

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ESTUDOS LITERÁRIOS

**As cantigas de romaria galego-portuguesas e  
suas formosas donzelas: uma maneira de  
“orar com os pés” e com o coração**

Belo Horizonte

2011

Rafael Teixeira de Paula Lima

**As cantigas de romaria galego-portuguesas e  
suas formosas donzelas: uma maneira de  
“orar com os pés” e com o coração**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com vista à obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Clássicos e Medievais.

Belo Horizonte

2011

Os meus agradecimentos

À professora Viviane Cunha, orientadora, verdadeira amiga;

Aos meus pais, incentivadores constantes, pacientes parceiros.

## RESUMO

Este trabalho se propõe a estudar as cantigas de amigo galego-portuguesas em seu subgênero *romaria* por meio do eixo norteador da dicotomia sagrado-profano e da sintomatologia amorosa. Partindo desses pressupostos teórico-metodológicos, tem-se em vista apontar e analisar os aspectos intertextuais do subgênero, evidenciando também suas dissonâncias no que diz respeito ao *corpus* trovadoresco como um todo.

## ABSTRACT

This study aims to examine the Galician-Portuguese *Cantigas de Amigo* in their subgenre *Romaria* through the guiding lights of the sacred-profane dichotomy and the symptomatology of love. Based on these theoretical and methodological assumptions, this work looks forward to view, point and analyze the intertextual aspects of the subgenre, also highlighting their dissonances in what is patent at the *Corpus Medieval Trovadoresco Galego-Português* as a whole.

# SUMÁRIO

<b>1 Introdução</b> .....	6
<b>2 Dos elementos de contextualização</b> .....	13
2.1 A Cantiga de amigo e o contexto histórico: algumas conceituações.....	13
2.2 A Idade Média e o cenário trovadoresco galego-português .....	24
2.3 A cantiga de romaria enquanto subgênero: definição e seleção .....	31
<b>3 Dos elementos históricos</b> .....	38
3.1 A Idade Média enquanto suporte para a produção literária.....	38
3.2 A Península Ibérica no século XII-XIII: as inconformadas donzelas.....	46
3.3 Um estudo sobre costumes: traços do imaginário medieval nas cantigas de romaria.....	49
<b>4 Dos elementos religiosos e simbólicos</b> .....	55
4.1 Os deslocamentos no medievo e as cantigas de romaria.....	55
4.2 O religioso na construção da cantiga de romaria.....	63
4.3 O imaginário medieval e o símbolo: alicerces da cantiga de romaria.....	76
<b>5 Dos elementos temáticos</b> .....	89
5.1 Por uma especificidade do amor de romaria.....	89
5.2 Os graus da manifestação amorosa nas cantigas de romaria.....	97
<b>6 Conclusão</b> .....	114
<b>7 Bibliografia</b> .....	119

*"Peregrinação (...) uma maneira de orar com os pés".*  
(Edmond-René Labande<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> "Prier avec les pieds", *Lumen Vitae*, XXXIX, 1984, p. 191-200.

## INTRODUÇÃO

O desenvolvimento das línguas românicas, desde seu uso exclusivamente para a comunicação trivial até sua constituição como instrumento de registro de pensamento e poesia, não foi um processo rápido. De acordo com Auerbach (1972, p. 102), houve “uma longa evolução que durou toda a Idade Média, um longo combate” contra o baixo latim, ou seja, o latim em sua forma medieval. Zumthor (1989, p. 144) diria que o homem culto saberia o latim, possuindo, com a cultura que essa língua transmitia, uma relação privilegiada. O fato é que as línguas românicas, consideradas línguas do povo, foram, por longo tempo, consideradas indignas da atenção do erudito. Somente o latim era considerado instrumento da civilização intelectual, como disse Auerbach (1972), ou da cultura dominante, com suas fortalezas eclesiásticas e universitárias, lembrando Zumthor (1989).

É interessante observar que, a partir dos primórdios do século XII, formaram-se os primeiros centros de civilização literária em língua vulgar. Após o ano mil, obras de vulgarização eclesiástica escritas na língua do povo se tornaram mais freqüentes. Paul Zumthor (1989, p. 31) afirma que, a partir de 1230, elabora-se uma linguagem que ocupará, até o século XV, para o uso poético, uma posição de domínio quase absoluto, em toda a Europa. Desse modo, a Idade Média, do ponto de vista lingüístico, configura-se como o período no qual as línguas vulgares adquirem, lentamente, uma existência literária<sup>2</sup>. Esse movimento deve ser entendido como um processo que duraria séculos, de maneira lenta e à custa de acomodações, onde o latim e a língua vulgar coexistiam e cada um interferia no outro. Zumthor afirma que, até o século XIV, houve um esvaziamento ideológico (que o

---

<sup>2</sup> AUERBACH, 1972 p. 101-104.



autor chama de laicização), desde 1140-1150, acelerando depois de 1200, e terminando apenas no século XIV<sup>3</sup>. Esse esvaziamento ideológico permitiu que houvesse o crescimento da cultura vulgar e a quebra dos grilhões com o baixo latim, e, gradualmente, levou ao florescimento da cultura poética em línguas românicas. Tal florescimento, acrescido do contexto acima delineado, se enriquece em outros aspectos, cuja importância para este estudo é fundamental, uma vez que ele se centra em fins do século XII e, principalmente, no século XIII. Duas manifestações aí se encontram, fomentadas por diversos fatores de fundo. A primeira manifestação é o surgimento de uma literatura poética, em um contexto feudal, desligada do baixo latim, como foi, sucintamente, exposto acima. A segunda manifestação é o ápice da peregrinação<sup>4</sup>, fenômeno notável e, em sua grande maioria, cristão.

Pode-se dizer que os povos europeus se cristianizaram, profundamente, desde o fim do primeiro milênio, criando em si próprios uma vida interior extremamente rica e fecunda<sup>5</sup>. A peregrinação é um fenômeno universal e intrigante, por sua permanência e voga na atualidade. Esse fenômeno, na Idade Média – época do apogeu e da dominação integral da Igreja na Europa<sup>6</sup> –, fazia com que reis e servos se colocassem diante de um mesmo propósito. É importante, porém, analisar a peregrinação não apenas como um fenômeno religioso. Maleval, no seu livro *Maravilhas de São Tiago* (2005, p. 22), chama a atenção para o fato de que os devotos não eram os únicos interessados na peregrinação. Aventureiros, comerciantes, etc. também a praticavam com outros interesses, distintos, é claro, dos religiosos.

É nesse contexto, brevemente exposto acima, que as primeiras cantigas de amor, de

---

<sup>3</sup> ZUMTHOR, 1989, p. 144.

<sup>4</sup> MALEVAL, 2005, p. 19.

<sup>5</sup> AUERBACH, 1972, p. 108.

<sup>6</sup> AUERBACH, 1972, p. 105.

amigo, de escárnio e de maldizer floresceram, na segunda metade do século XII<sup>7</sup>. Eram cantadas pelos jograis, apesar de as cantigas serem de caráter cortês. Segundo Wechssler<sup>8</sup>, a gênese da cultura trovadoresca se deu entre a primeira e a segunda cruzada (1099-1147), numa época de transformações socioeconômicas, religiosas e culturais. Costumes trazidos do Oriente, fundamentados em uma nova cultura, trariam um selo, caracterizadamente, burguês. Um exemplo de como isso se manifestou na cultura trovadoresca seria o aparecimento da poesia objetiva e satírica, juntamente com seu espírito civilista. O afrouxamento das relações feudais e a emancipação econômica determinaram um forte individualismo e uma nova concepção de vida anteposta à da Igreja, que, mesclada à influência helenística e prioridade da colonização romana, fez com que se configurassem seitas heréticas<sup>9</sup>.

As cantigas galego-portuguesas se configuram como a primeira manifestação literária em língua portuguesa e constituem um *corpus* significativo de cantigas. Toda essa produção literária, hoje admirada pelos estudiosos, tornou-se objeto de discussão acadêmica, devido a algumas dificuldades de conceituação. As modalidades genéricas, ou subgêneros, são vários, e este estudo buscou focalizar uma modalidade em específico, a saber, o subgênero *cantigas de romaria* ou *cantigas de santuário*. Embora pesquisadores de referência, como Tavani (1990), Filgueira Valverde (1992) e Brea (1997) tenham já discutido esse subgênero, pensamos que este estudo possa abrir perspectivas que, até então, não foram totalmente contempladas.

As cantigas de romaria, ou cantigas de santuário, estão dispostas dentro das cantigas trovadorescas galego-portuguesas, no rol das cantigas de amigo – tipo peculiar de cantigas,

---

<sup>7</sup> LAPA, 1955.

<sup>8</sup> *apud* LAPA, 1955.

<sup>9</sup> LAPA, 1955, p. 9.

nas quais a enunciação é feminina, embora sejam obras de poetas masculinos. Essa disposição é guiada, principalmente, por critérios temáticos. Na subdivisão *cantigas de amigo*, encontram-se a modalidade *romaria* ou *santuário*, que recebe esse nome devido ao fato de ser constituída

*por un grupo de composicións que toman como pretexto da reunión co amigo a existencia dunha romaría, ou polo menos dunha ermida ou santuario ó que acudir para rezarlle ó patrón pedíndolle a chega do amigo, que nun sempre está lonxe pola súa vontade, ou, cando menos, para solicita-la intervención divina para resolver controversias ou para superar obstáculos dos dous amantes.*

(BREA, 1997, p. 257).

Do ponto de vista tipológico, dessa forma, as cantigas de romaria se apresentam sob duas perspectivas: a primeira, em que a donzela vai a uma pequena igreja, ou até mesmo a um santuário, para rezar, e pedir ao santo que lhe traga o seu amigo, o qual se encontra ausente – seja porque ele está a serviço do rei, seja porque ele se atrasa ao encontro amoroso; ou a segunda, em que a razão da romaria é pretexto para encontrar o amigo. Para efeito de padronização, convencionamos, doravante, o uso do termo “cantigas de romaria” apenas.

De acordo com Brea (1997), a conceituação, ou melhor dizendo, os critérios utilizados para que se efetue uma seleção de textos correspondentes a um subgênero relaciona-se ao que se considera característico nessa modalidade. O problema é que não há consenso entre o que deve ou não ser chamado de *cantiga de romaria* e o que não deve receber tal nome. A definição não é tão simples. Apesar de traços basilares observados por todos os estudiosos, há momentos em que estes traços se diferem, ou mesmo, se apresentam de forma indireta ou diversa do que é a disposição padrão, trazendo dificuldades aos especialistas. Não é sem razão que há, pelo menos, três *corpora* resultantes das diversas tentativas de ordenar as

cantigas de romaria. Os principais *corpora* são aqueles reunidos por Angela Correia (1993), cuja proposta é de 64 textos; o de Giuseppe Tavani (1990), cuja análise aponta para 56 textos; e o *corpus* de Eugenio Asensio (1970), apontando para 80 textos. O recorte deste trabalho é semelhante ao proposto por Brea<sup>10</sup>, em razão de ter sido, o seu texto, *Las Cantigas de Romería de los Juglares Gallegos*<sup>11</sup>, o que nos motivou a emprendermos uma dissertação sobre esse tema.

Com efeito, o contexto em que as cantigas foram produzidas foi um importante período histórico: fins do século XII e todo o século XIII. O conhecimento do espaço e da cultura da romaria, das festas e dos costumes, da época, a relação e o encontro entre a cultura trovadoresca e a cultura religiosa, a configuração do antagonismo “profano *versus* sagrado” se configuram como uma das principais preocupações deste estudo, já que estão vinculadas ao imaginário medieval. É claro que não se pretende, com estas páginas, exaurir e dar por finalizada as discussões sobre as cantigas de romaria, mas, de um modo ou de outro, aumentar o *corpus* de trabalhos teóricos sobre o tema, gerando possibilidades de futuro aprofundamento acerca da riqueza das cantigas de romaria, que, certamente, ainda não foi totalmente explorada.

A organização dos capítulos deste estudo procura estabelecer uma coerência entre os temas tratados. Os dois primeiros capítulos abordam elementos históricos sobre os quais a cantiga de romaria se insere. Por sua vez, os dois últimos capítulos estão voltados para uma análise dos textos de romaria puramente – se é que isso é possível, porque, efetivamente, os dois primeiros capítulos contêm pressupostos que são utilizados nos capítulos posteriores. Desse modo, não há divisão estrita, senão uma tentativa de articular, didaticamente, as

---

<sup>10</sup> Os critérios de seleção do *corpus* são discutidos em pormenores no capítulo 2.3 deste estudo.

<sup>11</sup> BREA, 1997.

informações, buscando uma linha lógica de raciocínio.

O primeiro capítulo deste estudo apresenta algumas conceituações basilares para se analisar as cantigas de romaria galego-portuguesas. São considerações de caráter metodológico, que abordam o que se entende por cantigas de romaria e, a partir disso, uma justificativa de composição de um *corpus* para o trabalho; e de caráter histórico, situando as composições de romaria galego-portuguesas em seu tempo e espaço.

Ora, partindo do pressuposto de que uma discussão primária sobre o que se entende pelo subgênero *romaria* tenha sido executada, e tendo também justificado uma seleção de cantigas para o trabalho, o segundo capítulo se apresenta como uma extensão dos aspectos históricos superficialmente explorados no primeiro. Temas mais pontuais recebem tratamento, como a questão da Idade Média enquanto suporte para a produção trovadoresca, a Reconquista e suas implicações para a produção das composições galego-portuguesas de *romaria*, e um esboço sobre o que se entende por imaginário medieval, associado à produção dos trovadores galego-portugueses, em especial no que concerne às cantigas de romaria.

A busca pelo aprofundamento do imaginário medieval, dos costumes e dos traços do homem medieval comum, tendo em vista o *corpus* galego-português das cantigas de romaria, fez com que novos horizontes precisassem ser estudados. A dualidade do homem medieval comum, manifestada nessas composições, e que pode ser constatada na instabilidade da donzela entre o sagrado e o profano, nos leva a acreditar que um capítulo específico poderia ser dedicado a essa temática, principalmente no que concerne aos aspectos simbólicos e religiosos. Nesse capítulo, podemos observar algumas manifestações de suma importância para as composições de romaria, como as peregrinações. Podemos perceber também a importância desse fenômeno para a mentalidade medieval, as suas marcas nas cantigas, além de observar como os homens e as mulheres daquela época viam a religiosidade como um

todo, além de estudar seus símbolos, dentro das cantigas de romaria.

Parece-nos adequada uma abordagem especial do fenômeno religioso e de toda a carga simbólica apresentada nas cantigas, um tema que também não poderia ser ignorado e que permeia todas as composições, assim como a coita da donzela.. A essa manifestação entendemos ser necessário, também, um capítulo exclusivo, devido à frequência de tal temática dentro do *corpus* das cantigas, com o qual trabalhamos.

Serviram de base para o *corpus* de nosso trabalho a obra *LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA*<sup>12</sup>, uma publicação completa do *Cancioneiro* de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer, em dois volumes, coordenada pela Professora Dra. Mercedes Brea, da Universidade de Santiago de Compostela, e a *Base de Datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*<sup>13</sup>, organizada pelo Instituto Ramon Piñero, a quem agradecemos.

---

<sup>12</sup> BREA, 1996.

<sup>13</sup> *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB), versión 2.3.44 Centro Ramón Piñero para a Investigación en Humanidades, <<http://www.cirp.es/>>. ISSN 1989-4546.

## DOS ELEMENTOS DE CONTEXTUALIZAÇÃO

### 2.1 Cantiga de amigo e o contexto histórico: algumas conceituações

Seria impossível avançar no estudo das cantigas de romaria galego-portuguesas sem antes lançar mão de algumas conceituações primárias sobre o contexto histórico e literário nos quais elas estão inseridas. Mesmo que tais elementos históricos pretendam ser trabalhados posteriormente<sup>14</sup>, no decorrer deste trabalho, acredita-se que o percurso ideal para a análise das cantigas requeira uma definição de pressupostos basilares, sem os quais a compreensão do tema se tornará confusa e prejudicada. O percurso oferecido, ou seja, a conceituação de elementos chaves, à guisa de introdução, visa, além do propósito inicial de deixar o leitor mais confortável dentro da mentalidade do período no qual as cantigas se manifestam, delimitar o objeto de pesquisa, ou seja, fixar a compreensão tipológica acerca das cantigas de romaria, enquanto subgênero das cantigas de amigo, não enquanto gênero à parte ou, como alguns críticos concebem, uma simples “modalidade”. De certo modo, este capítulo servirá de instrumentação para um futuro aprofundamento. Tentaremos mostrar a importância da cantiga de amigo no seu contexto histórico e no cenário poético medieval no qual estava inserida, para, então, buscarmos definir os parâmetros com os quais iniciaremos uma análise mais detalhada: a seleção do *corpus* e a metodologia que norteará essa pesquisa.

---

<sup>14</sup> O segundo capítulo é totalmente dedicado às considerações de caráter histórico, enquanto o terceiro e quarto capítulos buscam aprofundar sobre traços literários.

Para tanto, comecemos analisando a relação entre a produção das cantigas de amigo e seu contexto histórico. As cantigas de amigo são tipos de textos em galego-português do que pode se chamar de *canções de mulher* na Idade Média<sup>15</sup>. São canções fingidas, na medida em que possuem homens como autores – ainda que representando um sujeito enunciativo feminino –, falando sobre temas diversos que giram em torno do namorado<sup>16</sup>, por vezes apresentando um interlocutor (a mãe, por exemplo, ou, até mesmo, flores e elementos naturais). São mais de 500 composições anteriores à constituição de uma tradição lírica escrita, e representam a maior coleção de canções femininas da literatura românica medieval. São escritas, aproximadamente, entre os últimos anos do século XII ao século XIV, o que coincide com a época da morte do rei português D. Denis (1325), seu autor mais prolífico<sup>17</sup>.

Quando se estuda o cenário trovadoresco galego-português, pode-se, numa investida impensada, acabar privilegiando o conjunto de cantigas de amor, definido como gênero trovadoresco por excelência, devido a seu vínculo com a tradição occitana e a regra do *fin'amor*. Certamente, os provençais exerceram grande influência sobre os trovadores galego-portugueses na Península Ibérica<sup>18</sup>. Sabe-se, através de uma cantiga de D. Denis, que a maneira provençal de se exprimir poeticamente era notável no período e conhecida pelos trovadores. O rei-trovador e, provavelmente, todos os trovadores galego-portugueses

---

<sup>15</sup> Outras canções de mulher na Idade Média que podemos citar, no âmbito da Península Ibérica, são as *moaxajas* e os *zéjeis*, de origem árabe, aproximadamente do período entre 840 e 920. As *moaxajas* se diferenciam do *zéjel* por serem escritas em árabe clássico e serem mais eruditas. Independente disso, contudo, ambas consistem, em sua maioria, de canções femininas amorosas e apresentam interessantes pontos de contato com as cantigas de amigo galego-portuguesas. Rodrigues Lapa também cita, por exemplo, a existência de cantigas chinesas de mulher alguns séculos antes de Cristo (LAPA, 1955, p. 145).

<sup>16</sup> Essa definição é encontrada na *Arte de Trovar*, que, embora insuficiente para ser considerada como uma poética trovadoresca, apresenta interessantes definições sobre as cantigas. Fragmentado, o tratado contido no Cancioneiro da Biblioteca Nacional parece ter uma finalidade muito mais prática do que teórica. (LANCIANI, *et al.*, 1993, p. 66).

<sup>17</sup> Considerando que D. Denis foi um rei-mecenas, uma questão foi muito bem levantada por Brea (1998), e diz respeito à possibilidade de que, por causa de tal posição, os textos do rei tenham sido mais conservados do que os dos outros trovadores.

<sup>18</sup> VASCONCELOS, 1990, p. 690.



compartilhavam da concepção de que os moldes provençais eram referência na composição das cantigas de amor. A composição é a seguinte:

*Quer' eu em maneira de proençal  
fazer agora um cantar d' amor,  
e querei muit' i loar mha senhor  
a que prez nem fremosura nom fal,*

(V123)

Sabe-se, também, que a influência da cultura provençal na Ibéria, já desde o século X, assim como a influência de Cluny foram responsáveis por muito do folclore galego-português<sup>19</sup>.

Ainda que a lírica ibérica, como um todo, deva, em grande parte, aos *troubadours* provençais, a explosão de seu surgimento<sup>20</sup>, muito da produção galego-portuguesa, principalmente as cantigas de amigo, está envolto em ricas estruturas lingüísticas, tipologias narrativas variadas, simbolismos e pluralidades temáticas que a lírica provençal não tratou. São estruturas populares, marcadas pelo caráter autóctone e peculiar do contexto no qual foi produzido. Segismundo Spina concorda com essa perspectiva ao afirmar que a

Provença não exportou para as terras galego-portuguesas a sua língua – como sucedeu na Itália –, mas a influência benéfica e purificadora de sua poesia sobre aquela que já cantavam as populações rústicas e burguesas de Entre Douro e Minho.

(SPINA, 1972, p.42)

---

<sup>19</sup> LAPA, 1955, p. 115.

<sup>20</sup> Quando da decadência do trovadorismo no sul da França, o rei do Norte da França, terra já unificada, aproveitou a situação para, junto com a Igreja, declarar uma Cruzada contra os cátaros, seita herética da qual muitos trovadores faziam parte. Em fuga para a Península Ibérica e suas cortes afáveis ao desenvolvimento cultural, como a de Afonso X, a lírica peninsular deve muito aos provençais, pela influência trazida de suas terras. A influência das *cansòs* podem ser facilmente comprovadas, como Asensio (1970) já havia percebido, seja através da temática ou do estilo.

Em outras palavras, o filólogo brasileiro reconhece a influência provençal, mas percebe que algumas características autóctones galego-portuguesas permaneceram de pé, sendo apenas ventiladas pela influência de Além Pirineus. Aqui está, pois, uma primeira justificativa de que preterir as cantigas de amigo é inviável num sério estudo da lírica trovadoresca galego-portuguesa.

A lírica galego-portuguesa de amigo, das populações rústicas e burguesas, como a considera Spina, é familiar e subjetiva, psicologicamente pulsante e verdadeira, merecendo um estudo específico. Diferentemente das cantigas de amor, nas quais o aspecto cortês e o tradicionalismo manifestam um lirismo formal e menos espontâneo, a cantiga de amigo é muito mais humana e pura em sua manifestação<sup>21</sup>. Diferentemente também das cantigas de amor, as cantigas de amigo galego-portuguesas não apresentavam a mulher como *domina*, mas como *amiga*. Nas palavras de Asensio (1970, p. 106), analisando o papel da mulher nas cantigas em questão “*la doncella que sufre y se resigna* [nas cantigas de amigo] *se muda em mujer altiva y dominante*[nas cantigas de amor]”. Esse é um abismo que as separa tipologicamente e oferece outra perspectiva da literatura da época.

Eis uma estrofe de uma cantiga de Afons’Eanes do Coton, trovador provavelmente galego, nascido no final do século XII, próximo a Compostela. Acredita-se que fora de Negreira. Há uma tenção<sup>22</sup> do trovador com Pero da Ponte, através da qual se supõe que ele seja um escudeiro ou cavaleiro, e vivia das armas. Sua atividade literária, entre os anos 1240 e 1250, é o momento em que frequenta a corte de Fernando III e mantém relações com diversos outros trovadores, tais como Martin Soarez, Roi Gomez de Balteiros e Eanes do Vinhal.

---

<sup>21</sup> LAPA, 1955, p. 106.

<sup>22</sup> Gênero literário definido na *Arte de Trovar*, no qual havia uma disputa entre dois poetas, cada um utilizando o mesmo número de estrofes e de *fiindas*. São em número reduzido. (LANCIANI *et al.*, 1993, p. 622-624).

*A gram dereyto lazerey,  
que nunca home vyu mayor,  
hu me de mha senhor quitey  
e perdi por en seu amor;  
e que queria eu melhor  
de seer seu vassalo  
e ela mha senhor?*

(B971; V558)

A vassalagem do homem e a exaltação da mulher não poderiam estar mais explícitas na cantiga de Coton. Por outro lado, na cantiga a seguir, a situação aparece invertida, e manifesta uma situação típica das cantigas de amigo. Não há vassalagem por parte do homem, que, provavelmente, está na luta contra os mouros. A cantiga é de Bernal de Bonaval, natural do sudoeste da Galícia, e, provavelmente, ligado a uma das cortes mais poderosas da região: os Sousas. Acredita-se que tenha entrado em contato com Afonso X, aproximadamente na metade do século XIII.

*Pois mi dizedes, amigo, ca mi queredes vós melhor  
de quantas eno mundo son, dizede, por Nostro Senhor,  
se mi vós queredes gran ben, como podedes ir daquen?*

(...)

*Por que oí sempre dizer, du home muit' amou molher,  
que se non podia end' ir, pesar mh á, se eu non souber:  
se mi vós queredes gran ben, como podedes ir daquen?*

(B1138; V729)

Seria, contudo, exagero acreditar que não há contato entre as duas manifestações poéticas. Apesar de as cantigas de amigo apresentarem muitos elementos de caráter autóctone e até mesmo folclóricos – seja na temática, na maneira como o conteúdo é apresentado ou até mesmo nas construções formais do texto – é o próprio Rodrigues Lapa (1955, p. 146) quem reconhece um substrato do amor cortês em sua construção, substrato esse, por excelência,

ligado à poética das cantigas de amor. Nada mais natural, afinal os gêneros coexistiam e floresciam, às vezes, simultaneamente nas mãos do mesmo trovador. Ao próprio D. Denis é atribuído, por exemplo, a composição de cantigas dos três grandes gêneros da lírica galego-portuguesa: cantigas de amigo, cantigas de amor e cantigas de escárnio e maldizer.

