas de amigo, as cantigas de escárnio e maldizer também são exemplos de um fazer poético que, mesmo inserido num contexto medieval de rigorosidade moral, traz uma linguagem escancaradamente debochada. São produções que, ao retratarem a sociedade medieval, nos revelam pessoas, lugares e até mesmo uma linguagem que só se ouvia nas tabernas e em locais marginais, onde o formalismo da nobreza e da intelectualidade ficavam

de fora. Em suas composições, os trovadores não hesitavam em fazer uso de expressões de baixo calão e até mesmo de temáticas um tanto quanto ofensivas e explícitas aos olhares mais conservadores de certas camadas sociais da atualidade.

Nessas produções não há meio termo, o trovador tem como propósito único fazer galhofa de um malquisto, podendo ser este uma autoridade política, uma dama, um religioso, não importa, qualquer destes pode ser alvo das palavras afiadas do compositor.

[...] essas cantigas constroem-se nas fronteiras do cômico, com todas as nuances que o moldam, da ironia sutil ao riso debochado, da zombaria ao sarcasmo, da facécia ao burlesco – numa infinidade de procedimentos e de interstícios que, por isso mesmo, necessita da colaboração do ouvinte/espectador para realizar-se plenamente (Mongelli, 2009, p. 183).

Diferente das produções dos outros dois gêneros, as cantigas de escárnio e maldizer possuem um *corpus* muito menor para fins de análise. Descobertas apenas em meados do século XX, através dos trabalhos de Manuel Rodrigues da Lapa (Mongelli, 2009), essas composições revelam o lado jocoso de um período cuja imagem para o senso comum é de austeridade completa. O riso, segundo Mongelli (2009), além de zombar, também é evidência de uma tentativa de correção de alguma falha identificada pelos olhos do trovador, “ou em outros termos, a distância entre o que é e o que deveria ser, entre o modelo e sua desvirtuação” (Mongelli, 2009, p. 185).

Por terem no chiste sua essência, há apenas uma diferença entre as características de uma cantiga de escárnio e uma de maldizer. De acordo com a *Arte de Trovar*, na cantiga de escárnio, o trovador satiriza sua vítima sem revelar sua identidade, a zombaria é feita de forma indireta; já na cantiga de maldizer a identidade do ironizado é citada logo no início da composição. Dessa forma, o uso de metáforas ou sua ausência é o que diferencia o escárnio do maldizer. Entretanto, mesmo havendo essa distinção, ela não é identificada de maneira evidente em todas as composições conhecidas, sendo a linguagem de baixo calão com referências pornográficas a única característica exclusiva do maldizer. Vejamos a seguir um exemplo de cantiga escárnio:

Quadro 3 – Cantiga de escárnio

Galego-português ⁹	Português ¹⁰
A um corretor que vi	A um corretor que vi

⁹ Cantiga retirada do portal *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Lopes et al., [2011-2012]).

¹⁰ Tradução nossa.

<p>vender panos, que conhoci, com penas veiras, diss'assi: – Da molher som de Dom Foam. E disse-m'el: – Vendem quant'ham, el e aquesta sa molher: ham-no mester, ham-no mester!</p> <p>E diss'eu: – Ficará em cs sem estes panos do ver grs; mais pois que os tragedes vs a vender e par seu talam? E disse-m'el: – Sei eu, de pram, per ela, quanto vos disser: ham-no mester, ham-no mester!</p> <p>E diss'eu: – Grav' de creer que eles, com míngua d'haver, mandem taes panos vender, por quam pouco por eles dam. E disse-m'el: – Per com'estam, el e aquesta sa molher, ham-no mester, ham-no mester!</p>	<p>vender panos, conheci-o bem, com palavras afiadadas, disse-me assim: – Da mulher, somente a voz de Dom Foam. E ele me disse: – Eles precisam de tantos, ele e a sua mulher: eles precisam, eles precisam!</p> <p>E eu disse: – Ficará com dificuldades sem esses panos para ver as coisas grandes; mas desde que os vendam vocês e ganhem com isso para seu próprio sustento? E ele me disse: – Eu sei, pelo menos, por ela, tudo o que me diz: eles precisam, eles precisam!</p> <p>E eu disse: –  difícil acreditar que eles, por falta de ter, mandem vender esses panos, por tão pouco que recebam por eles. E ele me disse: – Pela situação em que estão, ele e a sua mulher, eles precisam, eles precisam!</p>
---	--