Outro ponto de contato é relevante: tanto as cantigas de amigo quanto as cantigas de amor apresentam uma disposição temática semelhante e bastante particular. Seja com a donzela chorando por seu amigo, que não está presente (cantigas de amigo), ou com o homem ajoelhado diante de sua *domina* a serviço de seu amor (cantigas de amor), a lírica galego-portuguesa dispõe de uma concepção dual muito aproximada de um “platonismo” singelo: de um lado, há uma concepção ideal do amor, na qual o amante se entrega a inefáveis coitas. De outro, a concepção material e carnal do amor é recorrente, ainda que, muitas vezes, ocultada por um véu simbólico, característico da literatura da época.

Sobre essa dualidade da manifestação amorosa, sabe-se, através da história, que os sírios cristãos fizeram uma tradução do *Banquete* de Platão nos séculos VIII e IX. Isso poderia, em primeiro momento, justificar a formação mental dos trovadores – se acreditarmos que eles tiveram contato com tal obra. Alguns estudiosos acreditam que a fonte de tal dualismo seja não através de traduções feitas pelos cristãos árabes, mas sim por Santo Agostinho ou mesmo Bernardo de Clairvaux<sup>23</sup>. Independente disso, a teoria parece improvável. O “platonismo” dos trovadores parece muito mais sutil e primário e, como Spina (2009) muito bem delimita, se configura

Não como continuidade consciente da doutrina do filósofo grego, mas como uma atitude de espírito que o poeta assume em face da realidade, atitude essa que

---

<sup>23</sup> VOSSLER, 2000, p. 34.

expressa numa espontânea tendência para a intelectualização do sentimento, tem seus pontos de contato com a teoria platônica do amor.

(SPINA, 2009, p. 30)

Se é possível entendermos o contexto desse suposto “platonismo” dentro das cantigas de amigo, creditá-lo a tais cantigas seria impensável. A *coita* da donzela, nas cantigas de amigo, não se baseia em filosofias como a do amor cortês e nem está fundamentada a partir de complicados códigos como o *Tractatus de Amore*, de Andreas Capellanus<sup>24</sup>; muito menos parece estar relacionada com a teoria platônica. O namorado é, de fato, o desejo, etimologicamente aqui compreendido como recordação saudosa<sup>25</sup>, e parece ser o real interesse de toda trama tecida pela donzela. O frescor e a atmosfera das cantigas indicam, claramente, a ausência de uma intelectualização do amor. Ausência essa que permite uma única conclusão: não que o texto seja puramente verdadeiro, que não haja elementos implícitos, ou que seja puramente referencial; mas que o platonismo pode ser, já de antemão, descartado da configuração das composições galego-portuguesas de amigo. A espontaneidade e o saudosismo característico da região, além da pintura singela e realista, é, inclusive, uma das belezas do texto. Misturar a tais aspectos o requinte do platonismo seria um grande equívoco<sup>26</sup>.

A convergência dessas duas manifestações amorosas, o amor do espírito e o amor da carne, parece estar relacionada ao período conturbado e imerso em novas possibilidades –

---

<sup>24</sup> O tratado possui um tom realista e é considerado por alguns estudiosos como uma satirização da filosofia do amor cortês. Como pouco se sabe sobre Andreas Capellanus, presume-se que ele tenha feito parte da corte de Maria de Champagne. Claude Buridant (prefaciador da edição brasileira da obra) aponta que, em seu tratado, Andreas Capellanus diz ser “capelão da corte real”, pertencendo, portanto, ao clero. (ANDRÉ CAPELÃO, 2000).

<sup>25</sup> FERREIRA, 1975, p.70.

<sup>26</sup> SPINA, 2009, p. 29-34.

inclusive de expressão – em que as cantigas galego-portuguesas foram escritas, um período de laicização progressiva que, desde o século XII, ofereceu uma abertura de propostas antes sequer contempladas pela literatura: o profano como tema central<sup>27</sup>. Aqui, como profano, entende-se puramente aquilo que não se oferece como ortodoxo, ou seja, adequado aos paradigmas da Igreja, que monopolizava a cultura intelectual, já nas escolas catedráticas e monásticas. Ainda que se ensinasse as chamadas artes liberais nos centros de ensino, o monopólio da cultura era gerido pela Igreja. É preciso lembrar que todas as disciplinas eram ensinadas de clérigos para clérigos nas escolas monásticas<sup>28</sup>. Não é sem motivo que os trovadores procurassem não o auxílio da igreja para a expansão de sua arte, mas, diante do que Wechsler<sup>29</sup> chama de “espantosa agitação religiosa e econômica”, girassem ao redor de grandes cortes literárias, presididas pelos chamados reis-mecenas, interessados na cultura e na assistência à arte.

Utilizando a nomenclatura proposta por Le Goff (2002, p. 410), um rei-mecenas, diferentemente de um *rex illitteratus quase asinus coronatus*, era um *rex facetus*, ou seja, um rei espirituoso, dentre os quais se enquadram, por exemplo: Afonso X, o “Sábio”, na segunda metade do século XIII; e Carlos V, o “Aristotélico”, da França, na segunda metade do século XIV. Esse primeiro, em especial, merece atenção na medida em que presidiu talvez a corte literária mais brilhante da Europa<sup>30</sup>. Códices de altíssima qualidade saíam de seu *scriptorium*, composto por sábios até mesmo de origem árabe e judaica. Uma parte considerável dos trovadores galego-portugueses – são 88 em sua totalidade – esteve ao redor da corte de

---

<sup>27</sup> ZUMTHOR, 1989.

<sup>28</sup> O estudo da Teologia, por exemplo, só perdeu prestígio no período das Universidades, não constando, por exemplo, dentro do rol faculdades essenciais na Universidade portuguesa em 1309, de acordo com o regimento decretado por D. Denis. Cf. FRANCO JUNIOR, 1986, p. 132, e SARAIVA, 1988, p. 122.

<sup>29</sup> *apud* LAPA, 1955, p. 5.

<sup>30</sup> SARAIVA, 1988, p. 14.

Afonso X, e um fenômeno interessante pode ser aqui observado: são trovadores de procedências diversas, demonstrando como a corte era um centro cultural. O rei, de fato, protegia os trovadores<sup>31</sup>. As cantigas de amigo parecem ter feito sucesso, principalmente, no reinado desse rei-mecenas e no de seu neto, também um trovador, D. Denis.

O sucesso dessa forma poética de expressão permitiu que diversos elementos históricos se incrustassem em suas camadas. Enquanto peças literárias, as cantigas de amigo deixam transparecer diversos elementos históricos e temáticos, havendo indicações, por exemplo: de substrato simbólico céltico, ou adjacente, na mentalidade do trovador D. Dinis<sup>32</sup>; de laicização em movimento, ou seja, de um processo de lento esvaziamento religioso<sup>33</sup>, no qual o interesse da donzela se desloca, visando não somente à ascese, mas, também, ao encontro amoroso; e também da influência da Reconquista, manifestada na *coita* da donzela por causa da partida de seu namorado a serviço do rei<sup>34</sup>. É possível, além desses traços, perceber a influência germânica na estrutura doméstica da sociedade ibérica, através das cantigas de amigo, observando, por exemplo, o papel moderador da *madre*<sup>35</sup>. Além disso, os arcaísmos de linguagem oferecem ao filólogo que se debruça sobre o tema um vasto *corpus* documental para estudo, possibilitando consideráveis reflexões sobre as formas lingüísticas utilizadas nos séculos de produção trovadoresca – que, geralmente, não são uniformizadas<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> BRAGA, 1909, p. 166.

<sup>32</sup> B568; V171.

<sup>33</sup> B740; V342.

<sup>34</sup> Cf. Capítulo 2.

<sup>35</sup> A constatação é defendida tanto por Rodrigues Lapa quanto por Teófilo Braga. Os autores, além disso, percebem também simbologias germânicas como os cabelos atados por parte da donzela. Cf. LAPA, 1955, p. 146.

<sup>36</sup> Para elucidação: a 1ª pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *haver* podia ser grafada de quatro formas distintas: *ei*, *hei*, *hey*, *ey*.

Desse modo, as cantigas geram uma dupla relação: do mesmo modo como se pode utilizar instrumentos históricos para compreendê-las melhor, pode-se descobrir muito sobre a literatura galego-portuguesa da época, suas motivações e informações sobre os próprios autores e, assim, contribuir para a História<sup>37</sup>, que, muitas vezes, não oferece muitos registros aos quais se poderia recorrer. Alguns trovadores deixaram, como legado, nada além de suas próprias produções.

Outro aspecto interessante trazido à tona pelas cantigas de amigo, através de elementos como o refrão, a *fiinda*<sup>38</sup> e uma construção paralelística, é o caráter musical ao qual elas estavam vinculadas. As *bailias*, subgênero bastante cultivado, parecem materializar tal suposição: são composições nas quais a finalidade apresentada é estritamente a dança, o baile. Muito podem contribuir tais cantigas para a compreensão da mentalidade e do imaginário popular da época, assim como do folclore e estratos subjacentes.

Contudo, *a priori*, as cantigas de amigo, ainda que apresentem uma razoável coleção de referências históricas em suas entrelinhas, não são a principal recolha para se estudar tais questões. Acontecimentos sociais e políticos, assim como assuntos relacionados à doutrina da Igreja ou reflexões sobre os costumes contemporâneos, pouco importavam aos trovadores em suas cantigas de amigo, que são um gênero essencialmente subjetivo e com um lirismo concentrado. Para se aprofundar sobre a moral, os costumes e usos da sociedade em questão,

---

<sup>37</sup> Asensio discorda desse ponto no que diz respeito a construir uma biografia baseada na produção literária do autor nas cantigas de amigo. Segundo ele, o trabalho especulativo de J.J. Nunes, ao tentar tal empreitada é pouco digno de crédito. Evidentemente, isto está de acordo com o que propomos, ou seja, de que seja impossível remover elementos históricos precisos do texto das cantigas galego-portuguesas. A autoria sempre foi uma questão complicada no medievo e dispensa comentários exaustivos, além de a própria conceituação das cantigas de amigo oferecer uma perspectiva fingida de produção. Asensio demonstra cautela na relação entre elementos históricos *versus* cantiga de amigo, no mesmo viés do que se propõe neste trabalho.

<sup>38</sup> A *fiinda* é uma estrutura das cantigas galego-portuguesas que, como muito bem define M. A. Ramos, tem função de acabamento na cantiga, às vezes funcionando somente como um eco musical do poema. Cf. LANCIANI *et al.*, 1993, p. 273-274.



as cantigas de escárnio e maldizer são a recolha ideal, gênero potencializado pelo contexto socioeconômico e o afrouxamento dos laços com a Igreja. Nele, outra faceta da Idade Média nos é mostrada, faceta essa na qual o *riso carnavalesco*, como diz Tavani (1984), se apresenta em um lugar considerável da vida do homem medieval comum e, muito mais do que isso, apresenta-se como matéria primordial das cantigas. Nas cantigas de escárnio e maldizer, pode-se comprovar, claramente, a influência dos clássicos na mentalidade do homem medieval comum, dicotomicamente dividido entre o profano e o religioso, o que, raramente, acontece nas cantigas de amigo, devido ao seu caráter autóctone. São quase inexistentes as marcas da influência clássica na literatura galego-portuguesa de amigo.

Diante disso, acreditamos ter contemplado o primeiro objetivo ao qual nos propomos: o de lançar algumas luzes sobre a relação entre a cantiga de amigo e seu contexto histórico, a título de introdução. Se os trovadores estavam envoltos no contexto acima brevemente delineado e, desse meio, observamos tantas diferenças de manifestação e possibilidades, seria interessante aprofundarmos o tratamento no cenário literário e poético no qual estavam inseridos: um cenário de “renascimentos”.

## 2.2 A Idade Média e o cenário trovadoresco galego-português

Os historiadores têm chegado à conclusão de que não há apenas um Renascimento na história da civilização. Le Goff afirma que

Desde os trabalhos de Erwin Panofsky (1892-1968) – *Renaissance and Resuscitations in Western Art* (1960) – todos os historiadores concordam em que não há mais um Renascimento, mas Renascimentos, e que a própria lógica de “renascimento” é indissociável da história medieval.

(LE GOFF, 2008, p. 67)

Para o medievalista francês, assim como Carlos Magno seria responsável por um primeiro renascimento no medievo – o chamado renascimento carolíngio, o século XII é responsável por outro renascimento, muito mais denso do que aquele primeiro. Estando envolvido com a filosofia e a teologia, esse renascimento também engloba o surgimento da literatura como a delimitamos atualmente. É esse o período no qual os trovadores galego-portugueses estão inseridos.

É nesse período, também, que temos a chegada de um razoável equilíbrio entre razão e fé, ou seja, a coexistência das duas formas de se enxergar o mundo. Se, até o século XII, Deus é tido como um *dominus* inalcançável e tremendo, a figura de Jesus – o Deus Filho, a partir desse momento, supera a figura do Deus Pai<sup>39</sup>. A encarnação de Deus através de Jesus, figura mais branda, próxima e humana, permite o que antes era impossível: uma aproximação, ainda que simbólica, entre o plano material e o plano espiritual. Fé e matéria se fazem aceitáveis,

---

<sup>39</sup> Senso-comum entre os medievalistas, a tese pode ser encontrada, por exemplo, in: FRANCO JUNIOR, 1988, p. 168. Para alguns autores, tal deslocamento seria responsável para, somado à redescoberta de Maria, defender a gênese trovadoresca. Cf. LAPA, 1955, p. 10-12.

mas não podemos acreditar que essa aproximação tenha sido branda. Estão longe de uma conciliação: duas formas de se enxergar o mundo coexistem, entre duras penas.

O segundo objetivo desta introdução está relacionado à busca de um aprofundamento no contexto no qual os trovadores galego-portugueses estavam inseridos: se já foi exposto no item acima algumas relações, influências e confluências da poesia galego-portuguesa, aqui buscaremos trabalhar alguns elementos pendentes. Cabe agora tratar da lírica galego-portuguesa de romaria e relacioná-la, grosso modo, também à Idade Média, para podermos, então, situar nosso *corpus* diante dessa vasta produção trovadoresca na qual ela se situa.

Diante de tal proposta, foge ao nosso âmbito um estudo mais aprofundado sobre as origens da lírica profana galego-portuguesa. Não é de interesse aqui discutir sobre este tema tão extenso, já que estaríamos fugindo à proposta do trabalho e, acima de tudo, porque já existem estudos que delineiam habilmente os problemas relacionados às origens<sup>40</sup>. Basta, para nossa proposta, termos em mente que Peter Dromke, comentando uma possível proximidade entre as cantigas galego-portuguesas e a literatura moçárabe<sup>41</sup>, não deixa de tocar em um ponto importante da formação do cenário trovadoresco galego-português, principalmente quando pensamos nas cantigas de amigo: a possível influência das *kharjas* na formação das cantigas de amigo, nosso objeto de análise. Um estudo de Stern<sup>42</sup>, no qual o pesquisador propõe um aprofundamento nos textos hebraicos, indica que, seja por critérios temáticos ou tipológicos, a semelhança é, de fato, enorme. Quase todas as *muaxahas* apresentam uma voz feminina suspirando pelo amigo, e a configuração paralelística na qual a coita se apresenta é

---

<sup>40</sup> Cf. LAPA, 1955, p. 29-99.

<sup>41</sup> DROMKE, 1978a, p. 107-110.

<sup>42</sup> O estudo em questão foi em 1948, no qual o autor interpreta diversas *kharjas* em *muaxahas* hebraicas, analisando-as exaustivamente. (*apud* DROMKE, 1978).

muito semelhante a uma *fiinda* galego-portuguesa. Essa característica não é suficiente para justificar a tese arábica sobre a origem das cantigas de amigo, mas é suficiente para vermos que influências ainda anteriores às imaginadas, provavelmente, foram responsáveis pela eclosão do trovadorismo galego-português.

Diante de tais possibilidades, que lançam alguma luz sobre as verdadeiras influências do lirismo galego-português, uma informação pode ser relevante para percebermos, também, de onde irradia essa literatura tão peculiar: os trovadores galego-portugueses, em sua gênese, são compostos, principalmente, por galegos. Tal comprovação pode ser feita, por exemplo, sobre uma análise lingüística do *corpus* da lírica profana. A partir de D. Denis, contudo, parece haver um avanço dos elementos portugueses nos textos. Isso pode pressupor que a origem da lírica galego-portuguesa tenha sido local, nas terras galegas. É sabido que as mulheres desempenhavam importantes papéis em Santiago de Compostela, como cantoras e bailadeiras nas festividades da igreja<sup>43</sup>. Seriam tais cantoras as precursoras do lirismo galego-português? Curiosamente, o cenário trovadoresco galego-português apresenta 77 trovadores de origem portuguesa e 61 trovadores de origem galega<sup>44</sup>. O número, inicialmente, contraditório pode ser entendido quando vemos que grande parte dos trovadores portugueses é de atividade tardia, posterior à morte de D. Denis, em 1325.

É preciso lembrar que os trovadores aos quais nos referimos são anteriores à formação do que chamamos monarquia portuguesa<sup>45</sup>. Ainda que se possa perceber diversas viagens por parte dos trovadores de corte em corte na Península, vemos que os trovadores galego-portugueses estavam sempre entre Castela e Leão, trovando em galego-português, a língua

---

<sup>43</sup> LAPA, 1955, p. 105.

<sup>44</sup> Os dados são do Centro Ramon Piñero (CIRP).

<sup>45</sup> SARAIVA, 1988, p. 18.

oficial dos mesmos na Península Ibérica com exceção de Aragão, onde se trovava em provençal. É por isso que podemos dizer que, se, por um lado, está na Galícia a raiz do lirismo ao qual nos propomos estudar, por outro, seu foco de expansão está nas cortes acima citadas. Acima de tudo, a literatura dos trovadores galego-portugueses estava envolta em um contexto maior e, certamente, dele recebia influências. As cantigas galego-portuguesas, como fruto de seu tempo, estão impregnadas pela mentalidade medieval. Por sua vez, a literatura e a mentalidade medieval, como um todo, são marcadas pelo maravilhoso e, acima de tudo, por uma cosmologia simbólica, como lembra Franco Junior:

Naquele mundo no qual todas as coisas eram passíveis de serem vistas como hierofanias, isto é, como algo a mais do que pareciam à primeira vista, uma cosmologia simbólica se impunha com naturalidade.

(FRANCO JÚNIOR, 1988, p. 156)

O símbolo estava presente em tudo. Na natureza, nos números, na literatura e, sendo polissêmico, estabelecia uma relação de segredo entre sua essência e sua imagem, devendo ser decifrado. Toda produção medieval está marcada por esse atributo, assim como o nosso lirismo. Em outras palavras, os trovadores tinham a compreensão e faziam utilização consciente do símbolo enquanto recurso retórico, instrumento discursivo. O simbolismo permeia toda a mentalidade medieval, e as leituras das cantigas não devem ser feitas de maneira puramente literal. Devem, acima de tudo, contemplar essa significação secreta das entrelinhas, que precisa ser decifrada: a significação essencial do texto. Dessa forma, é razoável concluir que esses textos, que revelam um fundo antropológico, anterior à influência provençal e de raiz popular<sup>46</sup>, fazem parte de uma literatura elaborada.

---

<sup>46</sup> Cf. BRAGA, 1909, p. 162.

Além de marcada pelo simbolismo existente na mentalidade medieval, a literatura vernácula da idade média é marcada por contrastes. Como que explicitando a dualidade da mentalidade medieval, a literatura espelhou tal realidade em seus gêneros: antagônicos e acentuadamente diversos. Se, por um lado, temos momentos nos quais a literatura se apresenta marcada pela religiosidade e pelo clericalismo, vemos outras literaturas nas quais o teor laico chega a ser ofensivo para a visão da Igreja. De um lado, as canções de gesta, por exemplo, apresentam fortes marcas religiosas. A matéria de Bretanha, por outro lado, é farta de lendas e histórias populares célticas. Os registros que temos de Chrétien de Troyes (1135) indicam supremacia de elementos folclóricos em relação a elementos cristãos<sup>47</sup>. Acima de tudo, não é aceitável que nos esqueçamos da cultura antiga, que não pode ser desprezada para se pensar a mentalidade medieval – e que, por sua vez, não tinha nada de clerical. É interessante pensar que a lírica trovadoresca represente, exatamente, um meio termo entre essas duas tendências<sup>48</sup>, e que as cantigas de romaria são exemplares importantíssimos quando se procura observar essa dualidade da mentalidade medieval. Essa sociedade, girando em torno do sobrenatural, temerosa diante de uma realidade que não pode explicar, prever ou se defender, viria a concretizar suas concepções religiosas nas peregrinações. A importância histórico-literária das cantigas de romaria se multiplica quando entendemos tal mecanismo.

Especificamente na Península Ibérica, quando pensamos no contexto galego-português, o ambiente no qual os trovadores estavam inseridos foi também marcado pela expansão do cristianismo que, na opinião de Le Goff (2005, p. 60), se expandia interna e externamente. Internamente, porque houve a reconquista de grande parte do território antes ocupado pelos muçulmanos, além da instalação de muitos mosteiros cluniacenses – que auxiliaram no

---

<sup>47</sup> Cf. FRANCO JUNIOR, 1986.

<sup>48</sup> FRANCO JUNIOR, 1986, p. 125-148.

estabelecimento da religião. Externamente, devido às cruzadas convocadas diretamente pela Igreja, buscando o alargamento das bordas cristãs e o domínio da Cidade Santa. Em meio a essa agitação com fins religiosos e, claro, políticos, são três os tipos de gênero cultivados pelos trovadores galego-portugueses: a cantiga de amigo, a cantiga de amor e a cantiga de escárnio e maldizer. Como já vimos através do caso do rei D. Denis, um trovador poderia muito bem fazer uso dos três gêneros em sua composição. Contudo, era preciso que se adequasse às propostas temáticas e à tipologia de cada gênero em específico, ainda que tal delimitação não fosse teoricamente de tão fácil demarcação. Note-se, nesta cantiga de Bernal de Bonaval, como, em alguns casos, a delimitação do gênero pode ser problemática:

*A Bonaval quer' eu, mha senhor, hir  
e, des quand' eu ora de vós partir  
os meus olhos, non dormiran.*

*Hir-m' ey, pero m' é grave de fazer,  
e, des quand' eu de vós tolher  
os meus olhos, non dormiran.*

*Todavya ben será de provar  
de m' ir; mays, des quand' eu de vós quitar  
os meus olhos, non dormiran.*

(B1069; V660)

Temos, *a priori*, uma cantiga de amor; basta observar a maneira como a donzela é apresentada, sendo chamada de *senhor*. Além disso, a enunciação é masculina. Se, por um lado, a tipologia parece nos indicar uma cantiga de amor tradicional, na primeira estrofe encontramos uma referência direta à romaria, apontando para uma temática característica das cantigas de amigo, em seu subgênero romaria. Esse é o único exemplo que temos na lírica galego-portuguesa de uma enunciação de romaria, dentro do *corpus* das cantigas de amor, enunciação, geralmente, feita pela donzela, característica marcante das cantigas de amigo. De

uma forma ou de outra, tal complicação já seria suficiente para problematizar a definição de todos os gêneros com os quais se relaciona a cantiga de romaria. Em razão disso, pensamos que uma definição da cantiga de romaria se faz necessária neste momento. Fato é que, nas lutas da Reconquista da Península Ibérica, os monges cluniacenses tiveram um papel fundamental para a cristianização local e, até mesmo, para o desenvolvimento da peregrinação a Santiago de Compostela<sup>49</sup>. A romaria em si é um fenômeno histórico bastante estudado e reconhecido. Mas, e a cantiga de romaria? Para que possamos compreender esse fenômeno literário com mais propriedade, faremos algumas considerações e tentaremos precisar alguns conceitos para estabelecermos um aparato teórico.

---

<sup>49</sup> LE GOFF, 2005, p. 64.



### 2.3 A cantiga de romaria enquanto subgênero: definição e seleção

O período no qual as cantigas foram escritas, do fim do século XI ao século XIII, foi um período de economia crescente e em processo de diversificação. Da mesma forma, encontramos uma produção intelectual e cultural ativa e intensa. Começavam a florescer as universidades, a literatura de caráter profano e a filosofia escolástica. Nesse contexto, o feudalismo encontrava seu ápice. A sociedade ocidental, marcada pelo cristianismo, passava por uma expansão populacional e, também, territorial.

Dentre os diversos fenômenos históricos nos quais os trovadores galego-portugueses estavam inseridos, dois sobressaem para a construção de suas mentalidades, e são fundamentais para que entendamos as cantigas de amigo, em seu subgênero romaria. São dois processos antagônicos que, coexistindo, definem bem a dualidade do homem medieval comum, dualidade essa muito bem definida na lírica galego-portuguesa: o imaginário cristão subjacente e a laicização cada vez mais intensa. Não é sem motivo que Rodrigues Lapa (1955, p. 106) definirá essa lírica como “a perfeita tradução poética de uma realidade social”. As cantigas de romaria são uma das manifestações mais expressivas dessas afirmações e apresentam em si todos os elementos necessários para se perceber os conflitos de posicionamento da mentalidade medieval, simbolizada pela voz que a donzela carrega em seu discurso. As cantigas, nesse sentido, são autênticas. Essa autenticidade discursiva é corroborada pelo caráter rudimentar e puro das mesmas. Os próprios *incipits* das cantigas de romaria é que indicam tais traços: simples, diretos e já lançando o nome dos santuários, em sua maioria, numa religiosidade aldeã.

As cantigas em questão têm como tema uma prática quotidiana e importantíssima do ocidente peninsular medieval: a romaria. Há, até mesmo, uma relação entre um dos grandes

centros de peregrinação ibéricos, Santiago de Compostela, e a própria origem do movimento lírico galego-português. Tudo indica que é de Santiago de Compostela, centro de peregrinação para visitação ao túmulo do apóstolo, que irradia para a corte de Castela e Portugal a essência da lírica galego portuguesa<sup>50</sup>.

Segundo Asensio (1970, p. 28), a cantiga de romaria está enraizada em dois sentimentos dominantes na sociedade medieval: devoção e heroísmo. A amiga, grosso modo, roga no santuário pelo amigo que está na peleja contra o mouro. Uma confluência de espírito guerreiro e religioso com a pena e o júbilo amoroso. Asensio parece desviar-se, contudo, do propósito primário da cantiga de romaria: a expressão lírica da coita de amor pela ausência de seu namorado, seguindo o paradigma das cantigas de amigo. Nem sempre a amiga roga pela vitória do namorado nas batalhas infindáveis, e não há uma cantiga na qual a donzela rejubila pela virilidade em guerra de seu amigo.  s vezes, inclusive, a presenç  do namorado na luta pela reconquista é o motivo do desespero da ansiosa donzela enamorada, que preferiria o retorno de seu amado às vitórias de El-rey. Seria, talvez, mais prudente considerar as cantigas de romaria como cantigas de devoção e amor. Observemos este exemplo, do trovador Afonso Lopez de Baian, pertencente a uma das mais relevantes linhagens do Portugal medieval:

*Ir quer' oj' eu, fremeosa, de coraç on,  
por fazer romaria e oraç on,*

*a Santa Maria das Leiras,  
pois meu amigo i ven.*

*Des que s' el d' aqui foi, nunca vi prazer,  
e quer' oj' ir, fremeosa, polo veer*

(B739; V341)

---

<sup>50</sup> SPINA, 2006, p. 14.

Outra hipótese pode ser lançada através da análise das cantigas de romaria: a indicação de que a função puramente ascética da romaria, enquanto fenómeno religioso, estaria em decadência, num processo de esvaziamento. O interesse da donzela, exposto em tais cantigas galego-portuguesas, indica tal esvaziamento sem causar dificuldades de interpretação. O que não podemos imaginar é que a peregrinação, enquanto uma instituição, e que os peregrinos estivessem em decadência no período em questão. Nesse ponto, é precisa a colocação de Asensio (1970, p. 29), ou seja, a cantiga de romaria não significa uma realidade pura, através da qual se possa retirar, por exemplo, que não haja mais interesse religioso na romaria, posto que as donzelas só desejam o encontro amoroso. Em outras palavras: a cantiga de romaria não é um texto histórico *a priori*, nem pode ser considerado como tal sem uma acurada análise. Ele é um texto poético e deve ser tratado como tal. Quando observamos as *Cantigas de Santa Maria*, composições de exaltação à Virgem, vemos diversas situações nas quais a romaria era fonte de milagres, sendo, portanto, uma prática tida em alta estima e, porque não, incentivada no período em questão. Veja-se por exemplo:

*E dest' oyd' un miragre  
que mostrou Santa Maria,  
a ùus romeus que foron  
como mui bôos crischãos,  
Non sofre Santa Maria*

*de que vos quero falar,  
per com' eu oý contar,  
a Rocamador orar  
simplement' e omildosos.  
de seeren perdidosos...*

(METTMANN, 1981, C.S.M n° 159)<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Rocamadour, segundo a tradição, foi fundado nos primórdios do cristianismo e envolve em si alguns mistérios. A tradição afirma que a face da Virgem Maria esculpiu a si mesma em uma árvore no local. Reconhecido centro de peregrinação medieval, o *topos* aparece simultaneamente à implantação do cristianismo na Gália. Sua principal peregrinação acontece no dia 8 de setembro.

O esvaziamento aparece nas cantigas não com uma idéia de aniquilamento da ascese através da peregrinação, mas do deslocamento da romaria de *objetivo* para *pretexto*. Tal deslocamento é, na lírica galego-portuguesa, uma temática rica em possibilidades de análise. É importante termos em mente, contudo, que tal deslocamento muito significa no contexto das cantigas.

Para nosso propósito inicial, tal contextualização já é suficiente para entender que as cantigas de romaria apresentam, no mínimo, uma unidade espacial e temática. Espacial, porque sempre em um ambiente rudimentar e não palaciano; temático, porque girando em torno do amor, envoltas num ambiente ou contexto de romaria. A separação do amigo e a coita advinda de tal afastamento são cantadas com beleza. Às vezes, a donzela canta sobre a vigilância incômoda de sua mãe, durante as festividades próximas às igrejas e ermidas, por ocasião das peregrinações – momentos de ricas possibilidades para os amantes. Algumas vezes, também, o desamparo é a causa do pranto – ou até mesmo de fúria. Ainda assim, não há um consenso sobre a definição de quais cantigas em específico fazem parte do subgênero romaria, nem mesmo sobre o que, de fato, se entende por cantigas de romaria<sup>52</sup>. Esses são problemas a serem tratados.

Quanto ao que se entende por cantigas de romaria, é de Mercedes Brea (1997, p. 257) a definição que nos parece mais adequada para o tratamento das mesmas. Abrangente, porém, sem perda de precisão, a definição da pesquisadora é suficiente para tratar a diversidade de manifestações, nas quais a romaria se apresenta como elemento determinante nas cantigas e, acima de tudo, categorizar as mesmas como um subgênero das cantigas de amigo, a partir da compreensão de que é a donzela quem possui a voz no texto. Em outras palavras, a cantiga de

---

<sup>52</sup> LANCIANI *et al.*, 1993, p. 140-141.

romaria não é vista como um gênero autônomo, distinguindo-se das cantigas de amigo apenas por critérios temáticos<sup>53</sup>. Ela é uma cantiga de amigo que, possuindo atributos específicos, perfazem um subgrupo, ou seja, um subgênero, sendo baseado na poética de amigo. Isso resolve alguns problemas, como o da já citada *A Bonaval quer'eu, mha senhor, hir*, cantiga de Bernal de Bonaval<sup>54</sup>, que apresenta a romaria como elemento determinante, mas, através da formatação do *fin'amors*, apresenta uma voz masculina, e a donzela é representada como *domina*, sendo, por isso, considerada uma cantiga de amor. Acreditamos, dessa forma, que a pureza do gênero, se assim é possível dizer, num contexto marcado pela mescla de manifestações, aponta, estatisticamente, para um padrão no qual a enunciação feminina, nos moldes das cantigas de amigo, é estável e passível de aceitação como forma reconhecida pelos trovadores. O único exemplo discordante, de Bernal de Bonaval, seria, portanto, uma curiosa amostragem de como as diversas manifestações poéticas coexistiam ou, quem sabe, uma tentativa de inovação por parte do trovador, que não fez tanto sucesso – o que parece pouco provável. Outro problema que a definição de Brea, de antemão, reconhece e busca englobar, através de um viés de funcionalidade, é a dificuldade de conceituação quando se apresenta ao estudioso a interseção temática *romaria* e o elemento *mar*, particularidade do subgênero *marinha* ou *barcarola*. Brea lança mão, acima de tudo, do interesse da donzela: se houver o pretexto de encontro amoroso, num contexto que englobe a romaria, podemos chamá-la de *cantiga de romaria*. Algumas cantigas de Martim Codax apresentariam problemas de conceituação sem uma definição funcional como essa.

Se a definição de Brea nos parece suficiente para delimitar o objeto, torna-se, a partir disso, mais fácil definir quais cantigas se enquadram no grupo das cantigas de romaria.

---

<sup>53</sup> Essa categorização é corroborada por VASCONCELOS, 1990, p. 880, e também por TAVANI, 1988, p. 147.

<sup>54</sup> B1069; V660.

Contudo, da mesma forma que o problema da conceituação da cantiga de romaria é constante entre os estudiosos, o número de cantigas é flutuante, variando de acordo com o pesquisador e sua concepção do que, de fato, caracteriza as cantigas em questão. Seja por considerar apenas a citação de um santuário, ou a necessidade da explicitação do propósito de encontro com o amigo, os números variam de 53, segundo a concepção de Rodrigues Lapa (1955, p. 108), a 80, de acordo com a análise de Asensio (1970, p. 29). A disparidade numérica nos trouxe a necessidade de trabalhar sobre uma nova recolha, teoricamente amparada pela definição de Brea. Dessa investida, chegamos ao número de 50 cantigas, todas do gênero de amigo, as quais, do ponto de vista tipológico, são perfeitamente demonstráveis dentro dos dois eixos norteadores da definição da pesquisadora: o primeiro, em que a donzela vai a uma pequena igreja, ou até mesmo a um santuário, para rezar e pedir ao santo que lhe traga o seu amigo, o qual se encontra ausente – seja porque ele está a serviço do rei, seja porque ele se atrasa ao encontro amoroso; ou o segundo, em que a razão para a romaria é pretexto para encontrar o amigo. Dessa forma, acreditamos que estamos, metodologicamente, justificados.

Diante de um *corpus* tão extenso de cantigas, nos sentimos constrangidos, pelo tempo e pelo espaço, a iniciar uma análise mais aprofundada, cientes de que, certamente, incorreríamos em perda de foco, devido à extensão do objeto. Outro recorte se faria necessário, se quiséssemos aprofundar sobre a tipologia das cantigas de romaria com seriedade. Diante de tantas possibilidades e perspectivas de análise, optamos por selecionar como crivo as manifestações amorosas, que são curiosas e apresentam uma gradação notável nas cantigas. Tal crivo nos possibilitaria um novo *corpus*, dessa vez mais enxuto e passível de aprofundamento.

Optamos, portanto, por selecionar, dentro do *corpus* anterior de cantigas de romaria, recortado conforme a delimitação teórica de Brea, as cantigas através das quais pudéssemos observar variantes da manifestação amorosa, ou, como Spina viria a dizer<sup>55</sup>, cantigas através das quais poderíamos fazer um estudo sobre a “sintomatologia amorosa” das donzelas das cantigas de romaria. Dessa forma, atingiríamos dois pontos centrais das cantigas em questão: em primeiro plano, a manifestação religiosa das romarias e peregrinações, subjacente em todas as cantigas do gênero; em segundo lugar, a temática reinante que, girando sobre a mentalidade das donzelas, pode ser considerada como fundamental para as composições com as quais nos propomos a trabalhar: a coita de amor. Diante desses elementos, as duas pilastras do subgênero romaria – responsáveis pelos dois movimentos mentais antagônicos do homem medieval comum, a religiosidade e o amor –, não perderíamos a possibilidade de trabalhar as construções simbólicas utilizadas pelos trovadores, nem nos deteríamos em algum elemento que poderia tornar nossa análise árida e infrutífera.

---

<sup>55</sup> SPINA, 2009, p. 61-93.

## DOS ELEMENTOS HISTÓRICOS

### 3.1 A Idade Média enquanto suporte para a produção literária

Os textos selecionados para composição do presente *corpus* precisam ser compreendidos a partir de sua natureza. A boa compreensão das cantigas galego-portuguesas de romaria pressupõe um reconhecimento, por parte do leitor, da psicologia da donzela e do contexto sociocultural no qual o texto estava inserido. Outra importante questão é que estamos, temporalmente, distantes do propósito inicial da composição, e ouviremos como que um eco que ressoará para nossos ouvidos de uma maneira deturpada caso não nos empenhemos em sentir tais composições, acima de analisá-la. Jean Batany, tratando da abordagem ideal para que o estudioso aprofunde no estudo da literatura medieval, afirma que

“fazer reviver um texto da Idade Média não é, portanto, perguntar-se quais são suas “fontes”: esquemas indo-europeus, mitologia celta ou germânica, tradições árabes traduzidas por viajantes, velhos contos de animais, programas escolares herdados da Antiguidade, dossiês de arquivos... Trata-se antes de tentar colocar-se no momento em que o texto era lido, narrado ou recriado meio improvisadamente e, ao mesmo tempo, ouvido, apreciado, registrado na memória ou pela pena”.

(In: LE GOFF *et al.*, 2006, p. 390)

É claro que Batany não pretende, com sua afirmação, negar todo critério filológico com que as cantigas são estudadas, no que diz respeito às suas fontes e influências. Sua afirmação busca fazer com que o leitor se coloque diante de seu objeto de maneira adequada, numa tentativa de se colocar no momento da narração do mesmo, para, então, *viver* o texto.

Ao contemplar a necessidade de “sentir” os textos, um pressuposto se faz fundamental na Idade Média: a noção de oralidade. Tal aspecto é muito importante, principalmente nas



cantigas galego-portuguesas de amigo como um todo, porque, quando compreendido, vários elementos que poderiam ser encarados com opacidade saem dessa perspectiva para adquirirem um brilho único. Segismundo Spina, ao estudar a gênese das formas poéticas medievais<sup>56</sup>, aponta quatro elementos fundadores do que se pode chamar *poesia medieval*: a repetição, o refrão, o paralelismo e a rima. Todos os quatro elementos estão diretamente vinculados à oralidade e, longe de tal vínculo, perdem sua força de expressão. Note-se a estrutura desta cantiga de Johan de Requeixo, trovador de Santa Maria do Faro, provavelmente do fim do século XIII:

*Atender quer' eu mandado, que m' enviou meu amigo,  
que verrá en romaria a Far' e veer-s' á migo,  
e por en tenh' eu que venha;  
como quer que outren tenha,  
non tem' eu d' el que non venha.*

*Atende-lo quer' eu, madre, pois m' enviou seu mandado,  
ca mi diss' o mandadeiro que é por mi mui coitado,  
e por en tenh' eu que venha;  
como quer que outren tenha,  
non tem' eu d' el que non venha.*

*Atende-lo quer' eu, madre, pois m' ele mandad' envia,  
que se verria veer migo en Far', en Santa Maria,  
e por en tenh' eu que venha,  
como quer que outren tenha,  
non tem' eu d' el que non venha.  
(...)*

(B1292; V897)

Organizada estrategicamente para propiciar a musicalidade e desenvoltura do cantar, essa peça, se entendida como um texto para se ler puramente – e não ouvir – perderá muito de sua beleza. Apresentando um esquema de rimas *aaBBB*, com um refrão de três versos, a cantiga poderia ser considerada, no mínimo, enfadonha e pueril. Zumthor (1987, p. 26) concorda com Batany quando afirma que é preciso, dessa forma, estudar tais textos buscando,

---

<sup>56</sup> SPINA, 2002, p. 43.

acima de uma estética da produção em si, uma estética do efeito. Qual o propósito de tais cantigas? O que elas geravam nos seus receptores?

Tudo indica que as cantigas galego-portuguesas de romaria eram recitadas de memória pelos trovadores. Ora, a recitação abria espaço para a interpretação<sup>57</sup>, o que nos leva, inevitavelmente, à figura particular do recitador, o jogral. Não se pode distinguir se eles eram músicos, cantores ou declamadores. Sabe-se, contudo, que havia escolas para tal formação, entre o final do século XII e meados do século XV, e que em 1300 se destacava na França e na Espanha um movimento de formação de trovadores. Evidentemente, tais argumentos não justificam pensar que tais homens se estabelecessem para estudar<sup>58</sup>. Levando vida nômade, em sua grande maioria, os trovadores, cantando em língua vulgar, trocaram o mistério sagrado gerado pelo latim pelo poder e intensidade interpretativa<sup>59</sup> da língua vulgar e, de reino em reino, declamavam suas canções. Em seu espaço, faziam parte de um contexto no qual a oralidade possuía mais força mesmo do que a escrita. Tinha-se mais confiança no testemunho oral de um homem do que numa carta escrita por ele, e as leis eram tornadas públicas pela voz daqueles incumbidos de tal tarefa. A voz, além de primazia, tinha autoridade<sup>60</sup>.

Além da oralidade, outro ponto a ser levantado quando temos em vista a Idade Média, enquanto suporte para a produção das cantigas galego-portuguesas de romaria, está relacionado à questão da identidade, que, dentro do panorama medieval, comporta-se de maneira diversificada e curiosa. Se, por um lado, tem-se, no contexto medieval, uma

---

<sup>57</sup> ZUMTHOR, 1987, p. 22.

<sup>58</sup> ZUMTHOR, 1987, p. 77.

<sup>59</sup> A relação é a seguinte: o latim oferecia a beleza do que era inacessível, requintado e, por isso mesmo, misterioso à massa. Por outro lado, sem toda a pompa da língua latina, a língua vulgar também oferecia virtudes: sendo amplamente difundida e, portanto, próxima do interlocutor, oferecia forte alcance e intensidade interpretativa. Cf. LE GOFF *et al.*, 2006, p. 392.

<sup>60</sup> Evidentemente, não se pode, devido a tal afirmação, acreditar que a escritura não coexistiu com a oralidade no contexto dos trovadores. Zumthor, explicando a coexistência das duas formas, diz que “*Sin embargo, es casi seguro que la practica totalidad de la poesia medieval procedió de otros dos tipos de oralidad, cuyo rasgo común es que coexisten, dentro del grupo social, con la escritura.*” Cf. ZUMTHOR, 1987, p. 21.

dificuldade reconhecida na delimitação da autoria, nas cantigas galego-portuguesas de romaria, observamos um interesse por parte de alguns trovadores de, vinculando seus nomes ao santo que louvavam, construírem uma identidade para si por meio do santuário que representavam, através de suas cantigas.

Cada santo tinha seu trovador, e, em nenhum santuário, havia mais do que um cantor<sup>61</sup>. Não é difícil supor que, diante dessa conjuntura, o exclusivismo, como define Elsa Gonçalves (1981), possa ter sido responsável pelo interesse dos trovadores em se afirmarem e, conseqüentemente, afirmarem o seu nome diante de determinado santuário. Há um curioso caso, contudo, que merece atenção redobrada: o do trovador Johan Servando.

Com um cancionero praticamente dedicado às cantigas de romaria, não temos dados documentais de sua trajetória. O trovador tem seu nome fundido com o do santo que louvava, e, quando não o cita no *incipit* de suas cantigas, cita na *fiinda*, fazendo uma invocação. Peculiarmente, não há cantiga na qual Johan Servando não identifique seu santuário. O que pode parecer curioso é que ele o cita até mesmo nas cantigas de amor – com a temática distante da religiosidade das ermidas – e nas suas cantigas de escárnio e maldizer – o que seria absurdo de se conceber, quando comparamos quantitativamente o *corpus* das mesmas cantigas. Alguns estudiosos, como Tavani e Ângela Correia tendem a ver tal utilização como *autonominatio*<sup>62</sup>, ou seja, Johan Servando, dessa forma, utilizaria o nome do santo e o do santuário como uma forma velada de identificação, de autoria. A tese dos medievalistas citados poderia talvez encontrar sua fundamentação em duas questões levantadas por Aaron Gourevitch, em seu estudo sobre a individualidade no medievo: a primeira questão tem a ver com a psicologia do homem medieval comum. Parece haver uma tendência deste se

---

<sup>61</sup> A única exceção é São Tiago, o de Compostela.

<sup>62</sup> CORREIA, 1993, p. 7-22.

identificar junto a outros indivíduos numa técnica de afirmação de si mesmo. Gerando um paralelo com o outro, a construção do “eu” se torna mais fácil. Gourevitch indica a frequência com que isso acontece, e conclui que as comparações apontam não apenas para homenagens, mas, de fato, para uma limitação do homem medieval comum, homem esse marcado pela necessidade da “assimilação” dos fragmentos de outros indivíduos que podia captar em seu meio como *exempla* de prática, ou que gostaria de se assemelhar<sup>63</sup>, para se formar como um indivíduo.

A segunda questão estaria relacionada com a exigência religiosa da humildade e a condenação da originalidade individual, na qual se via uma fonte de orgulho. Tanto a primeira conjectura quanto a segunda, ou até mesmo as duas em conjunto, poderiam ter sido responsáveis por fazer com que Johan Servando tivesse se afirmado como ninguém mais do que o Johan, de Servando<sup>64</sup>.

Imagina-se que, em consequência dessas considerações, outras perspectivas sobre o pano de fundo das cantigas de romaria galego-portuguesas poderiam estar veladas. Alguns autores acreditam que haja, juntamente com o intuito de identificação e glorificação de certo *topos* religioso, um suposto construto publicitário permeando todas as cantigas. Transformados em arautos mercenários, os trovadores, além de marcarem suas identidades, seriam responsáveis por propagandear o santuário ou ermida que representavam, exaltando-as também. A marca deixada pelos trovadores, sempre relacionada ao nome do santo ao qual a ermida era dedicada, tem sido vista como uma marca publicitária, tendo levado alguns estudiosos, como, por exemplo, Giuseppe Tavani<sup>65</sup>, a acreditar que

---

<sup>63</sup> FRANCO JUNIOR, 1988, p. 150. A compreensão é consensual entre os medievalistas. Cf. LE GOFF *et al.*, 2006, p. 622.

<sup>64</sup> LE GOFF *et al.*, 2006, p. 629. O tema é também retomado por GONÇALVES, 1981, p. 46.

<sup>65</sup> *apud* CORREIA, 1993, p. 7-22.

as cantigas de romaria eram o resultado de uma relação profissional entre o jogral e quem quer que, movido pelo interesse de atrairromeiros e donativos àqueles lugares de culto, lhe pagasse para os publicitar através da execução de cantigas onde fossem mencionados.

(CORREIA, 1993)<sup>66</sup>

A hipótese de Tavani, seguida por Ângela Correia, é razoável e deve ser levada em consideração quando nos detivermos diante de um texto do *corpus* galego português de romaria. Dentro do *corpus* que nos propomos a analisar, apenas uma cantiga trata a romaria de maneira mais ampla e sem referências específicas a um local de peregrinação ou a santos específicos<sup>67</sup>. As cantigas, dessa forma, puderam ser adotadas como uma forma de apregoar o serviço das pequenas ermidas e santuários da Galícia e do Norte de Portugal, numa tentativa de conseguir mais adeptos. Mas, seria precipitado dizer que as cantigas de romaria serviram apenas a tais interesses eclesiásticos. Uma outra possibilidade nos aparece quando, diante do contexto, contemplamos a postura psicológica evidenciada pelo riso carnavalesco do homem medieval comum. Um pano de fundo suficiente para a construção de uma nova perspectiva de análise das cantigas: a cantiga de romaria não como um construto publicitário, mas como um jogo, um divertimento.

Graça Videira Lopes (1994, p. 54) chama a atenção, em seu artigo sobre a sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses, para a natural tendência do riso carnavalesco na mentalidade do homem medieval comum e mostra, com propriedade, que o imaginário medieval era profundamente marcado pelo cômico e pelo festivo. O já visto nomadismo dos trovadores, representando uma quebra do paradigma de vida medieval, está também vinculado à festa e ao jogo, no ponto de vista de Zumthor. O estudioso chega a entender que

---

<sup>66</sup> A citação pode ser reforçada, por exemplo, por Paul Zumthor. (Cf. ZUMTHOR, 1987, p. 76).

<sup>67</sup> B738; V339.

*Por eso, el “juglar” está vinculado a la fiesta, uno de los cimientos de la sociedad medieval, al mismo tiempo regozijo y ruptura, prospectiva y redención ritual, espacio plenario de la voz humana.*

(ZUMTHOR, 1987, p. 78)

Se quiséssemos nos aproximar ainda mais da literatura galego portuguesa de romaria, talvez pudéssemos acrescentar à concepção que, além de uma redenção ritual, elas propusessem uma redenção sentimental, ou seja, uma espécie de catarse. Dançando e cantando pelo namorado, nas festas e feiras das romarias, a donzela, quem sabe, libertava-se um pouco do sofrimento. Sabemos que as cantigas de amor são uma exaltação do amor infeliz<sup>68</sup>, mas não apenas isso: são um grande divertimento, ainda que, muitas vezes, ultrapassem os limites devidos e acabem em desastre.

Tal raciocínio é razoável porque sabemos que as romarias, além de eficazes formas de se conseguirem novos fiéis para as pequenas ermidas, também funcionavam como situações de encontro e de diversão, uma das raríssimas ocasiões nas quais a donzela e seu namorado podiam se encontrar de maneira tranquila e aceita socialmente, debaixo do véu da religiosidade<sup>69</sup>. Zumthor (1987, p. 81) acredita que a poesia sempre teve o caráter de jogo, em sua mais profunda acepção, buscando trazer aos homens o alívio da alma, do corpo, a esperança e a festa. Não é de se estranhar que a etimologia da palavra daquele que a transmite, o jogral, seja relevante: jogral, do latim *joculator*; jocus, jogo.

Evidentemente, a cantiga, enquanto brincadeira e jogo, não agradava à Igreja. Não é difícil de entender que as cantigas incitavam os encontros e, acima de tudo, o afastamento do real propósito dos fiéis: a devoção ao santo. Quando uma donzela se deixa levar pelas cantigas, encarando a romaria como um mero centro de relacionamentos, ela sai do sagrado

---

<sup>68</sup> SPINA, 2007, p. 49.