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Na composição de Estêvão da guarda, a dificuldade financeira de um casal é exposta, a situação  tão ruim que eles chegam ao ponto de vender suas próprias roupas para conseguir dinheiro. A cantiga possui três estrofes, com seis versos cada, o refrão se faz presente, as rimas se organizam seguindo a estrutura AAABBC, na qual o último verso rima com o refrão. Toda composição se constro a partir do diálogo entre o trovador e alguém que está mediando a venda, aquele questiona se o casal não ficará em apuros após fazer essa transação: “E diss'eu: – Ficará em cs/ sem estes panos do ver grs”, porém, o comerciante enfatiza a necessidade pela qual o casal está passando, o que justificaria esse tipo de veda: “ham-no mester, ham-no mester!”. A cantiga é classificada como escárnio, em virtude de a identidade do casal não ser revelada e pelo tom jocoso no qual o diálogo entre o trovador e o comerciante acontece.

Agora, vejamos um exemplo de cantiga de maldizer, de Afonso X¹¹, na qual o objeto da sátira tem sua identidade revelada pelo trovador:

Quadro 4 – Cantiga de maldizer

Galego-português	Português ¹²
<p>Achei Sanch' [E]anes encavalgada e dix'eu por ela cousa guisada: ca nunca vi dona peor talhada, e quige jurar que era mostea; vi-a cavalgar per ùa aldeia e quige jurar que era mostea.</p>	<p>Encontrei Sanch'Anes montada e eu disse-lhe uma coisa engraçada: pois nunca vi dona pior talhada, e quase jurei que era carrada de palha; vi-a cavalgar por uma aldeia e quase jurei que era uma carrada de palha.</p>
<p>Vi-a cavalgar, muach'e sendeiro, e nom ia melhor um cavaleiro. Santiagouei-m'e disse: – Gram foi o palheiro onde carregaram tam gram mostea! Vi-a cavalgar per ùa aldeia e quige jurar que era mostea.</p>	<p>Vi-a cavalgar, num roçado, e não ia melhor um cavaleiro. Santiagouei-me e disse: – Grande foi o palheiro onde carregaram tão grande carrada de palha! Vi-a cavalgar por uma aldeia e quase jurei que era uma carrada de palha.</p>
<p>Vi-a cavalgar indo pela rua, mui bem vistida em cima da mua; dix'eu: – Ai, velha fududancia, que me semelhadés ora mostea! Vi-a cavalgar per ùa aldeia e quige jurar que era mostea.</p>	<p>Vi-a cavalgar indo pela rua, muito bem vestida em cima da mula; disse eu: – Ai, velha teimosa, que agora me parecez uma carrada de palha! Vi-a cavalgar por uma aldeia e quase jurei que era uma carrada de palha.</p>

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nessa cantiga, o trovador debocha de Sanch'Anes, uma certa senhora, em virtude de seu peso. No início, ele diz que nunca viu coisa pior feita, que quase jurou que a mulher era um gigante feixe de palha devido ao seu peso. De acordo com a composição, o trovador vê essa mulher em diversas outras situações: num roçado, numa rua e numa aldeia, em todas a ênfase recai em seu peso. Em sua estrutura, a cantiga possui três estrofes com rimas seguindo o padrão AAAB e um refrão de dois versos: “Vi-a cavalgar per ùa aldeia/ e quige jurar que era mostea”.

¹¹ Cantiga retirada do portal *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Lopes et al., [2011-2012]).

¹² Tradução nossa.

A composição é simples, mas parece mostrar ao mesmo tempo três situações nas quais o trovador se encontra com sua vítima de deboche. A primeira, talvez, apenas um encontro por acaso; na segunda, o trovador parece estar observando-a em seu momento de trabalho. Já na terceira ele evoca suas belas roupas, talvez um momento de lazer, uma festa, mas novamente destaca o quanto isso não muda o fato dela ser uma mulher com sobrepeso.