<sup>69</sup> Cf. MATTOSO, 1985, p. 286. Sobre este tema, também seria útil ao interessado nesta discussão a leitura de ASENSIO, 1970, p. 32 e ainda de CORREIA, 1993, p. 7.

para o profano, da conduta adequada para a diabólica. O contexto no qual as cantigas de romaria galego-portuguesas foram escritas foi marcado pela censura da Igreja. As chamadas diabólicas, obscenas e, quando pouco, vergonhosas cantigas<sup>70</sup> foram preocupação eclesiástica recorrente. Há diversos documentos nos quais se encontram declarações oficiais<sup>71</sup> reprovando ou proibindo as cantigas, que, supostamente, teriam um objetivo pagão e nocivo às doutrinas cristãs. A própria figura do trovador não era bem vista pelos eclesiásticos, pela opção desses homens por um modo de vida diferenciado e por possuírem posturas contrárias ao que era instituído pela Igreja, como o matrimônio.

Um conhecido e curioso evento em meados do século XIII, em Lyon, mostra como a Igreja reagia àquilo que lhe ameaçava o controle dos fiéis: a narração é de um frade dominicano que havia descoberto um local no qual um cão fora enterrado. Peculiarmente, o local foi destruído pouco tempo depois “pela vontade divina” (talvez algum fenômeno natural) e a região tornou-se desabitada. Ora, a religiosidade popular aflorou naquele lugar, e começaram a louvar o cão e seu lugar de morte, desenvolvendo-se, então, um pequeno culto. O dominicano narra que fez queimar o corpo do animal, as árvores “sagradas” a seu redor, próximas ao túmulo do cão sagrado, e ameaçou punir quem fosse venerar aquele local<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> LAPA, 1955, p. 104.

<sup>71</sup> Cf. FRANCO JUNIOR, 1990.

<sup>72</sup> FRANCO JUNIOR, 1988, p. 134.

### 3.2 A Península Ibérica no século XII-XIII: as inconformadas donzelas

É evidente que toda a censura da Igreja era um fardo para as donzelas e jograis, já que, tendo perdido o “*espacio plenario de la voz humana*”<sup>73</sup>, não tinham sequer a liberdade de expressar seus sentimentos. Mas esse não era o principal motivo da *coita* amorosa, e sim seu sintoma. A verdadeira questão estava voltada para o motivo gerador das cantigas de romaria galego-portuguesas: a partida de seus respectivos amigos à luta contra os mouros, na Reconquista da Península Ibérica.

O que Rodrigues Lapa (1955, p. 17) chama de audácias de pensamento que irrompem através do lirismo da cultura trovadoresca, parece se manifestar, dentro das cantigas de romaria galego-portuguesas, em um embate entre interesses: por um lado, o interesse da donzela em estar com seu namorado, que viajou a serviço do rei para a luta contra os mouros; por outro lado, o interesse do rei em recrutar e estabelecer seu exército. Sabe-se que, para os soberanos, tais eventos representavam muito mais do que a manutenção da cristandade: simbolizavam força e poder<sup>74</sup>. Dessa forma, as cantigas seriam a representação de uma audácia das donzelas, já que estariam contra o domínio da Igreja e contra os interesses do rei.

Diante do contexto no qual estamos lidando, é preciso entender que a Idade Média era um período de inseguranças, e a utilização de armas era prática legítima para a manutenção ou restauração da ordem<sup>75</sup>. Estaríamos equivocados ao entender a Reconquista, as Cruzadas ou qualquer outra manifestação militar como um evento extraordinário, que ferisse as

---

<sup>73</sup> ZUMTHOR, 1987, p. 78.

<sup>74</sup> LE GOFF *et al.*, 2006, p. 482.

<sup>75</sup> LE GOFF *et al.*, 2006, p. 473.



concepções do homem medieval comum. Para São Bernardo, aquele que vai à luta numa guerra santa,

“(...) é ministro de Deus para vingar sobre os maus, defender a virtude dos bons”, e “a morte que se dá ou se recebe por amor de Cristo, longe de ser criminosa, é digna de muita glória”.

(FRANCO JÚNIOR, 1988, p. 119)<sup>76</sup>

A luta contra a dominação muçulmana na Península Ibérica atraiu muitos adeptos, por motivos diversos. Estes homens desejavam ficar à disposição da defesa de santuários e dos peregrinos ou também desejavam os lucros e ganhos que poderiam obter, assemelhando-se, dessa forma, a mercenários. Negar a existência dessas duas perspectivas é incorrer em erro. Sabe-se, por exemplo, que, em muitos casos, a inspiração religiosa era, provavelmente, menos determinante que o desejo de aventura e as perspectivas de ganho, mas, noutros momentos, o elemento religioso desempenhava, de fato, um papel fundamental<sup>77</sup>. De uma forma ou de outra, vemos o verdadeiro desejo do homem de unir-se a essa empreitada<sup>78</sup>. A seguinte cantiga, de Martin de Ginzo, explicita a ida do namorado para o *ferido e fossado*<sup>79</sup>, uma expedição militar, e a triste reação da donzela:

*Como vivo coitada, madre, por meu amigo,  
ca m' enviou mandado que se vai no ferido:  
e por el vivo coitada!*

*Como vivo coitada, madre, por meu amado,  
ca m' enviou mandado que se vai no fossado:*

---

<sup>76</sup> É curiosa uma nota de Franco Cardini, afirmando que boa parte da literatura místico-alegóric medieval perpassou por assuntos relacionados, por exemplo, à meditação sobre o estado de espírito com o qual o guerreiro cristão deveria combater, utilizando de argumentos bíblicos para comprovação, como por exemplo as *arma lucis* de São Paulo ou o “gládio do espírito, que é a palavra de Deus”, metáforas que abriram um campo imenso à interpretação alegórica. Cf. LE GOFF *et al.*, 2002, p. 476.

<sup>77</sup> LE GOFF *et al.*, 2002, p. 489.

<sup>78</sup> O que nem sempre era uma boa notícia para a sua namorada. Cf. B1147; V750.

<sup>79</sup> Cf. NUNES, 1970, p. 431. Carolina Michaëlis considera o termo *fossado* como sinônimo para *ferido* (*apud*: SPINA, 1972, p. 401).

e por el vivo coitada!

*Ca m' enviou mandado que se vai no ferido,  
eu a Santa Cecilia de coraçon o digo:  
e por el vivo coitada!*

*Ca m' enviou mandado que se vai no fossado,  
eu a Santa Cecilia de coraçon o falo:  
e por el vivo coitada!*

(B1270; V876)

Sabe-se que havia diversos tipos de serviço militar na época: os homens poderiam se engajar nas armas através do serviço voluntário, do engajamento mercenário e do *servitium debitum*. A cantiga acima se enquadraria nesse último grupo, já que, segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1946, p. 413), o *fossado* era um serviço militar a que os vassalos estavam obrigados. Era prestado ao rei e variava de seis a sete semanas.

Não é difícil entender a partida dos homens medievais para guerrearem nessas expedições, que refletiam, em sua estrutura, a mesma dualidade que o homem medieval comum possuía em si: a mescla entre o sagrado e o profano, em todas as suas dimensões. Religioso e atento às oportunidades profanas, por assim dizer, esse homem encontrou no processo de Reconquista – que se estendeu até fins do século XV (1492), quando da queda do último reduto mouro em Granada – uma forma de, paradoxalmente, unir-se a um propósito cristão e, dentro dele, aproveitar oportunidades profanas<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Hilário Franco Júnior considera a belicosidade como um dos elementos da religiosidade ibérica. Cf. FRANCO JUNIOR, 1990 p. 50-56 e p. 163-164. Veja também FRANCO JUNIOR, 1988, p. 161.

### 3.3 Um estudo sobre costumes: traços do imaginário medieval nas cantigas de romaria

Segundo Segismundo Spina, a literatura medieval adquire sua forma de acordo com alguns fatores basilares, agrupados dentro do que pode ser chamado de elementos étnicos, filosóficos, sociológicos e religiosos<sup>81</sup>. No quadro das cantigas galego-portuguesas de romaria, muito do rico imaginário medieval pode ser desvelado quando, a partir de tais eixos, analisamos as composições. Torna-se interessante, contudo, nos determos em alguns exemplos do *corpus* dessas cantigas, para que, comentando-os, possamos perceber como o imaginário da época se manifesta na formação dos costumes. Evidentemente, parte dessa análise será concluída no capítulo posterior, principalmente no que diz respeito aos aspectos míticos, religiosos e filosóficos que envolvem a produção galego-portuguesa de romaria. Interessa-nos, num primeiro plano, delinear aqui algumas considerações, principalmente sobre os aspectos sociológicos e étnicos, como Segismundo Spina aponta, no âmbito do costumeiro, ou seja, aquilo que se configura prática quotidiana, regular ou eventual, mas que, manifesto nas cantigas de nosso *corpus*, seja de interesse e de notabilidade.

O primeiro elemento que nos chama a atenção é algo que poderia se enquadrar no eixo sociológico de Segismundo Spina: a presença de uma interlocutora nas cantigas, seja no processo de vigilância ou de confiança, revela um elemento característico da sociedade na qual as cantigas de romaria galego-portuguesas se enquadram: o papel fundamental da *madre*. Esse traço, muito estudado<sup>82</sup> dentre os que se interessam pela literatura galego-portuguesa, tem seu motivo já identificado: com os homens se ocupando das lutas contra os mouros, a família portuguesa da Idade Média reorganizou-se numa hierarquia, na qual a mãe adquiria a

---

<sup>81</sup> SPINA, 2007, p. 31-32.

<sup>82</sup> Cf. LAPA, 1955, p. 159-168; VASCONCELOS, 1990, v. II, p. 894. Recente e de suma importância para a discussão do tema: SODRÉ, 2008.

supremacia do lar. Dessa forma, Rodrigues Lapa (1955, p. 159) explica porque o pai, enquanto vigilante, é quase inexistente, o que poderia causar certo estranhamento em um leitor desatento. Evidentemente, tal reconfiguração social não proporcionou uma solução para a donzela, se imaginarmos que, sem a figura do pai, ela poderia estar mais livre das censuras parentais. Nunca foi – e nunca seria – o interesse primário da mesma em recorrer à mãe para realizar alguns de seus interesses na romaria. As confidentes, geralmente, eram irmãs ou vizinhas mensageiras<sup>83</sup>. Rodrigues Lapa explica que

“Os homens estavam de abalada, tinham ido, não muito longe da vila, fazer o fossado; na casa ficaram as moças sob a proteção da mãe. A quem havia de confiar a donzela a sua coita de amor, de quem havia de fazer sua mandadeira, para levar recadinhos ao namorado?”

(LAPA, 1955, p. 165)

Note-se que, quando Lapa, retoricamente, pergunta a quem a donzela confiaria sua coita, ele não quer dizer que a mãe poderia ser dispensada desse processo, tornando-se meramente acessória. Seu aval para a ida da donzela em romaria era necessário e definitivo. Observe-se como, nesta cantiga de Bernal de Bonaval, a donzela abre seu coração para sua mãe:

*Rogar vos quer' eu, mha madre e mha senhor,  
que mi non digades oje mal, se eu for  
a Bonaval, pois meu amig' i ven*

*Se vos non pesar, mha madre, rogar vos ei,  
por Deus, que mi non digades mal, e irei  
a Bonaval, pois meu amig' i vem*

(B1141; V732)

---

<sup>83</sup> Um bom exemplo é a cantiga B1286; V892, de Airas Paez.

O estudo de tais elementos constitutivos nos mostra um profundo respeito das donzelas para com suas mães. Se, por um lado, o desejo de encontrar com o namorado era imenso, por outro lado, a negação da mãe podia ser suficiente, não para aquietar o coração da donzela, mas para fazer com que essa desistisse de seu propósito prontamente, em resignação. Temos uma cantiga que exemplifica essa questão, do trovador Johan Servando. É um canto de decepção: a mãe tolhera à filha o direito de ir à romaria, lugar no qual se encontraria com seu amigo. Dessa forma, a donzela, ainda que enraivecida, aceita a decisão de sua mãe:

*Ora van a San Servando donas fazer romaria  
e non me leixan con elas ir, ca log' alá iria,  
por que ven i meu amigo.*

*Se eu foss' en tal companha de donas, fora guarida,  
mais non quis oje mia madre que fezess' end' eu a ida,  
por que ven i meu amigo.*

*Tal romaria de donas vai alá, que non á par,  
e fora oj' eu con elas, mais non me queren leixar,  
por que ven i meu amigo.*

*Nunca me mia madre veja, se d' ela non for vingada,  
por que oj' a San Servando non vou e me ten guardada,  
por que ven i meu amigo.*

(B1146; V738)

Se as donzelas têm sincero respeito pela autoridade da mãe, isso não significa que elas gostem do que lhes foi imposto. É recorrente, dentro do *corpus* das cantigas, o desejo de que a figura censora da mãe não esteja por perto<sup>84</sup>. Note-se, nesta cantiga de Airas Carpancho, a felicidade da donzela quando contempla a possibilidade de fugir do jugo censor de sua mãe:

*Por fazer romaria, pug' en meu coraçom,  
a Santiag', un dia, por fazer oraçom  
e por veer meu amigo logu' i.*

---

<sup>84</sup> O tema é analisado mais detalhadamente e exemplificado no capítulo 4.2 deste estudo.

*E sse fezer tempo, e mha madre non for,  
querrey andar mui leda, e parecer melhor,  
e por veer meu amigo logu' i.*

*Quer' eu ora mui cedo provar se poderey  
hir queymar mhas candeas, con gran coita que ey,  
e por veer meu amigo logu' i.*

(B663; V265)

Não é somente vinculado à figura da *madre* que podemos perceber alguns costumes dentro do *corpus* de cantigas. Um segundo ponto a ser percebido está relacionado com um interesse primário – e nada sagrado – da donzela: o desejo de encontrar com o amigo. A questão parece brotar deste aspecto, isto é, o romeiro não deixa de ser um peregrino, no sentido em que se desloca de um lugar para outro, com o propósito de se engajar em um caminho de ascese<sup>85</sup>. Seu propósito é muito bem delimitado. Quando há uma troca de interesses, surge o problema. Em outras palavras, os propósitos principais – religiosos e espirituais – da romaria se tornam pretextos para algo mais importante – profano e carnal.

Se vamos considerar os aspectos religiosos dentro das cantigas de romaria galego-portuguesas no capítulo seguinte, demonstrando como esse imaginário é fundamental para a construção do pano de fundo das composições, é preciso que, antes, entendamos que, coexistindo com a religiosidade latente do homem medieval comum, estava um denso conteúdo profano. Para que se entenda como essa dualidade acontece, devemos observar as diversas transformações socioeconômicas, religiosas e culturais que pululavam naquele período e, principalmente, observar uma situação chave pela qual o homem medieval comum passava: um esvaziamento ideológico que teve o seu início aproximado no século XII e

---

<sup>85</sup> LECLERCQ, 1967, p. 46-52.

terminou apenas no século XIV<sup>86</sup>. Esse esvaziamento, também conhecido como laicização, foi responsável pela modificação do panorama das grandes peregrinações<sup>87</sup> e repercutiu, claramente, na mentalidade do homem medieval comum, o que podemos observar com clareza nas cantigas de romaria galego-portuguesas. O que nos parece curioso é que as donzelas, em sua concepção de romaria, tenham preterido o propósito sagrado desses encontros. Temos diversas composições nas quais a donzela condiciona sua ida à romaria à presença do namorado; decide não ir porque seu amado não vai, o que lhe remove todo interesse; ou mesmo porque não tem interesse em vê-lo devido a um desentendimento<sup>88</sup>.

Há uma interessante composição de Airas Nunez, um *sirventês* muito significativo, que parece sintetizar com uma precisão ímpar o estado da laicização no qual as donzelas das cantigas de romaria estavam inseridas. Um espaço de contínuo enfraquecimento e esfriamento da Igreja e das romarias enquanto caminho da Verdade, na psicologia das moças.

*Porque no mundo mengou a verdade  
puñei un dia de a ir buscar,  
e u por ela fui a preguntar  
disseron todos: "Allur la buscade,  
ca de tal guisa se foi a perder  
que non podemos én novas aver,  
nen ja non anda na irmaidade".*

*Nos moesteiros dos frades regrados  
a demandeí, e disseron-m' assi:  
"Non busquedes vós a verdad' aqui  
ca muitos anos avemos passados*

(...)

---

<sup>86</sup> ZUMTHOR, 1987, p. 144.

<sup>87</sup> Essa modificação diz respeito à forma como as peregrinações eram encaradas. Muitos deixaram de vê-la como um caminho em busca de Deus ou da espiritualidade e passaram a encará-la apenas como uma curiosa aventura. Cf. GARCIA de CORTÁZAR, 1993.

<sup>88</sup> Curiosa é a suposta noção de contratualismo para com Deus, traço que o historiador Hilário Franco Júnior percebe na mentalidade do homem medieval comum do período em questão. O leitor interessado nessa temática pode encontrar uma análise mais detalhada no Capítulo 4.2, por meio da cantiga B1202; V807. Cf. FRANCO JUNIOR, 1990, p. 66.

*En Santiago, seend' albergado  
en mia pousada, chegaron romeus;  
preguntei-os e disseron: "Par Deus,  
muito levade-lo camiñ' errado,  
ca se verdade quiserdes achar  
outro camiño conven a buscar,  
ca non saben aquí d' ela mandado"*

(B871; V455)

Parece confirmar essa suposição, dentro do *corpus* de cantigas, as considerações que a donzela faz sobre sua imagem: são sete utilizações da palavra *fremosa*, e uma peculiar expressão: *ben talhada*<sup>89</sup>. Ainda que tais utilizações não possam indicar uma sensualidade explícita<sup>90</sup>, são, certamente, curiosas por fugir completamente do campo semântico no qual estão inseridas: a romaria e os interesses religiosos. A donzela se preocupava com sua aparência, visava ao encontro com seu amado e parecia preterir os propósitos religiosos da romaria. Vale a pena ressaltar que considerar as romarias e peregrinações medievais como instituições decadentes em religiosidade seria um reducionismo e um grande equívoco. É por isso que, agora, devemos nos aprofundar no tratamento dos elementos religiosos que permeavam as romarias e as cantigas galego-portuguesas, em busca de compreender como tais composições manifestam a dualidade intrínseca do homem medieval comum, sua luta entre o sagrado e o profano.

---

<sup>89</sup> Exemplos da utilização desses termos podem ser encontrados em Martin de Padrozelos, B1243; V848 (*fremosa*) e Johan de Requeixo, B1293; V898 (*ben talhada*).

<sup>90</sup> Há estudiosos que consideram o termo *fremosa* indicação de virgindade, devido à sua etimologia: cheia de formas, ou seja, que ainda não deu a luz e, conseqüentemente, não é casada (cf. CUNHA, V. 1995, p. 323-327). Parece haver, de qualquer maneira, uma insinuação – ainda que implícita – na utilização de tal vocábulo, de uma sensualidade latente por parte das donzelas.



## DOS ELEMENTOS RELIGIOSOS E SIMBÓLICOS

### 4.1 Os deslocamentos no medievo e as cantigas de romaria

Assim escreve Dante, em uma de suas obras (*Vita Nuova*):

“(...) naquele tempo em que muita gente ia ver a imagem bendita que Jesus Cristo nos deixou como exemplo da sua belíssima figura, a qual minha amada vê gloriosamente, que uns peregrinos passavam por uma rua quase no centro da cidade onde nasceu, e viveu, e morreu a gentilíssima mulher. Os peregrinos iam, segundo me pareceu, muito pensativos, de modo que eu, pensando neles, disse comigo mesmo: “**esses peregrinos** me parecem vir de parte longínqua, e não creio que já tenham ouvido falar dessa mulher, nem que algo saibam a respeito.” (grifo nosso)

(DANTE ALIGHIERI, 1937, p. 95-96)

A mulher a que Dante se refere é Beatriz, sua amada, e o fenômeno que nos interessa, mencionado nesse trecho do escritor florentino, é o da peregrinação. Isso porque o homem medieval comum é conhecido por ter sido, principalmente até o século XIII, um homem viajante<sup>91</sup>. Seja devido a necessidades espirituais ou mercantis, o deslocamento era uma constante para esse homem que encontrava na viagem a solução para diversos problemas. Poderíamos considerar três grandes grupos de deslocamentos desse homem medieval comum: o primeiro deles se relaciona com os aspectos *mercantis*: as rotas de comércio, vastas e muitas vezes desconhecidas, nos legaram curiosas narrativas como a de Marco Polo (1997), que descobre maravilhas nas terras asiáticas. O segundo grupo se relaciona com questões políticas, que, mesmo mescladas a outros interesses, representam, na análise de considerável parte dos historiadores, deslocamentos com interesses laicos e estratégicos<sup>92</sup>: as Cruzadas e a

---

<sup>91</sup> GARCÍA DE CORTAZAR, 1993.

<sup>92</sup> LE GOFF, 2005.

Reconquista são eventos históricos que, ainda que imersos numa aura de religiosidade e defesa da cristandade e de seus interesses, apresentam elementos, em sua maioria, políticos. Finalmente, em um terceiro grupo, estariam os deslocamentos relacionados à *religiosidade* como elemento preponderante. Poderíamos citar a Peregrinação, na qual o homem partia em direção a centros como Santiago de Compostela, Rocamadour ou Chartres<sup>93</sup> com sincero desejo de ascese (desejava esse homem o contato com as relíquias – o corpo do apóstolo Tiago, por exemplo, em Compostela, ou o véu da Virgem Maria, em Chartres) ou a Romaria, processo similar à peregrinação, mas que, geralmente, acontecia em pequenos santuários e se tratava de comemorações ou festas para celebrar um determinado santo ou padroeiro.

Esse último grupo, em específico, nos mostra um fator de suma importância: o vínculo simbólico, dentro do imaginário medieval, entre viagem e religiosidade. A vida, como uma imensa metáfora, era concebida como uma simples passagem para a vida verdadeira, eterna, junto a Deus. Talvez, não seria exagero dizer que

“A salvação na Idade Média estava ligada à idéia de viagem. O homem medieval comum se via como um viajante (*homo viator*), um caminhante entre dois mundos: a terra efêmera, lugar das tentações e o Paraíso, o Reino de Deus e dos seres celestiais”.

(FIDORA, 2002)

---

<sup>93</sup> Três grandes centros de peregrinação da Idade Média. Santiago de Compostela, famosa por possuir o suposto corpo de Tiago Maior. É um dos lugares mais importantes, não só da Idade Média, mas de toda a Cristandade, juntamente com Jerusalém e Roma. Rocamadour, no sudeste da França, se tornou lugar de importância na Idade Média devido a Zaqueu, eremita que trouxe consigo uma Virgem Negra e se instalou nas rochas do lugar. Diante de tantos milagres que ali aconteciam, diante dessa Virgem e do túmulo de Zaqueu, por ali passaram notáveis personagens, como Leonor de Aquitânia, São Bernardo, Branca de Castela, dentre outros. Chartres, por sua vez, recebeu atenção especial no medievo porque abrigava o que se acredita ser o véu da Virgem. (CUNHA, V., 2009).

Possuímos uma cantiga de Airas Nunez, um clérigo galego, provavelmente, compostelano, na qual dispomos de um importante testemunho sobre a importância dessas manifestações dentro da Idade Média:

*A Santiagu' en romaria ven  
el-rei, madr', e praz-me de coraçon  
por duas cousas, se Deus me perdon,  
en que teño que me faz Deus gran ben:  
ca veerei el-rei, que nunca vi,  
e meu amigo que ven con el i.*

(B874; V458) <sup>94</sup>

Um dos motivos que leva a donzela a partir em romaria é a presença do rei, figura que nunca vira. Funcionando como um nivelador social, as peregrinações e romarias colocavam todos diante de um mesmo propósito<sup>95</sup>. Segundo Turner, se misticismo é uma peregrinação interior, peregrinação é misticismo exteriorizado<sup>96</sup>. E até os reis faziam parte dessa investida, demonstrando o quão difundida e respeitada era a prática dos deslocamentos religiosos<sup>97</sup>.

Ainda que, desde o século XII, possamos observar uma laicização progressiva nas peregrinações e romarias<sup>98</sup>, a prática das mesmas, talvez por suas profundas raízes no

---

<sup>94</sup> O rei indicado talvez seja Sancho IV, já que Airas Nunez teve sua produção/atividade entre 1284 e 1289, em sua corte.

<sup>95</sup> É evidente que, de acordo com as riquezas, o peregrino se dispunha diferentemente para tal investida. Os mais ricos utilizavam seus recursos para evitar a fadiga, além de carregarem séquitos consigo. Os mais humildes, por sua vez, faziam todo o percurso a pé. É sabido que homens de renome fizeram a peregrinação em busca de sua espiritualidade: São Francisco de Assis, São Domingos, São Boaventura; o duque Leopoldo da Áustria, João de Brienne, Filipe III da França, D. Isabel, mulher de Dom Denis; guerreiros como o Cid e muitos outros monarcas. (FRANCO JUNIOR, 1990, p. 98-99 e MALEVAL, 1999, p. 22).

<sup>96</sup> *apud* FRANCO JUNIOR, 1990, p. 79.

<sup>97</sup> O historiador francês Jacques Le Goff cita, em seu livro *A Civilização do Ocidente Medieval*, que Honório de Autun (Honorius Augustodunensis, 1080-1153, discípulo de Anselmo de Canterbury, sábio alemão da Idade Média), repreendia a prática da peregrinação, afirmando que mais valeria ao fiel dar aos pobres o dinheiro que seria gasto na viagem. De fato, o sacerdote alemão repreendia a peregrinação como vagabundagem e curiosidade vã, afirmando seu mérito, contudo, se a viagem tiver como objetivo a penitência verdadeira. Cf. LE GOFF, 2005, p. 128-129.

<sup>98</sup> Os peregrinos passam a coexistir com outros tipos de viajantes e caminham mesclados a uma grande quantidade de mercadores de todos os tipos. Além disso, o caráter de *curiositas* ultrapassa o de *via dolorosa*, nas peregrinações. Em outras palavras, muitos homens se dirigirão nessa empreitada apenas com uma disposição turística de conhecer os lugares sagrados, e não religiosa, de penitência e ascese espiritual. A prova clara disso

imaginário e religiosidade do contexto, não perdera seu caráter de prática legítima e digna dos bons cristãos e que atraía toda sorte de adeptos, desde os mais humildes aos nobres e reis. As diversas narrativas de viagens<sup>99</sup> são exemplos de que a prática continua funcionando, essencialmente, como uma procura de conhecimento espiritual, cheia de significado simbólico, numa época em que a própria realidade era entendida como uma hierofania<sup>100</sup>. Pode-se dizer que os povos europeus se cristianizaram, profundamente, desde o fim do primeiro milênio, criando em si próprios uma vida interior extremamente rica e fecunda<sup>101</sup>. Diante disso, produziram interessantes documentos, como o notável *Liber Sancti Jacobi*, conhecido como *Códice Calixtino*, do final do século XII. O códice possui um capítulo voltado especificamente para guiar os peregrinos no seu propósito. O Livro V desse documento, conforme citado por Lopez Pereira, em *Maravilhas de São Tiago*<sup>102</sup>, nos informa que os lugares de peregrinação são “lugares santos, lugares de recuperação para os peregrinos, conforto para os enfermos, salvação dos mortos e auxílio aos vivos”. O documento, promovido pelos frades cluniacenses<sup>103</sup>, apresenta desde narrativas de milagres a um curioso guia, no qual o peregrino poderia se orientar sobre caminhos e hospitais (aqui entendidos no sentido de pequenas estalagens para repouso), além de narrativas de milagres de São Tiago, com o intuito de incentivar os peregrinos na caminhada, incitando neles a fé para avançar no cansativo caminho. Não obstante, os lugares de peregrinação alimentavam o desejo do encontro com o maravilhoso, como propõe Le Goff (1990), fazendo com

---

está nas cantigas de romaria, nas quais o desejo profano das donzelas se sobrepõe claramente ao sagrado. (Cf. ZUMTHOR, 1987, p. 144, e a cantiga B159v; V54v, de Pero Viviaez).

<sup>99</sup> A título de exemplo, temos a viagem de Santo Amaro (*A Vida de Sancto Amaro*), editado por Otto Klob, com base no texto do Códice Alcobacense 266, fls. 120v - 122v (cf. DIAS, 1997) e a também curiosa viagem de São Brandão (*Vita Sancti Brendani*, cf. HERNÁNDEZ, 2006) importantes textos para os que estudam literatura de viagem na Idade Média.

<sup>100</sup> O termo é aqui baseado no que dele entende o estudioso das religiões Mircea Eliade, significando o ato da manifestação do sagrado. Cf. ELIADE, 2010, p. 17.

<sup>101</sup> AUERBACH, 1972, p. 108.

<sup>102</sup> MALEVAL, 2005, p.21.

<sup>103</sup> LAPA, 1955, p. 116.

que relíquias, tanto de santos, como do próprio Cristo, fossem apresentadas com poderes miraculosos e chamassem de pronto a atenção dos que acreditavam.

O desejo de peregrinar também se manifesta pelas maravilhas que tais recintos guardavam. Observem-se como as narrativas de milagres da Idade Média, nas quais a peregrinação aparece como pano de fundo, são ricas de elementos maravilhosos. Os locais de peregrinação, nos quais o maravilhoso acontecia, eram marcados pela presença do sagrado, tão desejado pelo homem medieval comum<sup>104</sup>. Ora, não é em vão que as peregrinações estavam fundamentadas nesses elementos, sejam relíquias ou milagres, elementos que geravam certa segurança espiritual. De acordo com Le Goff (2005, p. 325), a insegurança – seja material, moral ou espiritual – dominava os homens dos séculos X a XIII, chegando a uma insegurança da tão importante certeza da vida futura, na eternidade, junto a Deus. O problema era facilmente compreensível: não sendo assegurada e impossível de ser adquirida por boas obras<sup>105</sup>, o homem perdia o controle sobre sua salvação e, através de práticas penitenciais como a peregrinação<sup>106</sup>, buscava a paz espiritual.

Para aquele que se dirigia em romaria ou peregrinação, buscar a presença palpável do sagrado – seja a ermida a ele dedicada ou objetos consagrados – equivale a se engajar numa luta espiritual se aliando ao Bem, mostrando a Deus disposição em tomar Seu partido na dicotomia bom/mau, sagrado/profano. Para Mircea Eliade, a sacralização é disposta como uma manifestação de heterogeneidade espacial e temporal<sup>107</sup>. Em outras palavras, seria como se houvesse dois espaços: o cotidiano e o extraordinário, assim como dois tempos: o

---

<sup>104</sup> As belas narrativas, cobertas do maravilhoso medieval, podem ser encontradas, por exemplo, em Gautier de Coincy (*Miracles de Nostre Dame*), Gonzalo de Berceo (*Milagros de Nuestra Señora*) e nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio.

<sup>105</sup> De acordo com São Paulo, “porque pela graça sois salvos, mediante a fé; e isto não vem de vós; é dom de Deus; não de obras, para que ninguém se glorie” (Ef 2,8-9).

<sup>106</sup> FRANCO JUNIOR, 1990, p. 80.

<sup>107</sup> ELIADE, 2010; Cf. ELIADE, 1991.

cronológico e o sempiterno, místico. Haveria uma quebra, portanto, quando um peregrino adentrasse o espaço sagrado, e, exatamente nessas rupturas, o sagrado se construiria. Dentro dos santuários ou ermidas, o espaço e o tempo se modificariam, transladando os fiéis para um contato especial com Deus. Para os homens ansiosos por segurança espiritual, dos quais estamos tratando, tais rupturas espaço-temporais eram um prelúdio da salvação eterna, na qual teriam sempre por perto a figura poderosa de Deus e os santuários e ermidas, os locais onde esse prelúdio acontecia.

Ora, se as peregrinações apresentavam tão importante necessidade para as mentalidades medievais, as romarias, geralmente, periódicas, se apresentavam, seguindo o mesmo raciocínio, como a saída do tempo ordinário para a reintegração no tempo mítico, tempo de Deus, que, anualmente, é reatualizado pela própria festa<sup>108</sup>. Esses ciclos, por assim dizer, ofereciam alívio ao homem medieval comum, que, marcado pela religiosidade, era também encurvado pela culpa do pecado. A título de curiosidade, vale a pena citar um “estudo” de um pregador franciscano, Berthold de Regensburg, sobre a salvação: segundo ele, os cálculos matemáticos apontam para cem mil por 1 a chance de danação para o homem de sua época<sup>109</sup>, o que demonstra como a visão dos homens medievais era pessimista para com sua própria vida futura.

Ora, a peregrinação se apresentava dentro do que se entendia, pela interpretação bíblica, de tomar o reino dos céus por esforço<sup>110</sup>. Ainda que não fosse considerada uma obra, a diligência seria vista por Deus e, assim, recompensada. Esse parece ser o caminho para entender o contato

---

<sup>108</sup> ELIADE, 2010, p. 64.

<sup>109</sup> O estudo referido é do século XIII e foi concebido sem a nova idéia do Purgatório. (cf. LE GOFF, 2005, p. 325).

<sup>110</sup> Segundo São Mateus, “desde os dias de João Batista até agora, o reino dos céus é tomado por esforço, e os que se esforçam se apoderam dele” (Mt 11, 12)

entre a sensibilidade religiosa medieval e as peregrinações. Temos textos que apontam para essa interpretação, como, por exemplo, os *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo:

*“Vinol a corazon do se sedie um dia  
Al apostolo de Espanna de ir em romeria*

(...)

*El diablo antigo siempre fo traydor,  
Es de toda nemiga maestro sabideor,  
Semeia a las veçes angel del Criador  
E es diablo fino de mal sosacador.”*

(GONZALO DE BERCEO, 1992.  
Milagre número 8: “El Romero de Santiago”)

O também conhecido autor e compilador de milagres marianos Afonso X, o Sábio, tinha em alta importância o romeiro e o peregrino, a ponto de citá-los na primeira parte de seu código legislativo *Siete Partidas*. Nele, o rei faz saber o objetivo de ascese espiritual dos fiéis, em detrimento dos bens materiais e dos prazeres corporais, definindo-os e legalizando-os<sup>111</sup>. Assim parece ter acontecido por toda a Península Ibérica. Os monarcas lidavam com os peregrinos de maneira benigna, isentando-os de tributos e dando-lhes garantias. Leis faziam com que aquele que roubasse um peregrino devesse pagar-lhe três vezes o valor do bem roubado, mais cento e vinte soldos ao rei. O direito canônico, evidentemente, tomava posições de incentivo aos peregrinos. Há documentos do Concílio de Leão (1114) e do Concílio de Compostela, do mesmo ano, nos quais é dada liberdade total aos peregrinos para circular pelos reinos espanhóis. No Concílio de Latrão<sup>112</sup>, chega-se a ameaçar com pena de excomunhão todo aquele que espoliar um peregrino.

É evidente que os interesses dessas defesas ultrapassavam o respeito para com o religioso, em busca de seu desenvolvimento espiritual. Pelos rastros do peregrino, ficava o desenvolvimento econômico dos caminhos pelos quais esse passava e das regiões próximas aos centros de

---

<sup>111</sup> MALEVAL, 1999, p. 28.

<sup>112</sup> FRANCO JUNIOR, 1990, p. 107.

peregrinação. Contudo, esses elementos são suficientes para demonstrar que os deslocamentos do homem medieval comum, com o intuito espiritual, eram vistos positivamente pela sociedade da época, incentivados e até mesmo tidos como manifestações louváveis da busca pela salvação.

Dedicamo-nos, durante um tempo, a defender a laicização das romarias por meio das cantigas galego-portuguesas, analisando os elementos que mostram tal dessacralização. Contudo, negar a religiosidade de tais manifestações medievais seria cometer um grande erro. Precisamos, agora, observar como a religiosidade se manifesta nas cantigas e como auxilia na construção do subgênero em questão<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> A defesa de que as cantigas de romaria demonstram uma certa dessacralização dos propósitos originais da romaria se encontra, principalmente, no capítulo 2.3.



## 4.2 O religioso na construção da cantiga de romaria

Ora, se podemos delimitar o homem medieval comum, anterior ao século XIII, de *homo viator*<sup>114</sup>, ou seja, um homem que se desloca constantemente e com diversos propósitos, podemos chamá-lo, igualmente, de *homo religiosus*<sup>115</sup>. Para este homem, a religiosidade era constituída de uma complexa rede de símbolos e, enraizada em seu imaginário, era caracterizada, principalmente, pela presença do maravilhoso. De acordo com as palavras de Le Goff (1990, p. 24), o que pode ser chamado de maravilhoso, dentro dos séculos XII e XIII, estava vinculado ao *mirabilis*, o maravilhoso como se concebe hoje, com suas origens pré-cristãs; ao *magicus*, o sobrenatural maléfico ou satânico; e ao *miraculosus*, o maravilhoso cristão – aqui incluindo as manifestações milagrosas, que, pela fé, os peregrinos alcançavam. O leitor das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio, perceberá com facilidade tais elementos, e encontrará uma vasta gama de material para analisar o comportamento do *homo religiosus* medieval.

Para Mircea Eliade, o homem se dá conta do conceito de Deus quando passa por uma experiência terrífica, já que o sagrado se manifesta através de

“uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’. É certo que a linguagem exprime ingenuamente o *tremendum*, ou a *majestas*, ou o *mysterium fascinans* mediante termos tomados de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem”.<sup>116</sup>

Daí que, por exemplo, nas *Cantigas de Santa Maria*, temos manifestações evidentes da presença sagrada, como candeias levitando e descendo sobre a viela de um jogral fiel e

---

<sup>114</sup> GARCÍA DE CORTAZAR, 1993.

<sup>115</sup> ELIADE, 2010, p. 20.

<sup>116</sup> *apud* ELIADE, 2010, p. 16.

humilde<sup>117</sup>. É a presença do *mysterium fascinans*, que em muito colaborou para o desejo de peregrinar daqueles em que a alma ansiava por manifestações extraordinárias da bondade divina.

Nas cantigas de romaria, não temos nenhum traço desse maravilhoso. As cantigas galego-portuguesas de romaria não apresentam nenhuma manifestação sobrenatural. Mas, por quê? Ora, a tipologia do subgênero responde a essa questão. As cantigas de romaria não foram encaradas como divulgadoras de bênçãos alcançadas, nem como cantigas com objetivo exemplar ou de louvor. Estão fora do grupo das cantigas de cunho religioso, apresentando os traços da religiosidade medieval somente nas entrelinhas. Contudo, consideradas profanas, devido à sua temática, não deixam de apresentar traços religiosos sutilmente legados pelos trovadores, traços esses que nos parecem de especial riqueza, visto que manifestam um conteúdo impregnado na mentalidade daquele que escreveu. Interessados na disposição dos elementos necessários para delimitar a *coita* da donzela por seu amigo, como o gênero pressupõe, os trovadores, inconscientemente, deixaram rastros que nos permitem chegar a um substrato da religiosidade que fazia parte daquela sociedade – mesmo quando estes trovadores não estavam interessados em manifestá-la.

Note-se, inicialmente, uma sutil gradação da religiosidade manifestada pelas donzelas, matizadas nas cantigas galego-portuguesas: o primeiro nível está representado por um elemento clichê nas cantigas galego-portuguesas de romaria: ato de rezar. A expressão *fazer oraçon* se faz ecoar em todo o *corpus* de romaria, aparecendo mais de 14 vezes. Não era de se esperar o contrário, já que, se o objetivo profano da romaria era o encontro com o amigo, o sagrado seria a comunhão com o santo em sua ermida ou santuário<sup>118</sup>. A prática da oração se

---

<sup>117</sup> METTMANN, 1981, C.S.M n° 8.

<sup>118</sup> BREA, 1997, p. 384.

apresenta, dentro do cristianismo, com diversos objetivos: louvor, rogo, intercessão, agradecimento ou expiação. Nas cantigas de romaria, na maioria das vezes, as donzelas a praticam de maneira despreocupada e sem se vincular a nenhum interesse profundo, tendo-a somente como uma desculpa para se encontrar com o amigo, semelhantemente à cantiga citada abaixo, do galego Martin de Padrozelos:

*Por Deus que vos non pês,  
mia madr' e mia senhor,  
d' ir a Sam Salvador,  
ca, se oj' i van tres  
fremosas, eu serei  
a ùa, ben o sei.*

*Por fazer oraçon,  
quer' oj' eu alá ir,  
e, por vos non mentir,  
se oj' i duas son  
fremosas, eu serei  
a ùa, ben o sei.*

(...)

(B1243; V848)

Algumas vezes, contudo, a oração parece ter um lugar de importância para a donzela, coexistindo, assim, num mesmo patamar com o desejo de encontrar o amigo<sup>119</sup>. Ainda assim, elementos estruturantes de grande parte das cantigas – a rapidez do fluxo de pensamento da donzela que, na mesma hora que expressa o desejo de orar, muda sua perspectiva mental para duelos pueris com outras donzelas, a imagem do amigo, ou qualquer outro motivo menos importante – não nos fazem acreditar que aquelas de sincero coração sejam, apenas, exceções.

Em um segundo nível, a oração dá lugar à súplica, num tom mais intenso. A expressão *fazer oraçon* se expande em *rogar*, como em

---

<sup>119</sup> Algumas vezes a donzela afirma ir em romaria para *fazer oraçon* e *ver meu amigo*. A conjunção aditiva parece indicar dois propósitos distintos, ambivalentes, sem qualquer sobreposição de um sobre o outro.

*A Far' un dia irei,  
eu, mia madre, se vos prouguer,  
rogar se veerei  
meu amigo, que mi ben quer,  
e direi-lh' eu enton  
a coita do meu coraçon.*

(...)

*Se s' el nembrar quiser  
como fiquei namorada  
e se cedo veer  
e o vir eu, ben talhada,  
e direi-lh' eu enton  
a coita do meu coraçon.*

(B1290; V895)

Nessa cantiga, de Johan de Requeixo, trovador da província de Lugo, a donzela pretende, com a ida à ermida, rogar a Santa Maria de Faro por informações sobre seu namorado, e se ainda voltará a vê-lo. Ora, tudo parece indicar que *fazer oraçon* se configura, salvo exceções, como uma indicação de menos intensidade religiosa do que o *rogar*, que, mais incisivo, se destina às preocupações amorosas da donzela. Aí sim, ela invoca toda a sua religiosidade. Quando o assunto se trata de seu amado, que, possivelmente, está em risco nas investidas da Reconquista, a donzela se coloca como uma piedosa mulher, e *roga*<sup>120</sup>. Por outro lado, quando a oração é apenas um pretexto para o encontro, *faz oraçon*.

O terceiro nível<sup>121</sup> dessa curiosa gradação religiosa poderia também ser identificado nessa cantiga de Nuno Treez, através de uma ação: *queimar candeas*.

(...)

---

<sup>120</sup> Há cantigas nas quais o *rogar* se intensifica em *rogar muito*, como, por exemplo, em B738; V339.

<sup>121</sup> Em algumas cantigas, através de recursos como o paralelismo, há a impressão de que a prática de acender candeias encontra-se no mesmo patamar do que a de *fazer oraçon*. Entendemos, contudo, que, nesses raros exemplos, o que fica explícito é a ausência acentuada de piedade da donzela, que assim se manifesta. Estatisticamente, as cantigas que apresentam essa configuração não são relevantes a ponto de gerar discussão. Cf. B738; V339.

*Estava m' en San Clemenço, u fora candeas queimar,  
e disse mh o mandadeiro: "Fremosa de bon semelhar,  
agora verrá aqui voss' amigo"*

(B1203; V808)

Ainda que tendo suas origens em cultos pagãos, a vela é extensamente utilizada desde o Antigo Testamento<sup>122</sup> e é, acima de tudo, um ato de reverência diante do Sagrado e de piedade daquele que a coloca no altar. Nas cantigas de romaria, as *madres*, geralmente, assim manifestam a sua religiosidade. Nesta cantiga de Pero Viviaez, o contraste entre a piedade das *madres* e a leviandade das donzelas é incontestável:

*Pois nossas madres van a San Simon  
de Val de Prados candeas queimar,  
nós, as meninas, punhemos d' andar  
con nossas madres, e elas enton  
queimen candeas por nós e por si,  
e nós, meninas, bailaremos i*

*Nossos amigos todos lá irán  
por nos veer e andaremos nós  
bailand' ant' eles fremosas en cos;  
e nossas madres, pois que alá van,  
queimen candeas por nós e por si,  
e nós, meninas, bailaremos i*

(B735; V336)

A utilização de velas – ou candeias – é uma prática devota recorrente no *corpus* das cantigas de romaria, e imagina-se que seja a que manifesta o mais alto grau de religiosidade, sendo, por vezes, guardadas para ocasiões especiais<sup>123</sup>. A vela é um símbolo riquíssimo e manifesta uma intensa devoção daquele que a acende. Propomo-nos estudar a simbologia das

---

<sup>122</sup> A construção de um candelabro para a Tenda da Aliança inaugura, na tradição judaico-cristã, a utilização dos candelabros e candeias com objetivo cultural. Cf. Ex 25,31; 1Rs 7,49; 2Cr 4,7-20; Jr 52,19.

<sup>123</sup> Em B1202; V807, vemos a utilização de diversas candeias diante do altar, além das importadas *candeas de Paris*, supostamente utilizadas em momentos de especial culto. A cantiga, notável por suas manifestações de devoção, recebe especial tratamento no Capítulo 4.2 deste trabalho.

cantigas de romaria mais adiante<sup>124</sup>. Contudo, devido à importância desse símbolo para a religiosidade das donzelas, adentraremos na análise, nessa justificável ocasião. É preciso que o façamos, também, para fundamentar a utilização de candeias e velas como a manifestação de mais especial devoção no imaginário do *corpus* de cantigas de romaria.

Primeiramente, é preciso lembrar que o simbolismo da candeia está ligado ao da chama, que, por sua vez, é símbolo da solitude. A chama evoca o desejo de ficar só e, assim permanecendo, se verticalizar, em direção a Deus<sup>125</sup>. A donzela, portanto, quando *queima candeas*, simbolicamente, coloca-se, solitária, como desejosa de comunhão com o Sagrado e, principalmente, com Deus.

A chama da candeia, frágil, mas valorosa, representa também a luz da alma, em sua mais pura essência. *Queimar candeas* é oferecer, no altar do Sagrado, a sua própria alma, ou seja, despir-se, completamente, de si mesmo, oferecendo-se por inteiro a Deus. Curiosamente, uma força ascensional restabelece as forças da chama da candeia, assim como a força Sagrada restabelece a força da alma dos homens. Uma das outras figuras que a chama pode receber está vinculada a um uso figurativo, já estabelecido no século XIII<sup>126</sup>: de ardor, de paixão. Dessa maneira, não diferentemente, temos a entrega da donzela, no altar sagrado, de todas as concupiscências da carne, negando-as para, com as graças de Deus, ser purificada.

O candelabro – lustre com diversos braços para comportar candeias – é um elemento constitutivo da Tenda da Aliança, projetada pelo próprio Deus, elemento que, dentre as diversas coisas que simboliza no imaginário hebreu, representa a emanção da luz espiritual. Dessa forma, se, por um lado, a donzela entrega si mesma ao Sagrado, simbolicamente, através de outro processo intertextual, ela recebe, de sua própria candeia, a bênção da luz

---

<sup>124</sup> Capítulo 3.3.

<sup>125</sup> GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 933-934.

<sup>126</sup> CUNHA, A. G., 1986, p. 175.

espiritual, manifestada na chama de Deus. Isso porque é o próprio Jeová quem se manifesta através de uma chama<sup>127</sup>, e também porque o próprio Cristo o faz, simbolicamente, na figura daquele que consome a si mesmo, em favor da humanidade, na crucificação.

Diante de tantas simbologias – o desejo de comunhão com o sagrado, pela solitude e verticalização da chama; a entrega de si mesma, tendo a chama como simbologia da própria alma; o desejo de receber a luz espiritual, manifesta na chama de Deus – é fácil perceber como tal elemento é, certamente, o mais denso de todos aqueles que manifestam a prática religiosa dentro do *corpus* das cantigas de romaria.

Depois de tão extensa análise, note-se o conjunto: se, por um lado, a maneira como se dirigem ao sagrado – seja por oração, súplica ou através de candeias – são interessantes dados para observarmos a religiosidade das donzelas, alguns outros elementos, no grupo de cantigas, se mostram de especial importância: o primeiro deles aparece numa cantiga de Martin de Ginzo, e mostra o respeito dedicado pelas donzelas para com as ermidas. Chamando a ermida de Santa Cecília de *santa*, a donzela desta cantiga demonstra piedade ao invocar as virtudes de Santa Cecília a seu favor.

*Ai vertudes de Santa Cecilia,  
que sanhudo que se foi un dia  
o meu amigu' e ten-se por morto  
e, se s' assanha, non faz i torto  
o meu amigu' e ten-se por morto.*

*Ai vertudes de santa ermida,  
con gran pesar fez aquesta ida  
o meu amigu' e ten-se por morto*

---

<sup>127</sup> Segundo o livro de Êxodo, “apareceu-lhe [a Moisés] o anjo do SENHOR em uma chama de fogo do meio duma sarça; e olhou, e eis que a sarça ardia no fogo, e a sarça não se consumia” (Ex 3, 2). As diversas citações bíblicas que aqui aparecem devem ser entendidas no contexto em questão. O homem medieval comum era analfabeto e não tinha acesso às Escrituras, mas as conhecia profundamente por meio da pregação em língua vernácula e por meio da arte.

e, se s' assanha, non faz i torto  
o meu amigu' e ten-se por morto.

(B1274; V880)

Este não é o único momento no qual as donzelas deixam transparecer especial respeito para com o sagrado. Nessa cantiga de Johan de Requeixo, por exemplo, vemos um recurso recorrente usado pelas donzelas, numa tentativa de justificarem-se diante de seus interesses profanos:

*Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo  
e venho d' el namorada por quanto falou comigo,  
ca mi jurou que morria  
por mi; tal ben mi queria!*

*Leda venho da ermida e d' esta vez leda serei,  
ca falei con meu amigo, que sempre muito desejei,  
ca mi jurou que morria  
por mi; tal ben mi queria!*

*Du m' eu vi con meu amigo vin leda, se Deus mi perdon,  
ca nunca lhi cuid' a mentir por quanto m' ele diss' enton,  
ca mi jurou que morria  
por mi; tal ben mi queria!*

(B1289; V894)

Além dos elementos discursivos que se pode observar, outra consideração digna de ser feita, no intuito de afirmar a religiosidade dentro das cantigas de romaria, é a quantidade de santuários e ermidas citadas. São mais de doze lugares sagrados, nos quais os trovadores, em sua maioria galegos<sup>128</sup>, dão voz às donzelas e suas respectivas coitas.

Dentro do *corpus* das cantigas de romaria galego-português, a capela de San Servando – capela de San Servando de Pazos, na paróquia de Santa María de Barxeles, conselho de

---

<sup>128</sup> Poucos são os trovadores portugueses que têm como seu expoente Afonso Lopez de Baian (filho de Lopo Afonso de Baian, o qual exerceu diversos cargos político-administrativos entre 1254 e 1277); e Pero Viviaz, trovador pertencente à nobreza, sem muitas informações biográficas.