As cantigas apresentadas, tanto do gênero lírico como do gênero satírico, seguem fielmente o que está proposto na *Arte de Trovar* em relação ao que é característico de cada gênero. Entretanto, embora tenhamos apresentado composições prototípicas, a criatividade desses músicos/escritores utilizou-se da tradição a fim de manipulá-la a seu favor, fazendo dos “trovadores galego-portugueses os exímios manipuladores da Língua que são” (Mongelli, 2009, p. 8). Essa manipulação da convenção permitiu a elaboração de cantigas que vão além daquilo que entendemos como regras do Trovadorismo, mostrando que ainda que o movimento tenha seu próprio formalismo interno, o compositor que participa dele é um ser autônomo em sua própria composição, podendo ou não obedecer às leis que o regem. Nesse sentido, é justamente a subversão da forma tradicional de trovar que dá origem a produções que não obedecem aos gêneros lírico e satírico, produzindo aquilo que chamaremos de simbiose de gêneros.

3 A criatividade dos trovadores: convenção e subversão

Ainda que a tradição poética exemplificada na *Arte de Trovar* tenha contribuído para o entendimento moderno de que as cantigas sempre seguem uma lógica de “mais do mesmo”, sem muita variação, os trovadores não permaneceram limitados em suas composições. Através da manipulação dos gêneros, eles produziram obras que romperam as restrições dos tipos já conhecidos – amor, amigo, escárnio e maldizer –, promovendo o desenvolvimento daquilo que chamamos de simbiose de gêneros, na qual uma cantiga pode possuir tanto características de amor e amigo, ao mesmo tempo, como de amor e escárnio, entre outras. Dessa forma, a própria classificação tradicional é transposta, pois a composição foge aos padrões estabelecidos na *Arte de Trovar*. A seguir, reproduzimos a cantiga *Em Lixboa, sobre lo mar*¹³, de João Zorro, na qual essa particularidade se faz presente:

¹³ Cantiga retirada do portal *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Lopes et al., [2011-2012]).

Quadro 5 – Cantiga *Em Lixboa, sobre lo mar*

Galego-português	Português ¹⁴
Em Lixboa, sobre lo mar, barcas novas mandei lavrar, ai mia senhor veelida!	Em Lisboa, sobre o mar, barcas novas mandei construir, ai minha senhora formosa!
Em Lixboa, sobre lo lez, barcas novas mandei fazer, ai mia senhor veelida!	Em Lisboa, sobre o lez barcas novas mandei fazer, ai minha senhora formosa!
Barcas novas mandei lavrar e no mar as mandei deitar, ai mia senhor veelida!	Barcas novas mandei construir e no mar mandei lançá-las ai minha senhora formosa!
Barcas novas mandei fazer e no mar as mandei meter, ai mia senhor veelida!	Barcas novas mandei fazer e no mar mandei colocá-las ai minha senhora formosa!

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

A composição de João Zorro se enquadra no que conhecemos como cantiga de amor, já que a voz poética é masculina. Entretanto, o ambiente cantado pelo trovador difere completamente do universo comum desse tipo de cantiga, ele está provavelmente diante do mar, um cenário comum às cantigas de amigo. Além disso, há uma distância geográfica separando o amado de sua senhora, já que ele diz que mandou construir novas embarcações, o que nos faz supor a existência de um encontro anterior entre os dois. Logo, há uma simbiose entre os gêneros líricos de amor e de amigo, porquanto o trovador encontra-se impedido de demonstrar seu amor, porém não é a posição social da mulher que o afasta, o que seria o comum no primeiro tipo, pois quem ele ama encontra-se distante. Essa separação, como vimos anteriormente, é um traço frequente nas cantigas de amigo, todavia a voz poética é feminina, o que não acontece nessa composição, não há sequer um único verso no qual a voz da *senhora* se faça presente. Assim, tanto aspectos do amor – voz poética masculina – como de amigo – ambiente próximo ao mar, distância entre os amantes – se fazem presentes nessa cantiga.