Muiño<sup>129</sup> – é a que mais se destaca: são oito composições de seu trovador, Johan de Servando<sup>130</sup>. Não tão recorrente como a capela de San Servando, mas com especial relevância, vêm os santuários de Santiago de Compostela, referidos por Airas Carpancho, Pai Gomez Charinho e pelo clérigo Airas Nunez<sup>131</sup>; a ermida de San Clemenço, na paróquia de Santa María de Ardán, no conselho de Bueu, trovada por Sancho Sanchez e Nuno Treez<sup>132</sup>; o santuário de Santa Marta, cantado por Pero de Bardia<sup>133</sup>; e o santuário de Santa Cecília, cantado por Martin de Ginzo<sup>134</sup>. Todos esses santuários aparecem mencionados em três composições cada, e a ermida de Santa Cecília é citada em quatro cantigas.

Com duas menções no *corpus* das cantigas de romaria, vem o santuário de San Salvador, situado na paróquia de San Xoán de Louzara, província de Lugo, trazida em versos por Martin de Padrozelos<sup>135</sup>; e San Mamede, ermida situada na paróquia de Beluso (Bueu), mencionada pelo galego Johan de Cangas<sup>136</sup>. A lista é extensa, e poderia continuar à exaustão<sup>137</sup>.

Os diversos santuários e ermidas em Portugal e Galícia presentes nas cantigas de romaria nos trazem a necessidade de refletir sobre a religiosidade das cantigas como um todo. Precisamos concebê-la, como afirma Hilário Franco Júnior (1990, p. 41), como uma religiosidade popular, entendendo aqui o termo por algo criado e praticado pelo povo, mas também recebido e incorporado ou adaptado por ele. Portanto, a religiosidade popular não é

---

<sup>129</sup> Dados do *Centro Ramon Piñero de Investigación en Humanidades*. Coord.: Profa. Dra. Mercedes Brea.

<sup>130</sup> B1145; V737, B1143; V735, B1147; V750, B1149; V741, V1145; V748, B1146; V738, B1142; V734, B1149; V742.

<sup>131</sup> B663; V265, B874; V458, B843; V429.

<sup>132</sup> B1200; V805, B1202; V807, B1201; V806.

<sup>133</sup> B1120; V712, B1119; V710, B1118; V709.

<sup>134</sup> B1274; V880, B1270; V876, B1275; V881, B1271; V877.

<sup>135</sup> B1243; V848, B940; V528.

<sup>136</sup> B1267; V873, B1268; V874.

<sup>137</sup> Outros importantes santuários e ermidas foram suprimidos, já que ao leitor acredita-se estar suficientemente demonstrado os diversos santuários e a força da religiosidade nas terras de Galícia e Portugal, no período em questão. (Ao leitor interessado, cf. Ermida de Faro (Johan de Requeixo, B1293; V898), San Leuter (Lopo, B1253; V858), Santuário de Santa Maria (Pero de Veer, B1130; V722), Ermida de Santa Maria de Reça (Airas Paez, B1286; V892), Santuário de San Treeçon (Golparro, B1266; V872) etc.

aquela que se identifica com um grupo social, ou que teve origem nele, mas sim aquela que, nas suas manifestações, popularizou elementos de diversas procedências.

Ao se falar da religiosidade nas cantigas de romaria galego-portuguesas, pensa-se na sensibilidade e na emotividade coletiva, no sentimento religioso que perpassa como um pano de fundo por todas as composições<sup>138</sup>. Em outras palavras, significa perceber, na maneira como a donzela se dirige ao sagrado – seja por oração, súplicas ou acendendo candeias – e como, escolhendo suas palavras, revela traços de sua sensibilidade religiosa, manifestados no tratamento do tema.

É verdade que a religiosidade das cantigas de romaria aparece velada. Mas, fortemente presente, por exemplo, através da figura dos principais intercessores do Cristianismo: os santos. Franco Júnior considera que, por sua origem humana, os santos eram mais acessíveis à piedade popular que Deus, ainda distante e onipotente, apesar de sua imagem ser humanizada no século XII<sup>139</sup>. Dessa forma, os santos, no seu papel de intercessores, salvaguardam, em certa medida, a devoção a Deus. Socialmente, a procedência dos santos foi se alargando, à medida que o cristianismo deixava de ser uma religião de elite: somente em fins do século XII, os que provinham de classes mais baixas, como o campesinato, puderam fazer parte do seu conjunto<sup>140</sup>. De qualquer modo, a proximidade dos santos com o homem medieval comum era a base dessa relação, na qual Deus não deixava de ter o seu papel regulador.

Em cada ermida ou santuário citado, os romeiros buscavam, além do interesse no encontro amoroso, agradecer, festejar e obter intercessão junto ao santo protetor. É interessante observar algumas curiosidades no que diz respeito a esses santos, homens e mulheres que, próximos de Deus, por sua pureza, e dos homens, por sua natureza, intercediam por esses.

---

<sup>138</sup> Cf. FRANCO JUNIOR, 1990, p. 35-82.

<sup>139</sup> FRANCO JUNIOR, 1990, p. 52.

<sup>140</sup> FRANCO JUNIOR, 1988, p. 167.

Note-se Santa Cecília, possuindo uma ermida de importância, o que podemos comprovar pelo legado a nós deixado. À quantidade de cantigas de romaria a ela dedicada, talvez esteja vinculada uma antiga ligação de Cecília (de *coeli lília*, lírio do céu<sup>141</sup>) com a música. Segundo consta, Cecília morreu cantando ao Senhor, martirizada, provavelmente, entre 176 e 180<sup>142</sup>. Em esculturas e pinturas da Santa, esta aparece portando um instrumento musical, que vão desde violinos a harpas, como na belíssima pintura *Santa Cecilia*, de Guido Reni (1575-1642). Daí poderia vir a inspiração para o trovador Martin de Ginzo, ao escolher a ermida da Santa: trovar no santuário da patrona da música.

Outra notável curiosidade está relacionada à história de Santa Marta. Personagem bíblica, Marta era irmã de Maria e de Lázaro, e morava na aldeia de Betânia. Tida pelos teólogos como a irmã cuja natureza era prática (enquanto Maria possuía uma natureza contemplativa), Marta sempre foi lembrada como mulher acolhedora<sup>143</sup>, chegando a se tornar a patrona das cozinheiras, símbolo daqueles que oferecem o bem material mais precioso: a comida. As muitas cantigas que Pero de Bardía dedicou à sua memória e de sua ermida talvez tenham sido por essas características benignas da Santa. Acolhedora e companheira, Marta acompanhou o Cristo tanto no Calvário quanto na Ressurreição<sup>144</sup> e, provavelmente, este fato tenha chamado a atenção do trovador para que a ela se achegasse, em busca, também, de acolhida.

É significativo, contudo, lembrar que os santos da Alta Idade Média eram polivalentes, realizando milagres de vários tipos, com um poder mais amplo. Na Idade Média Central, os

---

<sup>141</sup> JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 941.

<sup>142</sup> BUTLER, 1993, p. 207.

<sup>143</sup> Segundo o evangelho de São Lucas, “E aconteceu que, indo eles de caminho, entrou Jesus numa aldeia; e certa mulher, por nome Marta, o recebeu em sua casa” (Lc 10,38).

<sup>144</sup> JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 587.

santos tornam-se especialistas<sup>145</sup>. São Tiago de Compostela, o Tiago Maior, apóstolo do Cristo, está vinculado, majoritariamente, às causas dos peregrinos, e grande parte dos milagres que dele temos acesso estão vinculados a essa causa<sup>146</sup>. Nas cantigas de romaria galego-portuguesas, porém, parece haver um consenso sobre as especialidades dos santos: seja São Tiago ou Santa Marta, todos eles são aptos, dentro da visão das donzelas, a ouvirem preces sobre o namorado.

Notável é que, dentre as cantigas do *corpus* galego-português das cantigas de romaria, não perfazem um grande grupo de cantigas aquelas endereçadas a santuários ou ermidas dedicados à Virgem Maria, como esta, de Pero de Veer:

*A Santa Maria fiz ir meu amigo  
e non lh' atendi o que pôs comigo:  
con el me perdi,  
por que lhi menti.*

*Fiz ir meu amigo a Santa Maria  
e non foi eu i con el aquel dia:  
con el me perdi,  
por que lhi menti.*

(B1130; V722)

O fato é que as ermidas e os santuários eram voltados para seu santo específico. Contudo, vale lembrar que o culto mariano obtivera seu apogeu nos séculos XII e XIII. Seja devido à organização política do medievo (relação suserano e vassalo), ao avanço em erudição que as damas conseguiram, devido às muitas batalhas, que levavam os homens de casa, ou devido ao amparo do direito justiniano, que muitas delas obtiveram no sul da França, é consenso que o culto mariano se expandiu e fez com que a Virgem se tornasse a intercessora *a priori* entre os

---

<sup>145</sup> FRANCO JUNIOR, 1990, p. 52.

<sup>146</sup> *Liber Sancti Jacobi*. I. II, *De miraculi sancti Jacobi*.

homens e Deus<sup>147</sup>. Cheia de misericórdia, Santa Maria se colocava como a principal personagem entre a fúria e onipotência do Deus todo poderoso e a fragilidade dos homens.

A partir da cruzada contra os cátaros (1209), o tema exerce domínio temático da produção trovadoresca graças à militância da ordem dominicana. A Virgem representava o Bem, fonte de vida, piedade e esperança<sup>148</sup>. De acordo com Le Goff,

“evoluindo no correr dos séculos, a imagem que os cristãos medievais fazem de Deus nos informa sobre esse duplo movimento de sujeição e de desabrochar. A partir dos séculos X e XI, insiste-se sobre o Deus Filho, que continua sendo o Cristo, eventualmente temível, do Juízo. Pouco a pouco se afirma, porém, as representações numerosas de um Jesus próximo e benevolente”.

(LE GOFF, 2008, p. 193)

Avançando ainda mais no abrandamento das figuras temíveis do Cristianismo, a figura da Virgem Maria vem, nos séculos XII e XIII, trazer aos fiéis o deleite que precisavam. Uma interseção humana, nascida de carne, e tão poderosa a ponto de ser considerada a mãe de Deus. Esperava-se, dessa forma, mais cantigas semelhantes à de Pero de Veer, considerada acima, principalmente porque, na visão popular, o santo importava mais por seus poderes do que por suas virtudes<sup>149</sup>, e Maria era, certamente, a mais poderosa de todos os santos<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> LAPA, 1955, p. 10, 22.

<sup>148</sup> SPINA, 1997, p. 57.

<sup>149</sup> FRANCO JUNIOR, 1990, p. 52.

<sup>150</sup> METTMANN, 1981, C.S.M n° 26.

### 4.3 O imaginário medieval e o símbolo: alicerces da cantiga de romaria

Todos os fatos terrenos, para o imaginário medieval, encerravam em si uma significação profunda, um valor simbólico. Apontando para realidades superiores, o homem deveria decodificar tais símbolos para atingir uma verdade mais pura e requintada. Segundo Franco Júnior (1990, p. 42), o simbolismo é, para o medievo, a única linguagem possível de captar e expressar, ainda que imperfeitamente, verdades transcendentais em sua magnitude. Por isso, peregrinar, ou partir em romaria, exercia tamanho fascínio no homem medieval comum. A peregrinação era um símbolo, por excelência: a metáfora da busca da espiritualidade.

Entende-se, dessa forma, que o símbolo seja, *a priori*, polissêmico e dinâmico, e flutue sobre os elementos constituintes de todo e qualquer texto medieval. Ele carrega significações segundas nos traços, gestos, cores, perspectivas, olhares, e diversos outros elementos constitutivos de uma cantiga, pintura, ou escultura medieval. Esse mesmo símbolo não exigia dos homens daquela época um custo cognitivo exagerado para decodificá-los. Enquanto instrumento de expressão da sensibilidade, o símbolo era tão natural para os autores da Idade Média, que eles não sentiam sequer necessidade de prevenir os leitores de suas intenções teóricas, semânticas ou didáticas, nem de definir os termos que usariam<sup>151</sup>. Raramente aludida nas cantigas galego-portuguesas de romaria, por exemplo, a utilização simbólica feita pelos trovadores mostrava que bastava, para seu público, poucos indícios para que, aqueles que estivessem no contexto de recepção, estabelecessem toda a rede de referências e associações automaticamente, evocando o arcabouço ao qual tinham acesso: desde o substrato celta<sup>152</sup> aos

---

<sup>151</sup> LE GOFF *et al.*, 2006, p. 510.

<sup>152</sup> FRANCO JUNIOR, 1990, p. 35.

vestígios da herança clássica<sup>153</sup>, todos eles adaptados e corrigidos de acordo com as Escrituras Cristãs<sup>154</sup>.

Dessa forma, os textos medievais ultrapassam a superficialidade de uma leitura referencial, e são carregados, densos, *a priori*. O caso da lírica profana galego-portuguesa não é diferente. Celso Cunha<sup>155</sup> lembra que um texto poético medieval é, em princípio, ambíguo, presta-se a mais de um entendimento, como o de toda poesia digna desse nome, chamando a atenção do leitor para a “enganosa inocência das cantigas de amigo”. É fato que a carga simbólica de tais textos, ainda que implícitas, não são ingênuas. A significação aprofundada é secundária, mas, se o é, é porque oculta. Por outro lado, pensando em ordem de importância, é certamente primária<sup>156</sup>, já que é neste nível de interpretação que o verdadeiro sentido da passagem se faz visível.

Ora, cabe-nos, portanto, fazer uma análise de alguns elementos simbólicos dentro das cantigas de romaria galego-portuguesas, no sentido de expandir as possibilidades de interpretação das mesmas, de acordo com a mentalidade medieval. Com isso, então, podemos chegar à significação mais próxima da oferecida pelo trovador, buscando, através das informações de cada símbolo, tentar refazer o mesmo caminho de referências e intertextualidades que um receptor de sua época, possivelmente, faria.

Há estudiosos que negam o poder expressivo da poesia galego-portuguesa, afirmando que tal poesia possui pouquíssimas fórmulas expressivas, quase nula riqueza de imagens e recursos de comparação que expressem finura de sentimento de arte<sup>157</sup>. Acreditamos que seja um equívoco tal pensamento. Buscaremos tratar dos elementos simbólicos das cantigas

---

<sup>153</sup> LAPA, 1955, p. 19-21.

<sup>154</sup> MATTOSO, 1987, p. 183.

<sup>155</sup> CUNHA, C., 1989, p. 109-122.

<sup>156</sup> DIAS, 1997.

<sup>157</sup> CIDADE, 2002, p. 63.

galego-portuguesas de romaria, e tentaremos trazer à tona, também, sua beleza, às vezes, tão incompreendida.

Uma primeira observação diz respeito aos elementos *manto e camisa*. Há uma cantiga na qual Martin de Ginzo, trovador da ermida de Santa Cecília, apresenta uma “pia” donzela que abre seu coração à mãe, rogando a ela a aprovação para partir em romaria e, então, encontrar-se com seu amigo. Trata-se da seguinte cantiga:

*Se vos prouguer, madr', oj' este dia,  
irei oj' eu fazer oraçon  
e chorar muit' en Santa Cecilia  
d' estes meus olhos e de coraçõ,  
ca moir' eu, madre, por meu amigo  
e el morre por falar comigo.*

*Se vos prouguer, madr', d' esta guisa  
irei alá mias candeas queimar,  
eno meu mant' e na mia camisa,  
a Santa Cecilia ant' o seu altar,  
ca moir' eu, madre, por meu amigo  
e el morre por falar comigo.*

*Se me leixardes, mia madr', alá ir  
darei-vos ora o que vos farei:  
punharei sempre já de vos servir  
e d' esta ida mui leda verrei,  
ca moir' eu, madre, por meu amigo  
e el morre por falar comigo.*

(B1271; V877)

A donzela, suplicando à mãe, afirma, na segunda estrofe da cantiga que, caso haja assentimento em seu pedido, *em seu manto e em sua camisa*, acenderá velas no altar de Santa Cecília, porque, hiperbolicamente, morre de coita por seu amigo, assim como este morre para com ela poder falar.

A palavra *manto* representa uma vestidura larga e sem mangas, para abrigo da cabeça e do tronco<sup>158</sup> e parece gerar um forte contraste com a palavra *camisa*, uma peça mais íntima

---

<sup>158</sup> Termo derivado do latim ibérico *mantus*. Cf. CUNHA, C. 1986, p. 497.



para cobrir o tronco<sup>159</sup>. De acordo com o que sabemos do imaginário das donzelas nas cantigas de romaria, elas estariam – na maioria das vezes – mais interessadas em bailar e flertar com os namorados do que, de fato, no propósito sagrado desses deslocamentos religiosos. Como se explicar a seleção de um vestuário tão pouco chamativo, como o manto? Sabemos que um dos principais orgulhos da donzela era ir *fremosa* para o encontro com o namorado, e seu prazer, por vezes, era sobrepujar outras donzelas na beleza e no charme. São oito utilizações da palavra *fremosa* com objetivo de autodenominação por parte da donzela. A cantiga citada é a *Por Deus que vos non pês* (B1243; V848), de Martin de Padrozelos. Nela, a donzela, competitiva, pede à mãe que não a impeça de ir à romaria, porque, se há três outras donzelas de belas formas, ela, certamente, é a mais bela entre todas.

Por outro lado, como conceber a utilização de uma veste íntima – a camisa – dentro do santuário, lugar de adoração ao sagrado e, portanto, decente por excelência? Desse modo ficaríamos em um impasse: se a donzela usasse as duas peças em conjunto, para que mencionar a camisa, que ficaria oculta sobre o manto? Se, por outro lado, utilizasse cada peça em um momento distinto, o que parece ser inconcebível, ela perderia seu poder de atração – manto – e faltaria com respeito – camisa. Resta, então, supor que essas duas peças sejam simbólicas, e indiquem talvez uma bela metáfora.

Sabe-se que, na Idade Média, a indumentária era responsável, muitas vezes, pela identificação dos homens. Os monges, por exemplo, utilizavam vestimentas de acordo com suas ordens monásticas: os cisterciences utilizavam trajes brancos, enquanto os cluniacences, trajes pretos<sup>160</sup>. Ora, é razoável que o manto seja um desses trajes inconfundíveis para o

---

<sup>159</sup> O termo *camisa* obtém, no século XVII, significado de uma vestimenta feminina para dormir, provavelmente resquício de seu significado mais antigo. Cf. CUNHA, C. 1986, p. 144.

<sup>160</sup> Os monges de Cister (*Ordo Cisterciensis*) aparecem sendo chamados, por tal motivo, de “monges brancos”. Cf. ZINK, 2000, p. 10.

imaginário medieval. Cobrindo a cabeça e impedindo uma identificação imediata, assim negando a identidade, o manto pode ser considerado um símbolo da negação do eu. Não é sem sentido que é uma das principais peças dos peregrinos.

O imaginário medieval parece concordar com essa análise. O manto de Siegfried, na *Canção dos Nibelungos*<sup>161</sup>, traz a seu portador invisibilidade e esquecimento. Esquecimento esse que, simbolicamente, representa o desejo de retirar-se do mundo para dentro de si mesmo, nas cantigas de romaria, renunciando aos instintos materiais e se aproximando, portanto, de Deus. Vestir o manto é sinal da escolha da Sabedoria, em detrimento daquilo que é mundano, e assumir uma dignidade. Elias, deixando seu manto ao profeta Eliseu<sup>162</sup>, perpassa a idéia de que deixa ao discípulo a continuação de sua tradição espiritual. A donzela, agindo desse modo, aceitaria a verdade evangélica de Deus, colocando-se como discípula disposta a prosseguir e continuar nos caminhos do Cristo<sup>163</sup>.

Ora, não podemos imaginar que a donzela tenha utilizado de uma imagem tão poética, refletindo seu real interesse na romaria. É evidente que seu objetivo principal é profano, e nada tem a ver com o abraçar a fé. Isso nos leva a acreditar que a utilização dessa metáfora esteja vinculada ao desejo de ludibriar a mãe que, preocupada com os interesses da filha, exigiria dela, no mínimo, certa porção de sensibilidade religiosa. Dessa forma, a donzela fala com a mãe que quer ver o amigo, “*ca moir’ eu, madre, por meu amigo/ e el morre por falar comigo*”.

Mas que acenderá candeias, *em seu manto*. Manto esse não literal, mas metafórico. Seu espírito estará vestido do manto e, então, vestido, por extensão, de todas as virtudes que o

---

<sup>161</sup> ANÔNIMO, 2001.

<sup>162</sup> 2Reis 2:4-14.

<sup>163</sup> GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 588.

símbolo proporciona. Uma bela maneira de expressar a contrição de espírito e a negação de si mesmo, requisito fundamental para a adoração a Deus.

Ora, mas como conceber, então, a *camisa*? Ao analisarmos o imaginário medieval, vemos que nossa suposição inicial é equivocada. A camisa pode, também, representar proteção. Na tradição céltica, afirma-se que aquele que usa uma camisa a envolvê-lo não será atingido por nenhuma doença. Ora, se, por um lado, é correto pensar que a camisa não era uma vestimenta adequada para o culto a Deus, por ser considerada íntima e, possivelmente, despertadora de pecados carnis, por outro, é o estágio mais próximo do desprendimento total, despojamento completo dos bens materiais e de qualquer proteção. A camisa é a única proteção para o corpo depois da pele nua; essa, sim, por excelência, indecente, na compreensão medieval. Geralmente, de cânhamo rude, a camisa assinala a humildade e o esvaziamento total da donzela na presença do Sagrado<sup>164</sup>. Se a nudez fere a santidade, a camisa se apresenta como uma solução que não prejudica a adoração. Diz a donzela: “*irei alá mias candeas queimar/ eno meu mant’ e na mia camisa,/ a Santa Cecilia ant’ o seu altar*”.

A donzela, dessa forma, promete à sua mãe acender velas para Santa Cecília, mas não de qualquer forma. Ela as acenderá envolta em *manto* de contrição e negação de si mesma, e em *camisa* de humildade e esvaziamento. Belíssima metáfora, que é intensificada pela presença do *altar*, símbolo tão rico de significados. A donzela assim o fará “*a Santa Cecilia ant’ o seu altar*”.

Ora, o altar é o recinto onde o sagrado se apresenta com mais intensidade ao homem. É sobre ele, por exemplo, que se executam os sacrifícios, e está colocado em plano mais

---

<sup>164</sup> GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 172.

elevado do que o que o circunda. Ali se dão todas as operações sagradas<sup>165</sup>. É dele que surge o maravilhoso em grande parte das *Cantigas de Santa Maria*. Dirigindo-se ao altar, a donzela simboliza seu desejo de comunhão com o sagrado de todo o coração e em toda sua intensidade. Certamente, diante de tais justificativas, a *madre* a deixará partir em romaria para encontrar com o namorado. Ainda que seja isso que a impulsione para a ermida, a mãe ficaria certa de que, ainda assim, haveria no coração da filha uma semente de sinceridade religiosa.

Outro elemento que nos chama a atenção dentro do *corpus* de cantigas é o *mar*. O trovador tardio Johan de Cangas (já nos fins do século XIII e início do século XIV) é o autor desta cantiga que aponta a ermida de San Mamede:

*Fui eu, madr', a San Momed', u me cuidei  
que veess' o meu amigu', e non foi i;  
por mui fremosa, que triste m' en parti!,  
e dix' eu como vos agora direi:  
pois i non ven, sei unha ren:  
por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben.*

*Quand' eu a San Mamede fui, e non vi  
meu amigo, con que quisera falar  
a mui gran sabor nas ribeiras do mar,  
sospirei no coração e dix' assi:  
pois i non ven, sei unha ren:  
por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben.*

*Depois que fiz na ermida oraçon,  
e non vi o que mi queria gran ben,  
con gran pesar filhouxime gran tristen,  
e dix' eu log' assi esta razon:  
pois i non ven, sei unha ren:  
por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben.*

(B1268; V874)

Nela, a enamorada se lamenta porque não vira seu amigo que tanto quisera ver e com ele conversar, nas *beiras do mar*. A própria ermida do santo, em outra cantiga de Johan de

---

<sup>165</sup> GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 40.

Cangas, aparece nomeada como *San Mamede do Mar* (B1269; V875). O uso figurativo de *mar*, enquanto “abismo” e “imensidão”, já era consagrado no século XIII<sup>166</sup>, o que pode indicar graciosos paralelos por parte da donzela: estar com o amado, junto ao mar, seria contemplar, junto com ele, a profundidade e imensidão de seus sentimentos<sup>167</sup>; de outro modo, contemplar a iminência da partida do namorado para o indefinido, representado pela figura do mar<sup>168</sup>.

Sabe-se que o mar é símbolo, também, da dinâmica da vida. Se, por um lado, aponta para a donzela a incerteza do retorno definitivo do amado, aponta também para a esperança: o mar é o lugar das transformações, e, se é preciso que o amado parta, o futuro pode se transformar naquele desejável e estável tempo, no qual os dois poderão, enfim, permanecer juntos.

A imagem poética se expande quando lembramos que, para as concepções tradicionais celtas, é pelo mar que se vai para o Outro Mundo. O Outro Mundo, para a donzela, está longe de vir depois da morte, mas, pelo contrário, parece receber uma nova significação: contemplar o mar é contemplar a possibilidade de outro mundo sim, mas no qual a separação de seu amado possa enfim terminar. Se São João, ao escrever o Apocalipse<sup>169</sup>, considera que o mar não existirá mais, a donzela galego-portuguesa, aproveitando a mesma metáfora, considera que o abismo entre seu coração e o de seu amado, em breve, não mais existirá. “*Meu amigo, con que quisera falar / a mui gran sabor nas ribeiras do mar*”.

---

<sup>166</sup> CUNHA, A. G., 1986, p. 499.

<sup>167</sup> Muitas vezes, não era assim. Há cantigas nas quais a donzela se enfurece porque seu namorado lhe mentiu sobre a sinceridade de seu amor (Cf. B1144; V747).

<sup>168</sup> O encontro nas romarias era rápido e escuso. Muitas vezes, a oportunidade passava e a donzela deveria permanecer mais um bom tempo sem se reencontrar com seu amado e, na pior das hipóteses, carregava um forte peso de despedida: o retorno dos namorados às batalhas da Reconquista apontava para um fim incerto, no qual a morte do amado era um constante tormento.

<sup>169</sup> Segundo João, “vi um novo céu, e uma nova terra. Porque já o primeiro céu e a primeira terra passaram, e o mar já não existe” (Ap 21,1).

Entre os místicos, o mar é uma representação do coração humano, enquanto lugar das paixões<sup>170</sup>. Se o Cristo, diante do pavor de seus discípulos, acalma o mar<sup>171</sup> que furioso se encontra, somente a reciprocidade amorosa pode acalmar esse continente de sentimentos que é o coração da donzela, turbilhão de amor. Enfim, contemplar o mar com seu amigo, eis o sonho da donzela: partilhar o amor com quem ama e usufruir das alegrias da reciprocidade amorosa. Inegável a beleza desse símbolo, utilizado pelo trovador Johan de Cangas.

Pois bem, os próximos elementos a serem analisados – os *olhos* e o *coração* – têm como objetivo fazer uma transição deste para o próximo capítulo, em que propomos um estudo sobre a sintomatologia do amor dentro do subgênero *romaria*. Isso porque são elementos simbólicos que, dentro das cantigas galego-portuguesas, representam interessantes matizes e configurações no que diz respeito ao amor e à coita da donzela. Não bastando, se unem para, em conjunto, funcionarem como uma eficaz fórmula de expressão da coita.

Muito até agora já se comentou sobre os olhos e o coração na literatura profana galego-portuguesa. Estudiosos de renome já construíram verdadeiros tratados sobre o tema<sup>172</sup>, mas, ao que nos consta, não há obra dedicada às manifestações simbólicas que tais elementos representam para o *corpus* das cantigas de *romaria* galego-portuguesas.

Observe-se, por exemplo, esta cantiga do trovador galego Fernan do Lago, na qual o elemento *coraçõ*n aponta para uma interessante questão do imaginário medieval:

*D' ir a Santa Maria do Lagu' ei gram sabor  
e pero non irei alá, se ant' i non fôr,  
irmãa, o meu amigo.*

---

<sup>170</sup> GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 592, 593.

<sup>171</sup> Segundo Marcos, “ele [o Cristo], despertando, repreendeu o vento, e disse ao mar: Cala-te, quieta-te. E o vento se aquietou, e houve grande bonança”. (Mc 4,39).

<sup>172</sup> A respeito de tais estudos, vale a pena citar VASCONCELOS, C. “Olhos verdes... olhos de alegria”, In: VIEIRA, 2004, p. 521-540. Há também acurado artigo da profa. Yara Frateschi Vieira, que lança luzes sobre toda configuração do binômio “olhos e coração” nas cantigas de amor galego-portuguesas. Cf. VIEIRA, 2009, p.11-36.

*D' ir a Santa Maria do Lagu' é-mi gran ben,  
e pero non irei alá, se ant' i non ven,  
irmãa, o meu amigo.*

*Gram sabor averia eno meu coraçõ  
d' ir a Santa Maria, se i achass' enton,  
irmãa, o meu amigo.*

*Já jurei noutro dia, quando m' ende parti,  
que non foss' a l' ermida, se ante non foss' i,  
irmãa, o meu amigo*

(B1288; V893)

O coração, como sede dos sentimentos<sup>173</sup>, era repositório tanto de alegria e contentamento, quanto de dor e coita. Se na cantiga acima a donzela obtém júbilo em apenas contemplar seu amigo na ermida de Santa Maria, infelizmente, nesta cantiga de Johan Servando, a situação é bem diversa e paradigmática:

*Quand' eu a San Servando fui un dia daqui  
faze-la romaria, e meu amig' i vi,  
direi vos con verdade quant' eu del entendi:  
muito venho pagada  
de quanto lhi falei;  
mais á m' el namorada  
que nunca lhi guarrei*

*Que bõa romaria con meu amigo fix,  
ca lhi dix', a Deus grado, quanto lh' eu dizer quix  
e dixi lh' o gran torto que sempre dele prix:  
muito venho pagada  
de quanto lhi falei;  
mais á m' el namorada  
que nunca lhi guarrei*

*U el falou comigo, disse m' esta razon:  
por Deus, que lhi faria? e dixi lh' eu enton:  
"Averei de vós doo eno meu coraçõ";  
muito venho pagada*

---

<sup>173</sup> GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 216.

de quanto lhi falei;  
mais á m' el namorada  
que nunca lhi guarrei.

(...)

(B1142; V734)

Aqui, a situação é diversa. O coração aparece como continente de dor e sofrimento. Ora, é importante lembrar que na literatura cristã pós-agostiniana Deus vem habitar no coração do homem, se este estiver purificado<sup>174</sup>. No medievo, há uma concepção de que, devido a isso, o coração apresente grande importância. Nele mora o sentimento mais sagrado – o amor. Sentir *coita* no coração é ter o importante órgão afetado pelo amor e, por extensão, todo o ser envolvido na voragem do sofrimento<sup>175</sup>.

Se o coração do amante une-se ao coração da amada nas cantigas de amor, nas cantigas de amigo, mais especificamente nas cantigas de romaria, o coração da amada une-se ao coração de seu namorado, num movimento contrário<sup>176</sup>. Não há, no *corpus* de romaria, nenhuma metáfora tão bela como esta cantiga de amor escrita pelo rei-trovador Dom Denis:

*Pero que eu mui long' estou  
da mha senhor e do seu bem,  
nunca me dê Deus o seu bem,  
pero que m' eu tam long' estou,  
se nom é o coraçom meu  
mais preto d' ela que o seu.*

(...)

(B515; V98)

---

<sup>174</sup> Segundo o Islã, o coração é o Trono de Deus. Angelus Silesius considera o coração como o templo de Deus, dentro da simbologia cristã. Cf. VIEIRA, 2009, p. 13. Cf. GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 280.

<sup>175</sup> Há uma curiosa interferência semântica entre *centro* e *coração*, no mundo céltico. As palavras derivam de uma raiz indo-européia *krd*, *coração*, *centro*. Parece ser daí que, na tradição bíblica, o coração simboliza o homem interior. Cf. GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 282.

<sup>176</sup> VIEIRA, 2009, p. 17.



Contudo, simbolicamente, é isso o que acontece na coita da donzela. Aguardando o namorado, seu coração, simbolicamente, não se encontra com ela, mas com quem ama. Se lhe resta algo, é com esse resto que, *chorando de coração*<sup>177</sup>, manifesta o mais alto grau da coita nas cantigas de romaria. Isso porque, simbolicamente, significa chorar de todo o ser, evocando a lembrança do amado.

Além do coração, outro elemento que, geralmente, é utilizado nas cantigas de romaria, para expressar a coita amorosa, é o *olho*.

Sempre em choro e cheios de pesar, no *corpus* das cantigas de romaria, tais órgãos muito se diferenciam dos olhos das cantigas de amor e da literatura árabe de Al-Andalus. Se nestas composições os olhos são poderosos instrumentos de sensualidade e órgãos privilegiados por poderem contemplar a amada<sup>178</sup>, respectivamente, nas cantigas de romaria são tristes válvulas de escape, acionados pela coita da donzela.

Ora, tendo as lágrimas peso negativo nas cantigas de amor – porque ofuscam ver a dama, elas possuem, nas cantigas de romaria, peso por vezes positivo, já que desafogam a imensa dor que a donzela carrega no seu coração<sup>179</sup>. Enquanto gota que morre evaporando-se, a função da lágrima que escorre pelos olhos é dar testemunho da dor que a donzela sente, muitas vezes por intermédio dos próprios olhos. Ora, negando a ela a visão de seu amado, o órgão precisa ser lavado pelas lágrimas<sup>180</sup>. Note-se esta cantiga, de Johan Servando:

*A San Servand' en oraçon  
foi meu amigu' e, por que non  
foi eu, chorarom des enton  
estes meus olhos con pesar,  
e non os poss' end' eu quitar  
estes meus olhos de chorar.*

---

<sup>177</sup> Expressão formulaica de algumas donzelas (Cf. B1271; V877).

<sup>178</sup> Cf. VIEIRA, 2009.

<sup>179</sup> VIEIRA, 2009. p. 27.

<sup>180</sup> GHEERBRANT *et al.*, 2009. p. 533.

*Pois que s' agora foi d' aqui  
o meu amigu' e o non vi,  
filharon-s' a chorar des i  
estes meus olhos con pesar  
e non os poss' end' eu quitar  
estes meus olhos de chorar.*

(B1144; V736) <sup>181</sup>

Desses importantes elementos estudados, principalmente os últimos – o coração e os olhos, surge uma questão. Seria possível traçar, através dos símbolos utilizados pelas donzelas para manifestar sua dor, ou pelas diversas formas pelas quais elas encaram a coita amorosa, uma sintomatologia do amor dentro das cantigas de romaria? Em outras palavras, seria possível delinear matizes de comportamento, rastrear os efeitos psico-fisiológicos sofridos pelas donzelas e analisá-los? Eis o que propomos: analisar, no capítulo seguinte, como se alterna, na donzela, o prazer da contemplação amorosa e o sofrimento advindo da ausência do amado.

---

<sup>181</sup> Fora do âmbito das cantigas de romaria a utilização parece ser formulaica, principalmente no que diz respeito às cantigas de amor. Curioso é que, nas cantigas de romaria, como se não bastassem os dois elementos separadamente, há momentos em que os dois símbolos se unem para intensificar a coita da donzela. É o caso de B1271; V877. Cf. VIEIRA, 2009.

## DOS ELEMENTOS TEMÁTICOS

### 5.1 Por uma especificidade do amor de romaria

“admiremos uma vez mais o excepcional equilíbrio entre um ego voraz e um ideal tirânico, um desejo insaciado e uma posse não obstante assegurada. Essa paz tensa, essa harmonia dolorosa, esse narcisismo do Ego-corpo inflado ao infinito para esvaziar-se em benefício de uma identificação violenta com um alterego sublime: é o amor

(KRISTEVA, 1988, p. 199.)

Muito se fala acerca de uma sobreposição dos gêneros nas cantigas galego-portuguesas, ou seja, de uma dificuldade essencial em se estabelecer limites resistentes a investidas de críticas mais minuciosas<sup>182</sup>. O subgênero *romaria* tem recebido diversas definições que, muitas vezes, não são suficientes para contemplar algumas incômodas exceções<sup>183</sup>. O mais preocupante, por outro lado, não tem relação com tais categorizações. É que as tantas delimitações impossibilitam ao leitor de contemplar todo panorama do texto. Ora, as cantigas de romaria devem ser lidas não pelo viés didático da presença de ermidas ou santuários, mas pela presença do amor e coita da donzela, pela ausência de seu amigo. Essa definição é a do grande grupo do qual as cantigas de romaria fazem parte: as cantigas de amigo.

Diante dessas categorias pré-estabelecidas instituimos, para facilitar nossa abordagem do texto, o tema predominante das cantigas de romaria: o *amor*, e não a romaria em si mesma.

---

<sup>182</sup> Os principais filólogos e estudiosos que se dedicam aos estudos da literatura galego-portuguesa divergem entre si sobre as cantigas que podem, de fato, serem consideradas “de romaria”. Há estudiosos que, até mesmo, chegam a não considerar tais cantigas como um subgênero. Cf. LANCIANI *et al.*, 1993, p. 140-141.

<sup>183</sup> Cf. B1069; V660.

Este é um traço puramente distintivo e instrumental, a fim de auxiliar o estudo daqueles que por elas se interessam. Tanto assim o é, que as cantigas de romaria estão dispostas dentro da lírica profana - e, ainda mais: dentro das cantigas de *amigo*. A definição do gênero tem um caráter puramente didático, e não deve ser entendida ao pé da letra: o elemento predominante para a donzela, que faz girar toda a dinâmica das cantigas, é o notável jogo do amor e sua coita<sup>184</sup>. A busca pelo que falta, a coita de amor, inspirada na falta, subentende toda a dinâmica das cantigas de romaria. O sofrimento condiciona o gozo, enquanto o gozo seria o estímulo para uma nova busca dolorosa<sup>185</sup>. Deixando de lado essas considerações metodológicas, detenhamo-nos no fenômeno do amor em tais cantigas.

A perturbação emotiva é o sustentáculo da literatura profana galego-portuguesa de amigo. Tal desarranjo, previsto por Ovídio<sup>186</sup>, estava também codificado no documento mais conhecido no que diz respeito às cantigas de amor, o *Tractatus Amoris*, de Andreas Capellanus<sup>187</sup>. Se parece haver certo fingimento da poesia de amor, registrado, inclusive, em tratados, a poesia de romaria é, por excelência, fiel. Isso porque ela não tem em vistas uma idealização filosófica do amor, mas, pelo contrário, o apresenta como um desejo impróprio aos olhos da Igreja, porém pulsante.

Diante das manifestações amorosas dos *Minnesänger*<sup>188</sup>, que envolviam alucinações e êxtases, as cantigas de romaria são amenas. Se, nas cantigas de amor, acontecem casos nos quais a manifestação amorosa nos aparece como masoquismo, nas cantigas de romaria o

---

<sup>184</sup> É importante ressaltar que nossa análise, neste capítulo, buscará partir do texto. Cabe, portanto, entender aqui que falamos do interesse das donzelas - personagens - e não dos autores ou jograis, que, como já se pôde observar, podem ter justificado suas manifestações poéticas de diversas maneiras. Cf. Capítulo 1 e 2.

<sup>185</sup> KRISTEVA, 1988, p. 190.

<sup>186</sup> SPINA, 2009, p. 69-70.

<sup>187</sup> Regras 15, 16 e 20, *apud* SPINA, 2009, p. 79.

<sup>188</sup> SPINA, 2009, p. 91.

desejo é evitar esse mal de amor através do encontro com o namorado. Torna-se natural buscarmos, então, uma delimitação para esse amor, que, tão explicitamente, manifesta-se dentro das cantigas de romaria. É um *corpus* que possibilita uma visão panorâmica da mentalidade ou, como prefere dizer Franco Júnior (1988, p. 150), da história psicossocial e dos elementos psíquicos coletivos das donzelas. Isso porque, diante da coita proporcionada pela viagem do namorado, as facetas através das quais a voz da donzela se faz ouvir são inúmeras.

Tais realidades psíquicas – o amor e a coita – são instâncias que surgem do mesmo poço de incompletude do ser<sup>189</sup>. Agem com tamanha intensidade sobre a consciência de quem a manifesta que, mesmo estando inatingível o objeto do amor, nenhuma dúvida existe para ele – sujeito amante – de que o deslocamento amoroso se dará. É por isso que, muitas vezes, a frustração da donzela é tamanha, já que há uma quebra de sua expectativa/certeza. Note-se, a título de exemplo, esta cantiga de Martin de Padrozelos:

*Id' oj', ai meu amigo, led' a San Salvador,  
eu vosco irei leda e, pois eu vosco for,  
mui leda irei, amigo, e vós ledo comigo*

*Pero sō o guardada, toda via quer' ir  
con vosc', ai meu amigo, se mh a guarda non vir,  
mui leda irei, amigo, e vós ledo comigo*

*Pero sōo guardada, toda via irei  
con vosc', ai meu amigo, se a guarda non ei,  
mui leda irei, amigo, e vós ledo comigo*

(B1246; V851)

---

<sup>189</sup> KRISTEVA, 1988, p. 111.

O corpo permanece inacessível, mas essencialmente presente na mente da donzela. A intensidade do amor parece estar justamente aí, isto é, na sua potencialidade e nessa iminência do encontro. Combinação de gozo e de interdito, de separação fundamental, que, no entanto, une, como, acuradamente, afirma Kristeva (1988, p. 113). A paixão, desse modo, não deixa de significar, por extensão, sofrimento<sup>190</sup>. Note-se esta cantiga de Johan Servando:

*Fui eu a San Servando por veer meu amigo  
e non o vi na ermida nen falou el comigo,  
namorada!*

*Disseron-mi mandado do que muito desejo,  
ca verri' a San Servand' e pois eu non o vejo,  
namorada!*

(B1151; V744)

A própria disposição formal do texto nos aponta, em algumas cantigas, para o desejo de enfatizar e repetir o amor e a coita, disposição essa que contém em cada um dos elementos mínimos do texto uma condensação dessa mensagem, reiterando o tema emotivo. A organização das cantigas tende a sublinhar a intensidade da febre amorosa que possui a donzela, apresentada, por vezes, no estribilho da cantiga<sup>191</sup>.

Isso porque amar pede expressão. Narrar a paixão é instituí-la, afirmá-la para si e para os outros, firmando, assim, um contrato consigo mesmo<sup>192</sup>. As cantigas de romaria são monumentos do amor, e carregam consigo uma dramaticidade relativa aos textos que buscam enaltecer o enlevo dos sentimentos. É desnecessário citar que, para a donzela, a cantiga é um diálogo. Não para com o outro, mas para consigo mesma. Ainda nas cantigas em que se

---

<sup>190</sup> ROUGEMONT, 2003, p. 329.

<sup>191</sup> Muitas cantigas poderiam ser indicadas como exemplo. Das mais notáveis, B1271; V877, B1274; V880, B1270; V876 e B1201; V806.

<sup>192</sup> ROUGEMONT, 2003, p. 240.

apresenta um diálogo de fato, a donzela não busca por ele comunicação, mas encantação<sup>193</sup>.

Observe-se este exemplo de Airas Paez:

*Quer' ir a Santa Maria de Reça, e, irmana, treides migo,  
e verrá o namorado de bon grado falar migo;  
quer' ir a Santa Maria de Reça  
u non fui á mui gran peça*

*Se alá foss', irmana, ben sei que meu amig' i verria  
por me veer e por falar migo, ca lho non vi noutro dia;  
quero ir a Santa Maria de Reça  
u non fui á mui gran peça*

(B1285; V891)

A presença do vocativo é também instrumental, na medida em que a irmã, nesta cantiga, funciona como um canal para que a jovem amante exteriorize seus sentimentos, com um ímpeto característico.

O amor de romaria (como chamaremos doravante, pensando no amor das donzelas manifestado no *corpus* das cantigas de romaria) se torna problemático quando o observamos sobre a ótica da Igreja. É oposto ao legitimado pela sociedade: o casal consagrado por lei e pilar da sociedade medieval, que tem o seu amor santificado pela Igreja – inclusive o carnal<sup>194</sup>. É um amor escuso, esconso. O amor-transgressão, aquele fora da lei, é um *topos* medieval<sup>195</sup>. Há um desafio e um segredo: o que leva ao gozo? A plenitude de estarem juntos ou o medo de serem pegos?<sup>196</sup> Para a donzela, nada disso está em questão. Ela está interessada apenas em amar. Se cabe à Igreja o primeiro movimento contra o namoro das donzelas, o derradeiro e decisivo movimento parte do próprio namorado, que não se sujeita, em amor, para com a donzela, em reciprocidade. Ora, abrir-se ao outro, diante de uma intensa

---

<sup>193</sup> KRISTEVA, 1988, p. 116.

<sup>194</sup> KRISTEVA, 1988, p. 119.

<sup>195</sup> As duas redações do romance *Tristão e Isolda* já circulavam na França quando apenas estreava a lírica galego-portuguesa, nos fins do século XII e primórdios do século seguinte. Cf. SPINA, 2009, p. 115.

<sup>196</sup> KRISTEVA, 1988, p. 243-245.

identificação, exige um contrato de reciprocidade. E é exatamente isso que não acontece nas cantigas. Se, na primitiva lírica peninsular, observam-se muitas fontes para o sofrimento da donzela: os olhos que viram a amada, a timidez, o dia em que a viu<sup>197</sup>, a cantiga de romaria apresenta mais uma, que se tornará seu fundamento: o não encontro com o amigo nas festas religiosas, ou em seu desprezo. Estamos diante de um *corpus* que apresenta uma verdadeira síntese da experiência amorosa, com o que ela tem de perturbador, patético, entusiasta ou melancólico. De onde poderia ter surgido tal concepção amorosa? Por um lado, a idéia de que as donzelas a tenham tirado do arcabouço cristão parece razoável, porque é traço do amor cristão o sacrifício em virtude do outro. A donzela não se sacrifica indo em romaria para o encontro amoroso? Mas vemos que tal teoria não é suficiente para contemplar todo panorama em questão. Ora, o amor cristão também é um dom gratuito, oferecido sem desejo de retorno, teoricamente aberto a frustrações e executado pelo ato em si; longe de espera por retribuição<sup>198</sup>. As donzelas, nas cantigas de romaria, anseiam por essa retribuição de seus namorados, e até mesmo ficam furiosas quando não a recebem. É um amor que requer exclusividade.

É claro que o amor intenso que a donzela sente pelo seu namorado recebe influxos da Bíblia<sup>199</sup>. Contudo, não é satisfatório pensar nos textos sagrados como a única fonte do imaginário dessas jovens ansiosas por seus amigos. No século XII, florescem, juntamente com o amor cortês, pelo menos três grandes doutrinas do amor. A de Abelardo, que defende um amor sacrificial, que vai até a humilhação e o desprezo de si, desde que o amado possa se regozijar e se glorificar com isso; a de Guillaume de Saint-Thierry, que, embora

---

<sup>197</sup> SPINA, 2009, p. 88.

<sup>198</sup> Cf. Ef 2,5.

<sup>199</sup> Cf. Gl 5,14; Mt 5,43; Lc 10,27.



permanecendo fiel ao abade de Clairvaux, proclama sua própria concepção de um amor natural, que nos iguala a Deus e leva-nos a um conhecimento de nós mesmos; e a de São Bernardo de Clairvaux, que impõe na sua época (1091-1153) a idéia do homem como sujeito amoroso<sup>200</sup>.

As concepções de Bernardo de Clairvaux, em ascensão na época, talvez possam ter influenciado as donzelas na maneira como encaravam o seu amor. Baseado na noção de afeto<sup>201</sup> e no desejo, o amor, para Bernardo, era também um mal, um sentimento engendrador de conflitos e sofrimentos<sup>202</sup>. Na época, o que se entendia como amor possuía raízes em Ovídio, que dizia que o amor nos é natural no sentido de inato, e que a única coisa a aprender sobre ele seria não fazê-lo nascer, mas purificá-lo e consolidá-lo<sup>203</sup>. Talvez, dessa forma, a ida em romaria por parte da donzela representasse um importante passo para a concretização de um amor tido como verdadeiro e sincero. Daí é fácil entender a fúria que certas donzelas manifestavam quando, tendo recebido o mandado de seu amigo, iam ao seu encontro e não o encontravam lá.

Bernardo de Clairvaux parece distinguir um amor natural e um amor sublime, devido a Deus. Para as donzelas há de fato essa divisão e, claro, o amor natural vence. Se o amor supremo é um desenraizamento total do amor carnal, as jovens das cantigas de romaria, ainda que envolvidas num pano de fundo sagrado, são pouco evoluídas espiritualmente, ou, melhor dizendo, são devastadas pelo amor.

---

<sup>200</sup> KRISTEVA, 1988, p. 179.

<sup>201</sup> O termo bernardino encontra dificuldades de conceituação. Kristeva indica que seria um *pathos*, se dele retirarmos o aspecto passivo; *pulsão*, se pensarmos em seu caráter primitivo e rebelde à lei; e *amor*, se se pensar no grau final do afeto purificado.

<sup>202</sup> KRISTEVA, 1988, p. 182.

<sup>203</sup> KRISTEVA, 1988, p. 183.

Nosso trabalho, então, precisaria se voltar para uma sintomatologia do amor, um mapeamento passional das donzelas do *corpus* das cantigas de romaria. Uma tentativa já foi empreendida por Spina (2009), no âmbito das cantigas de amor. Contudo, o medievalista se deteve em *topoi* que *manifestavam* o amor, e não numa *sistematização* de como esse amor funciona no panorama das cantigas. Nosso objetivo é delinear tais flutuações das manifestações amorosas. Para isso, importa-nos os aspectos psicológicos (paixão, sofrimento, fúria etc.), pensando numa maneira adequada de aferir os matizes da febre passional das jovens pelo seu grau de frustração diante de uma negativa por parte do namorado. Traçando, então, os elementos patéticos e pulsionais de tais momentos amorosos, esperamos ter cumprido nossa tarefa.

## 5.2 Os graus da manifestação amorosa nas cantigas de romaria

Segundo Denis de Rougemont (2003, p. 422), uma das visões que os orientais têm sobre os ocidentais é que estes dão alta importância às forças passionais. Isso é evidenciado pela intensidade sentimental galego-portuguesa, por meio das manifestações amorosas das donzelas, na leitura do *corpus* das cantigas de romaria. Cabe à mulher, em tais cantigas, o discurso da ausência<sup>204</sup>, discurso esse marcado pela alternância entre concepções antagônicas: a mulher permanece, enquanto o homem parte; a mulher é fiel aos seus sentimentos e ao relacionamento, enquanto o homem é inconstante e infiel.