¹⁴ Tradução nossa.

Junto à manipulação dos gêneros amor e amigo, a cantiga *Em Lixboa, sobre lo mar* tem ainda outra particularidade, aquele que trova não é alguém em posição inferior socialmente, ao contrário, quem canta é o rei. O trovador não assume uma voz feminina, ou de um camponês pobre, sua composição tem a voz da nobreza, especificamente o monarca, único capaz de possuir recursos suficientes para ordenar a construção de embarcações.

Outra cantiga na qual a simbiose de gêneros líricos também se faz presente é a composição *Aquestas coitas que de sofrer hei*¹⁵, de Rodrigo Anes de Vasconcelos:

Quadro 6 – Cantiga *Aquestas coitas que de sofrer hei*

Galego-português	Português ¹⁶
<p>Aquestas coitas que de sofrer hei, meu amigo, muitas e graves som; e vós mui graves, há i gram sazom, coitas sofrede; e por en nom sei d'eu por vassalo e vós por senhor, de nós qual sofre mais coita d'amor!</p>	<p>Essas angústias que sofro, meu amigo, são muitas e graves; e vós muito graves, há muito tempo angústias sofrerdes; e por isso não sei que eu como vassalo e vós como senhora, quem de nós sofre mais a angústia do amor!</p>
<p>Coitas sofremos, e assi nos avém: eu por vós, amig[o], e vós por mi! E sabe Deus de nós que est assi; e destas coitas nom sei eu muit'en, d'eu por vassalo e vós por senhor, de nós qual sofre mais coita d'amor!</p>	<p>Sofremos angústias, e assim acontece: eu por vós, amigo, e vós por mim! E Deus sabe que é assim entre nós; e dessas angústias não sei eu muito, que eu como vassalo e vós como senhora, quem de nós sofre mais a angústia do amor!</p>
<p>Guisado têm de nunca perder coita meus olhos e meu coraçom; e estas coitas, senhor, minhas som; e deste feito nom poss'entender, d'eu por vassalo e vós por senhor, de nós qual sofre mais coita d'amor!</p>	<p>Prazer têm de nunca perder angústia meus olhos e meu coração; e essas angústias, senhora, são minhas; e desse assunto não consigo entender, que eu como vassalo e vós como senhora, quem de nós sofre mais a angústia do amor!</p>

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

¹⁵ Cantiga retirada do portal *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Lopes et al., [2011-2012]).

¹⁶ Tradução nossa.

A composição desse trovador numa análise inicial permite que a identifiquemos como uma cantiga de amigo, devido à presença do termo *amigo*, o que supostamente revela uma voz feminina que narra a cantiga. Porém, o refrão nos leva a um caminho diferente de interpretação, o uso dos termos *vassalo* e *senhor* redireciona a classificação para o universo das cantigas de amor, na qual esses termos são utilizados. Não se sabe se a voz poética é feminina ou masculina, nem se o alvo da composição é uma mulher ou homem, devido à presença simultânea dos termos *amigo* e *senhor*. O trovador dessa cantiga utilizou tão habilmente os dois tipos de composição lírica que não se pode dizer se ela é de amor ou de amigo, já que os gêneros estão unidos a ponto de não ser possível identificar qual deles é o preponderante. Essa manipulação dos gêneros revela mais uma vez como os trovadores sabiam muito bem modificar a tradição a seus propósitos de composição, o que ajudou a produzir cantigas ricas em significado, que intrigam até hoje filólogos e medievalistas.

Além de unirem tipos de cantigas diferentes de um mesmo gênero, como amigo e amor, pertencentes ao gênero lírico, o caráter subversivo dos trovadores permitiu-os manipular tanto a sátira como a lírica, a fim de produzir uma composição na qual os dois gêneros se fizessem presentes, como mostra a composição *De vós, senhor, quer'eu dizer verdade*¹⁷ de Pero Larouco:

Quadro 7 – Cantiga *De vós, senhor, quer'eu dizer verdade*

Galego-português	Português ¹⁸
<p>De vós, senhor, quer'eu dizer verdade e nom já sobr'[o] amor que vos hei: senhor, bem [mor] é vossa tropidade de quantas outras eno mundo sei; assi de fea come de maldade nom vos vence hoje senom filha d'um rei. Nom vos amo [eu] nem me perderei, u vos nom vir, por vós de soidade.</p> <p>E s[e] eu vosco na casa sevesse e visse vós e a vossa color,</p>	<p>De vós, senhora, quero dizer verdade E não apenas por causa do amor que sinto por vós: senhora, bem maior é vossa indecência em relação a todas as outras que conheço no mundo; assim, de feia como de maldade, não vos vence hoje, a não ser filha de um rei. Não vos amo eu nem me perderei, quando não vos visse, por causa da saudade.</p>

¹⁷ Cantiga retirada do portal *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Lopes et al., [2011-2012]).

¹⁸ Tradução nossa.

<p>se eu o mundo em poder tevesse, nom vos faria de todos senhor, nem doutra cousa onde sabor houvesse. E d'ũa rem seede sabedor: que nunca foi filha d'emperador que de beldade peor estevesse.</p> <p>Todos vos dizem, senhor, com enveja, que desamades eles e mi nom.</p> <p>Por Deus, vos rogo que esto nom seja, nem façades cousa tam sem razom: amade vós [o] que vos mais deseja e bem creede que eles todos som; e se vos eu quero bem de coração, leve-me Deus a terra u vos nom veja.</p>	<p>E se eu estivesse convosco na vossa casa e visse vós e a vossa cor, se eu tivesse o mundo sob meu poder, não vos faria de todos senhora, nem de outra coisa na qual houvesse prazer. E de uma coisa saiba que nunca houve filha de imperador que estivesse pior em beleza.</p> <p>Todos vos dizem, senhora, com inveja, que desamais eles e não a mim.</p> <p>Por Deus, vos rogo que isso não seja, nem façais algo tão sem razão: amem vós aqueles que mais vos desejam e crede bem que eles são todos; e se eu vos quero bem de coração, leve-me Deus para terra, onde não vos veja.</p>
---	---

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Ao lermos os dois primeiros versos: “De vós, senhor, quer'eu dizer verdade/ e nom já sobr'[o] amor que vos hei” é rápida a identificação da cantiga como sendo de amor, já que a voz masculina fala no primeiro verso, como também se percebe a menção do amor do trovador pela senhora. No entanto, a partir do terceiro verso em diante o trovador muda o tom, no terceiro verso ele chama a donzela de indecente: “senhor, bem [mor] é vossa tropidade”, enfatizando no quarto verso como ele nunca viu tamanha indecência no mundo: “de quantas outras eno mundo sei”. No quinto e sexto versos, sua feiura e maldade são comparadas a da filha de um rei: “assi de fea come de maldade/ nom vos vence hoje senom filha d'um rei”. A estrofe é finalizada com o trovador destacando o quanto não ama a mulher a ponto de não sentir saudade caso não a visse. Dessa forma, o escárnio também é utilizado pelo trovador nessa cantiga, pois a donzela, ao invés de ser louvada, é xingada pelo trovador, que renega o amor por ela a ponto de pedir a Deus para que ele não o permitisse vê-la, pois isso seria querer seu bem. A *coita*, comum ao gênero lírico, converte-se numa crítica dura com tons de vingança, na qual o amor dá lugar ao

ódio, e o trovador, antes amante de sua senhora, abandona qualquer sentimento de devoção por ela.

Não podemos deixar de destacar a *Cantiga da Garvaia*¹⁹, de 1198, considerada a primeira manifestação da literatura portuguesa, cuja autoria é de Paio Soares de Taveirós, como outra obra na qual os poetas medievais manipulam mais uma vez os gêneros de composição:

Quadro 8 – *Cantiga da Garvaia*

Galego-português	Português ²⁰
<p>No mundo nom me sei parelh' mentre me for como me vai, ca já moiro por vós e ai, mia senhor branc'e vermelha! queredes que vos retraia quando vos eu vi em saia? Mao dia me levantei que vos entom nom vi fea!</p> <p>E [ai!], mia senhor, des aquelh' dia, me foi a mi mui lai. E vós, filha de dom Paai Moniz, e bem vos semelha d'haver eu por vós garvaia? Pois eu, mia senhor, d'alfaia nunca de vós houve nem hei valia d'ũa correa.</p>	<p>No mundo não conheço quem se compare a mim enquanto eu viver como vivo, pois eu morro por vós – ai! pálida senhora de face rosada, quereis que eu vos retrate (ou recrimine) quando eu vos vi sem manto! infeliz o dia em que acordei, que então eu vos vi linda!</p> <p>e, minha senhora, desde aquele dia, ai! as coisas ficaram mal para mim, e vós, filha de Dom Paio Moniz, tendes a impressão de que eu possuo roupa luxuosa para vós, pois, eu, minha senhora, de presente nunca tive de vós nem terei o mimo de uma correa</p>

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

A poesia em questão foi supostamente endereçada a Maria Pais Ribeiro, conhecida como “A Ribeirinha”, amante do rei D. Sancho I (Moisés, 2013). Seu título refere-se a uma roupa luxuosa, utilizada pela donzela objeto da cantiga. De início, o trovador exhibe a *coita* amorosa na qual se encontra por sua senhora, reforçando o quanto morre por essa mulher de

¹⁹ Cantiga retirada do portal *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Lopes et al., [2011-2012]).

²⁰ Tradução nossa.

face rosada. Todavia, a partir do quinto verso há uma inversão de gênero, que se dá inicialmente pela presença do verbo *retraia*, o qual possui duplo sentido. Na primeira possibilidade de interpretação, *retraia* tem o significado de descrever, o que faria a cantiga ser de amor, pois o trovador estaria elogiando a mulher: “queredes que vos retraia/ quando vos eu vi em saia?”, já que por tê-la visto sem manto, ele ficou admirado da beleza de suas formas, o que faz com que ele questione a donzela se ela deseja ser retratada, já que estava tão linda. No segundo significado, o verbo *retraia* tem o sentido de recomendar, pois o trovador estaria, assim, recriminando a senhora por tê-la visto sem os trajés adequados, “sem manto”, o que contribuiria para uma inicial classificação dessa cantiga como sendo de escárnio. Outro fator que contribui para o deslocamento da cantiga do universo lírico para o satírico é o trecho: “e vós, filha de Dom Paio Moniz”, no qual a identidade dessa mulher é trazida à tona de forma indireta, não sabemos seu nome, apenas que é filha de um nobre. Portanto, tanto o gênero amor como o escárnio se fazem presentes na mesma cantiga, logo não se sabe qual tipo de composição o trovador intencionava elaborar.

Diante de toda a variedade na manipulação dos gêneros apresentada, não resta dúvida sobre o quanto é falsa a ideia de que o Trovadorismo consiste apenas na repetição de um mesmo esquema de organização de cantigas. Pelo contrário, os trovadores foram criativos em suas composições, unindo gêneros distintos e subvertendo a lógica formalista de seu período, pois, mesmo estando inseridos em um contexto no qual as liberdades eram limitadas, isso não os impediu de elaborar composições tão ricas que nos ajudam a penetrar, ainda que em parte, o que caracterizou a literatura medieval galego-portuguesa.

4 Considerações finais

A produção poética galego-portuguesa nos revela um cenário rico em costumes e práticas que na maioria das vezes são deixados de lado quando se pensa na Idade Média. Entretanto, apesar do desinteresse enfrentado por essas produções na atualidade, vale destacar o quanto elas são a evidência de um fazer artístico literário que foi o início do que hoje compreendemos como literatura portuguesa. Da mesma forma como somos lembrados da influência barroca, romântica, entre outras, na literatura ocidental, a produção medieval galego-portuguesa também possui sua influência na atualidade, especificamente no modo como concebemos o amor. Quando ouvimos o trecho inicial da música *Sinônimos*, interpretada por Zé Ramalho e Chitãozinho e Xororó:

*Quanto tempo o coração leva pra saber
Que o sinônimo de amar é sofrer?*²¹

Não há como não lembrar da *coita* amorosa na qual o trovador sofre pela negação do amor de sua senhora, a *dame san merci*, ou dama sem misericórdia. Canções como *Tua cantiga*, de autoria de Chico Buarque, também se apoiam na ótica trovadoresca de prazer pelo sofrimento:

*Na nossa casa
Serás rainha
Serás cruel, talvez
Vais fazer manha
Me aperrear
E eu, sempre mais feliz*²²

O eu lírico aqui está disposto a tornar sua amada a rainha da casa, se mostrando feliz apenas com a possibilidade de ser maltratado por ela. Esse imaginário medieval de um amor que voluntariamente padece, tendo prazer em padecer, permanece vivo na modernidade. Essa influência, somada à criatividade presente na manipulação dos gêneros nessas composições, servem como um convite à leitura de um *corpus* poético que tem sido cada vez mais esquecido pela crítica em virtude da falsa ideia de que Trovadorismo é sinônimo de caráter formalista.

A Idade Média é, sem dúvida, um período no qual a limitação imposta pela igreja afetou diretamente o modo como o homem medieval entendia a si mesmo e aos outros. O feudalismo cooperou para um imaginário social no qual certos relacionamentos também seguiam a lógica de vassalagem. É nesse meio em que as primeiras manifestações da língua portuguesa ocorrem, o trovadorismo galego-português tem seu início. As composições dos trovadores são posteriormente escritas em cancionários, entre eles é encontrada a *Arte de Trovar*, documento orientador, a fim de nos nortear nas composições galego-portuguesas, explicando as diferenças entre os gêneros, para que o leitor de cantigas fosse minimamente instruído nesse universo literário/musical.

Ao observarmos os textos que chegaram até nós por meio dos cancionários, somos surpreendidos por composições que tanto seguem as normas da *Arte de Trovar* como quebram suas regras. Essa diversidade revela a criatividade dos trovadores, demonstrada na simbiose entre gêneros distintos de cantigas – unindo os diferentes tipos de lirismo, amor e amigo, ou mesmo a sátira e o lirismo, escárnio e amor – que são habilmente manipulados pelo trovador a

²¹ Trecho da música *Sinônimos*, de Chitãozinho e Xororó (2004).

²² Trecho da música *Tua cantiga*, de Chico Buarque (2017).

fim de servir a seus propósitos. Essa diversidade na composição reforça como não podemos fechar a poesia medieval em formas prontas, esgotando o aspecto criativo dos trovadores, que sabiam como ninguém manejar bem as palavras a fim de, como diz seu próprio nome – *trouver* –, encontrar o significado adequado. Portanto, destacamos a atualidade dessas composições para nossos dias, pois não importa o quão moderna seja nossa sociedade, ainda sofremos de amor como os medievais.

Referências

BUARQUE, Chico. **Tua Cantiga**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/tua-cantiga>. Acesso em: 9 mar. 2024.

CHITÃOZINHO E XORORÓ. **Sinônimos**. São Paulo: Universal Music, 2004. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chitaozinho-e-xororo/105427/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

GANSHOF, François Louis. **Que é o feudalismo?** 4. ed. Sintra: Publicações Europa-América, 1974.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons e ritmos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. 1. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

LE GOFF, Jacques. **O Deus da Idade Média: conversas com Jean-Luc Pouthier**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LOPES, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro *et al.* **Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, [2011-2012]**, Lisboa. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp>. Acesso em: 25 mar. 2024.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos cantares: Antologia da lírica medieval galego-portuguesa**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

RODRIGUES, Graça Almeida. A função do paralelismo, do refrão e dos versos populares nas cantigas de amigo. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Lisboa, n. 1, p. 69-76, 1980. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/4275>. Acesso em: 5 mar. 2024.

SARAIVA, Antônio José. **História da literatura portuguesa**. 12. ed. Sintra: Publicações Europa-América, 1974.