Notável é que, diante da coita por causa do namorado, a jovem amante reage instintivamente, porque não lhe é possível preparar-se psicologicamente sentindo dor de amor. É aí que um rico e verdadeiro matiz amoroso se configura dentro do *corpus* das cantigas de romaria: se as donzelas dessas cantigas se apresentam como jovens pusilânimes, por vezes, em outros momentos chegam à fúria, envoltas em uma frieza inesperada. Há donzelas que invocam a morte diante do desencanto amoroso; outras há que não querem morrer enquanto não se vingarem contra seus ex-amados. As manifestações são muito variadas.

A primeira delas é um lugar-comum das cantigas galego-portuguesas de amigo, mas não por isso desprezível: o desejo de apresentar-se bonita e atraente é uma constante nas cantigas e se apresenta em grande número de composições. Observe-se este exemplo, de Johan de Requeixo:

*Amiga, quen oj' ouvesse  
mandado do meu amigo  
e lhi ben dizer podesse  
que veesse falar migo*

---

<sup>204</sup> BARTHES, 2003, p. 36.

ali u sempre quera  
falar migu' e non podia.

(...)

*U foi mig' outra vegada  
atende-lo-ei, velida,  
fremosa e ben talhada,  
en Faro, ena ermida,  
ali u sempre quera  
falar migu' e non podia..*

(B1293; V898)

Ora, a sensualidade (*fui fremosa*<sup>205</sup>) é uma das chaves para o amor e oferece ao que a possui uma arma irresistível de encanto: certo tipo de hipnose<sup>206</sup>. A donzela de romaria é ciente dessa técnica profana de encantamento, e busca se apresentar da melhor maneira possível para causar admiração ao seu amado. Para conseguir o fascínio deste com o artifício da beleza, espera que a sorte lhe possibilite uma romaria sem a presença da mãe – que certamente lhe tolhe a liberdade. É a donzela quem explica: sem a mãe por perto, ela pode andar mais bela, mais bonita e, então, parecer melhor para ver seu amigo. É o caso desta cantiga de Airas Carpancho:

*Por fazer romaria, pug' en meu coraçom,  
a Santiag', un dia, por fazer oraçom  
e por veer meu amigo logu' i.*

*E sse fezer tenpo, e mha madre non for,  
querrey andar mui leda, e parecer melhor,  
e por veer meu amigo logu' i.*

*Quer' eu ora mui cedo provar se poderey  
hir queymar mhas candeas, con gran coita que ey,  
e por veer meu amigo logu' i.*

(B663; V265)

---

<sup>205</sup> Cf. Nota 138.

<sup>206</sup> Cf. BARTHES, 2003, p. 303.

A beleza é desejada porque a donzela das cantigas de romaria anseia com uma intensidade ímpar o encontro amoroso com seu namorado. Desesperadas pela solução de sua coita, há donzelas que, diante da reprimenda da mãe para irem ao encontro com o namorado, invocam a Deus numa sinceridade pulsante. É o caso desta cantiga, de Lopo:

*Por Deus vos rogo, madre, que mi digades  
que vos mereçi que mi tanto guardades  
d' ir a San Leuter falar con meu amigo.*

*Fazede-mi ora quanto mal poderdes,  
ca non me guardaredes, pero quiserdes,  
d' ir a San Leuter falar con meu amigo.*

*Nunca vos fiz ren que non devess' a fazer  
e guardades-me tanto que non ei poder  
d' ir a San Leuter falar con meu amigo.*

(B1253; V858)

Outras donzelas utilizam a hipérbole típica no discurso amoroso: o *morrer d'amor*. Morrer para o sujeito amante é uma saída que lhe proporciona repouso, apesar de seu caráter catastrófico<sup>207</sup>. Há vezes em que a donzela se dá conta de que esperou pela vinda do namorado e este lhe enganou, e, então, mergulha em angústia e agonia. Em outras situações, é devido ao aprisionamento em que se encerra, por ordens da mãe. Essa cena patética, teatral, mas, ao mesmo tempo, verdadeira por excelência, dentro da subjetividade do sujeito amante, pode ser vista nesta cantiga de Johan Servando:

*Mia madre velida, e non me guardedes  
d' ir a San Servando, ca, se o fazedes,  
morrei d' amores.*

*E non me guardedes, se vós ben ajades,  
d' ir a San Servando, ca, se me guardades,  
morrei d' amores.*

---

<sup>207</sup> BARTHES, 2003, p. 295.

*E, se me vós guardades d' atal perfia,  
d' ir a San Servando fazer romaria,  
morrei d' amores.*

*E, se me vós guardades, eu ben vo-lo digo,  
d' ir a San Servando veer meu amigo,  
morrei d' amores.*

(B1149; V741)

A donzela acredita, dessa forma, que a proibição da mãe se configura como um impasse definitivo à realização do encontro amoroso. Contemplando, então, sua *coita*, a única solução que supõe válida é a morte. Notável é que o *topos* literário é atemporal: em Ovídio, a morte já aparece como uma solução para esses estados passionais. Igualmente em Goethe (2007), o *topos* novamente se manifesta, se apresentando como a solução de um drama universal.

O *morrer d'amor* é típico no lirismo trovadoresco, e sabe-se que se tornou pretexto para zombarias, o que pode ser comprovado na análise das cantigas de maldizer galego-portuguesas<sup>208</sup>. Escarnecida pela sua tragicidade, a solução amorosa era vista como uma manifestação infantil, comprovadora de que seu portador não possui maturidade amorosa. Martim Moxa, trovador de origem, provavelmente, aragonesa e de formação clerical, muito ativo na corte de Afonso X, em meado de 1270-1280, chega a ironizar os poetas que fazem uso do exaurido lugar-comum<sup>209</sup>. Note-se esta cantiga, de sua autoria:

*Atanto querria saber,  
d' estes que morren con amor,  
qual coyta teen por mayor:  
d' ir hom' en tal loguar vyver  
hu nunca veja sa senhor,*

---

<sup>208</sup> SPINA, 2009, p. 95.

<sup>209</sup> SPINA, 2009, p. 182.

*ou de guarir hu a veer  
possa e non lh' ouse falar.*

(B894; V479)

Observando o *corpus* das cantigas de amor, o *morrer d'amor* apontava para um perfeito desprendimento da matéria<sup>210</sup>, já vista como corrompida e tosca diante do puro e etéreo amor. Nas cantigas de romaria, tal compreensão filosófica não existe. A donzela busca a morte numa hipérbole quase infantil, numa patética cena. Aliás, a cena é um elemento curioso que mostra não só uma faceta de imaturidade, mas de sedução da donzela, dentro das cantigas de romaria.

Isso porque tais donzelas possuem uma sensibilidade excessiva, e são vulneráveis a qualquer movimento contrário à concretização do ideal romântico por elas esperado – seja por parte da mãe ou do próprio namorado. A isso Barthes (2003, p. 147) dá o nome de *escalpelamento*, ou seja, a transformação do sujeito amoroso em uma substância irritável e exposto em carne viva aos mais leves ferimentos morais. O semiólogo francês considera que nenhuma cena, no sentido figurado do termo, tem real sentido. Não progridem para um esclarecimento dos amantes nem para possíveis transformações. É uma ação inconseqüente<sup>211</sup>. Nesta longa cantiga de Pero de Bardia, a donzela utiliza a cena como uma forma de charme:

*Assanhou s' o meu amigo  
a mi, por que non guisei  
como falasse comigo,  
Deus lo sabe, non ousei,  
e por en, se quiser, ande  
sanhud' e non mho demande;  
quant' el quiser, atant' ande  
sanhud' e non mho demande*

---

<sup>210</sup> SPINA, 2009, p. 99.

<sup>211</sup> BARTHES, 2003, p. 55.

(...)

*Enviar quer' eu velida,  
a meu amigo que seja  
en Santa Marta na ermida  
migo led' e i me veja,  
se quiser, e se non, ande  
(...)*

*Sei que non sab' a mha manha,  
pois que m' enviar non quer  
mandadeir' e xi m' assanha,  
ca verrá, se m' eu quiser,  
mais non quer' eu, e el ande  
sanhud' e non mho demande;  
quant' el quiser, atant' ande  
sanhud' e non mho demande*

(B1120; V712)

Nela, a donzela conta uma curiosa situação: seu namorado ficara nervoso porque ela não lhe dera a mínima atenção enquanto lhe falava. Mas tudo faz parte de um plano, que o inocente namorado não compreende, e, por isso, fica enraivecido, como se pode verificar na última estrofe da cantiga citada acima.

Outra astuta donzela é a desta cantiga, também de Pero de Bardia. Nela, a amada conta que seu namorado está enraivecido com ela, ainda que a razão do desagrado seja por ela desconhecida. Então, numa cena paradigmática do orgulho amoroso, ela marca: se é assim, que seja. Quando quiser falar comigo, eu é que não vou querer:

*Sanhudo m' é meu amig' e non sei,  
Deu-lo sabe, por que xi m' assanhou,  
ca toda ren que m' el a mi mandou  
fazer, fij' eu e nunca lh' i errei,  
e por aquesto non tenh' eu en ren  
sanha, que sei onde mi verrá ben*

(...)

*E, des que eu de mandado sair,  
non se pode meu amigo guardar  
que me non aja pois muit' a rogar*



*polo que m' agora non quer gracir,  
e por aquesto non tenh' eu en ren  
sanha, que sei onde mi verrá ben*

*Quando m' el vir en Santa Marta estar  
mui fremosa, meu amigo ben leu  
querrá falar migo e non querrei eu;  
enton me cuido ben del a vingar,  
e por aquesto non tenh' eu en ren  
sanha, que sei onde mi verrá bem*

(B1118; V709)

Esse tipo de cena vingativa, guiada pelo orgulho ferido e pelo repisar de idéias de traição e desrespeito, atinge níveis notáveis, gradualmente deixando o caráter de espetáculo dramático e chegando aos limites da fúria. Nesta cantiga de Afonso Lopez Baian, a donzela se apresenta segura de si, afirmando que seu namorado lhe perdera porque não fora em romaria, como combinado:

*Fui eu, fremosa, fazer oraçon,  
non por mia alma, mais que viss' eu i  
o meu amigo, e, poilo non vi,  
vedes, amigas, se Deus mi perdon:  
gran dereit' é de lazerar por én,  
pois el non veo, nen aver meu ben.*

*Ca fui eu [i] chorar dos olhos meus,  
mias amigas, e candeas queimar,  
non por mia alma, mais polo achar,  
e, pois non vëo, nen o dusse Deus,  
gran dereit' é de lazerar [por én,  
pois el non veo, nen aver meu ben].*

*Fui eu rogar muit' a Nostro Senhor,  
non por mia alma candeas queimei,  
mais por veer o que eu muit' amei  
sempr' [e] non vëo o meu traedor,  
gran dereit' é de lazerar [por én,  
pois el non veo, nen aver meu ben].*

(B738; V339)

Há donzelas que não são brandas assim. Prometem a si mesmas o fim daquele relacionamento, mas consideram o amado morto, numa indiferença ressentida. Note-se esta cantiga, de Johan Servando:

*A San Servando foi meu amigo  
e, por que non veo falar migo,  
darei-o a Deus  
e chorarei dos olhos meus.*

*Se o vir, madre, serei cobrada  
e, por que me teendes guardada,  
darei-o a Deus  
e chorarei dos olhos meus.*

*Se m' el non vir, será por mi morto,  
mais, por que m' el fez atan gram torto,  
darei-o a Deus  
e chorarei dos olhos meus.*

(B1145; V737)

Em alguns casos, o desejo de vingança chega à obstinação. Nesta cantiga de Nuno Treez, a donzela é envolvida por uma sede de vingança que lhe tira o sono, sono esse que só lhe pode ser retomado pela satisfação de sua cólera. Note-se a enfática utilização do estribilho que, reproduzindo *non dormirei*, intensifica a urgência em ver concluído o mórbido desejo por parte da donzela:

*San Clemenço do mar,  
se mi del non vingar,  
non dormirei*

*San Clemenço senhor,  
se vingada non for,  
non dormirei*

*Se vingada non for  
do fals' e traedor,  
non dormirei*

(B1201; V806)

Algumas donzelas, a partir de um ponto de vista singular, blasfemam contra os santos, entendendo que é obrigação do santo as livrarem de suas dores de amor<sup>212</sup>. Se isso ele não faz, então por que haveriam de orar a ele e acenderem velas diante de seu altar? Tais donzelas, revoltadas, afirmam que o santo, devido a isso, encontrou nela, doravante, uma inimiga. Note-se essa significativa cantiga, de Nuno Treez:

*Non vou eu a San Clemenço orar e faço gram razon,  
ca el non mi tolhe a coita que trago no meu coração,  
nen mi aduz o meu amigo,  
pero lho rogu' e lho digo.*

(...)

*Ca, se el me adussesse o que me faz pëad' andar,  
nunca tantos estadaes arderan ant' o seu altar,  
nen mi aduz o meu amigo,  
pero lho rogu' e lho digo.*

*Ca, se el me adussesse o por que eu moiro d' amor,  
nunca tantos estades arderan ant' o meu senhor,  
non mi aduz o meu amigo,  
pero lho rogu' e lho digo.*

(...)

*En mi tolher meu amigo filhou comigo perfia,  
por end' arderá, vos digo, ant' el lume de bogia,  
nen mi aduz o meu amigo,  
pero lho rogu' e lho digo.*

(B1202; V807)

Se o alvo de suas imprecações não é o santo que lhe priva da libertação da coita, o alvo preferido de tais donzelas é a figura do namorado. Observe-se esta cantiga de Johan Servando, na qual uma altiva donzela se impõe diante do amigo dizendo que, diante de sua raiva, o namorado nem sequer ousará partir:

---

<sup>212</sup> Segismundo Spina lembra que no imaginário medieval, isso pode ser entendido observando que o desespero do amor, na época, era comumente considerado como resultado de uma punição divina. Cf. SPINA, 2009, p. 103.

*Ir-se quer o meu amigo,  
non me sei eu d' el vingar,  
e, pero mal está migo,  
se me lh' eu ant' assanhar,  
quando m' el sanhuda vir,  
non s' ousará d' aquend' ir.*

*Ir-se quer el d' aqui cedo,  
por mi non fazer companha,  
mais, pero que non á medo  
de lhi mal fazer mia sanha,  
quando m' el sanhuda vir,  
non s' ousará d' aquend' ir.*

*Foi el fazer noutro dia  
oraçon a San Servando,  
por s' ir já d' aqui sa via,  
mais, se m' eu for assanhando,  
quando m' el sanhuda vir,  
non s' ousará d' aquend' ir.*

(B1143; V735)

Há cantigas, por outro lado, em que as donzelas chegam a se apresentar de maneira tão arrogante que seu menosprezo para com o amado beira a insolência. Observe-se essa peculiar composição de Sancho Sanchez:

*En outro dia en San Salvador  
vi meu amigo, que mi gran ben quer,  
e nunca mais coitada foi molher  
do que eu i fui, segundo meu sen,  
cuidand', amiga, qual era melhor:  
de o matar ou de lhi fazer ben*

*El é por mi tan coitado d' amor  
que morrerá, se meu ben non ouver,  
e vi o eu ali e, como quer  
que vos diga, ouvi a morrer por en,  
cuidand', amiga, qual era melhor:  
de o matar ou de lhi fazer ben*

*Meu é o poder, que são senhor,  
de fazer del o que m' a mi prouguer,  
mais foi i tan coitado que mester  
non m' én fora, pois que o vi, per ren,  
cuidand', amiga, qual era melhor:  
de o matar ou de lhi fazer bem*

(B940; V528)

Aqui a donzela se apresenta fria e soberba. Nessa donzela, o amor não exerce poder algum. Calmamente, ainda que *coitada*, reflete se deve matar o namorado ou fazer-lhe bem. Ela sentencia, sem qualquer ambiguidade, que “*meu é o poder, que são senhor, / de fazer del o que m’a mi prouger*”.

Ora, se o caráter surpreendente desses posicionamentos destoava dos numerosos casos que temos no *corpus*, isso é porque são muitos os textos que apontam para a figura tímida e acanhada da figura feminina. Tais composições constroem um modelo, geralmente, esperançoso e fiel das donzelas, no qual essas, por amor, se colocam submetidas ao namorado<sup>213</sup>. É aí que se frustravam, porque seus namorados não pensavam assim. Alguns mentiam e lhes traíam a confiança. Instalava-se, então, na mente da donzela, a corrupção daquela imagem que se lhe configurava ideal. Quando essa imagem era corroída, o manto da devoção<sup>214</sup> com o qual a donzela cobria seu amigo se rasgava e dava lugar à vociferação. Observe-se esta cantiga de Pero de Bardia:

*Jurava mh o meu amigo,  
quand' el falava comigo,  
que nunc' alhur viveria  
sen mi, e non mi queria  
tan gran ben como dizia*

*Foi un dia polo veer  
a Santa Marta, e maer  
u m' el jurou que morria  
por mi, mais non mi queria  
tan gran ben como dizia*

*Se m' el desejasse tanto  
como dizia, logo ant' o  
tempo que disse verria,  
mais sei que mi non queria  
tan gran ben como dizia*

---

<sup>213</sup> BARTHES, 2003, p. 115. O paradigma pode ser observado em grande parte das cantigas citadas neste estudo. Veja-se, a título de exemplo, o cuidado da donzela para com seu namorado e a convicção quase pueril da reciprocidade de sentimentos nas já estudadas B1286; V892 e V1270; V876 e B1271; V877.

<sup>214</sup> BARTHES, 2003, p. 23.

(...)

*Ai fals', e por que mentia  
quando mi ben non queria?*

(B1119; V710)

Nesta outra cantiga, de Martin de Ginzo, não é só a mentira que lacera a donzela, mas a traição também é colocada:

(...)

*Non mi digades, madre, mal, se eu fôr  
vee-lo sen verdad' e o mentidor  
na ermida do soveral,  
u m' el fez muitas vezes coitad' estar,  
na ermida do soveral.*

(...)

*Rogu' eu Santa Cecilia e Nostro Senhor  
que ach' oj' eu i, madr', o meu traedor  
na ermida do soveral  
u m' el fez muitas vezes coitad' estar  
na ermida do soveral.*

(B1275; V881)

E, então, para essas donzelas, surge a principal manifestação do desencanto amoroso: as lágrimas. O choro, manifestação arquetípica através da qual o sofrimento se torna visível, é repetida incessantemente por essas jovens. A repetição talvez aponte para uma fórmula, um vestígio de um cansaço linguístico: a impossibilidade de se externar todo o sofrimento em palavras, o que leva à repetição pela repetição, tão somente<sup>215</sup>. Em tais situações-limite, cabe ao sujeito amante a tautologia ou a repetição inútil do que consegue dizer diante do

---

<sup>215</sup> BARTHES, 2003, p. 173.

esgotamento no qual se encerra<sup>216</sup>. Note-se, a título de exemplo, esta cantiga de Johan Servando:

*Ir-vos queredes, amigo,  
e ei end' eu mui gran pesar,  
ca me fazedes tris' andar  
por vós, eu ben vo-lo digo,  
ca non ei, sen vós a veer,  
amigo, ond' eu aja prazer;  
e com' ei, sen vós, a veer  
ond' eu aja nen ùu prazer?*

(...)

*Chorarán estes olhos meus,  
pois vos ides sen meu grado;  
por qu emi andades irado?  
mais ficade migo par Deus,  
ca non ei, sen vós a veer,  
amigo, ond' eu aja prazer;  
e com' ei, sen vós, a veer  
ond' eu aja nen ùu prazer?*

*A San Servand' irei dizer  
que me mostre de vós prazer.*

(B1147; V750)

Ora, se as lágrimas apontam a *coita*, apontam também, no espírito das donzelas, um intenso abatimento, que as corrói. É envolta nessa névoa de melancolia e ansiedade que as mais belas peças, líricas por excelência, podem ser observadas. Note-se esta belíssima composição de Nuno Treez:

*Des quando vos fostes d' aqui,  
meu amigo, sen meu prazer,  
ouv' eu tan gram coita des i,  
qual vos ora quero dizer:  
que non fezeron des enton  
os meus olhos se chorar non,  
nen ar quis o meu coraçõ  
que fezessen se chorar non.*

---

<sup>216</sup> Sobre esse “esgotar-se” linguisticamente, Barthes o coloca como fruto do estado abismado do sujeito amante. Cf. BARTHES, 2003, p. 13.

*E, des que m' eu sen vós achei,  
sol non me soubi conselhar  
e mui triste por en fiquei  
e con coita grand' e pesar:  
que non fezeron des enton  
os meus olhos se chorar non,  
nen ar quis o meu coraçõ  
que fezessem se chorar non.*

*E fui eu fazer oraçõ  
a San Clemenç' e non vos vi  
e ben des aquela sazon,  
meu amig', e avẽo-m' assi:  
que non fezeron des enton  
os meus olhos se chorar non,  
nen ar quis o meu coraçõ  
que fezessem se chorar non.*

(B1200; V805)

A onda de aniquilamento que sobrevém a tais donzelas não deixa de ser um fato notável. Abismadas, então, consideram seu namorado a razão de suas vidas, e diante desse amor, postulam os mais conhecidos *clichês* do discurso amoroso. Um deles é a morte como um selo contratual, numa dicotomia superlativa. Note-se esta cantiga de Johan Servando, na qual o amor, banhado na *coita*, toma dimensões dignas de *Tristão e Isolda*<sup>217</sup>:

*O meu amigo, que me faz viver  
trist' e coitada, des que o eu vi,  
esto sei ben, que morrerá por mi,  
e, pois eu logo por el ar morrer,  
maravilhar-s' am todos d' atal fin,  
quand' eu morrer por el e el por min.*

*Vivo coitada, par nostro Senhor,  
por meu amigo, que me non quer já,  
valer, e sei mui ben que morrerá,  
mais, pois eu logo por el morta fôr,  
maravilhar-s' am todos d' atal fin,  
quand' eu morrer por el e el por min.*

---

<sup>217</sup> A tragédia tem sido lembrada por seu elogio ao amor que, em suas manifestações máximas, culmina na morte dos amantes. Em seu desfecho, os jovens morrem um pelo outro, assim como a donzela se ufana: “maravilhar-se-ão disto: morrerei eu por ele, e ele por mim”.



*Sabe mui ben que non á de guarir  
o meu amigo, que mi faz pesar;  
ca morrerá non o met' en cuidar  
por mi e, pois m' eu por el morrer vir,  
maravilhar-s' am todos d' atal fin,  
quand' eu morrer por e el por min.*

*Por San Servando, que eu rogar vin,  
non morrerá meu amigo por min.*

(B1145; V748)

Quando a coita se faz insuportável para tais donzelas, elas não se recusam a pedir ajuda. Observe-se estas composições, nas quais tanto a mãe quanto as irmãs recebem pedidos encarecidos das donzelas, para se posicionarem favoravelmente à sua ida, ao seu encontro amoroso. A primeira delas é de Airas Paez:

(...)

*Por que sei ca mi quer ben e por que ven i cuitado,  
irmãa, treides comigo, ca sei que ven i de grado,  
a Santa Maria de Reça.*

*Por vee-lo namorado, que por mi gram mal levou,  
treides comig', ai irmãa, ca mi dizen que chegou  
a Santa Maria de Reça.*

(B1286; V892)

A donzela suplica às irmãs para irem à romaria, provavelmente, por exigência da mãe, que, preocupada com sua segurança e até mesmo com seu comportamento, lhe regula a partida. No exemplo abaixo, de Johan de Cangas, o pedido é dirigido à mãe:

*En San Momed', u sabedes  
que viste-lo meu amigo,  
oj' ouver' a seer migo;  
mia madre, fe que devedes,  
leixedesmio ir veer.*

*O que vistas esse dia  
andar por mi mui coitado,*

*chegoum' ora se mandado;  
madre, por Santa Maria,  
leixedesmio ir veer.*

(...)

*Eu serei por el coitada,  
pois el é por mi coitado;  
se de Deus ajades grado,  
madre ben aventurada,  
leixedesmio ir veer.*

(B1267; V873)

A título de conclusão, vale relembrar as palavras de Kristeva (1988, p. 121): “A exegese simbólica, desses símbolos de amor, não seria assim uma simples confissão do infinito retórico – da proliferação metafórica – nos fundamentos do discurso amoroso?”. Ora, ao leitor mais atento, são perceptíveis as limitações desta matização, metodologicamente falando. Metodologicamente porque, muitas vezes, as categorias se mesclam, flutuando e sendo impossível de ser teorizada. Isso porque é natural do amor gerar certa impermanência de estados mentais no sujeito amante. Estados estes que, muitas vezes, estão imersos, ao mesmo tempo, em alegria, tristeza, dor e raiva. Desse modo, solicitamos ao leitor deste trabalho a compreensão de que tais estados aqui delimitados – manifestados pelas donzelas – são categorizados puramente com intuito didático, e não visando fazer deles subcategorias.

De outra feita, cabe levar em conta que tal investida, ao invés de solucionar um problema e mapear os estados amorosos das donzelas de romaria, apenas evidencia o infinito de manifestações que este sentimento desperta naquele que por ele é tomado, como o disse Kristeva. Como sujeitos amorosos e falantes, pela sua linguagem lírica e teatral, assim como pela aventura da romaria – que conjuga a submissão à legalidade da Igreja e da instituição familiar, na figura da mãe – e a violência da paixão – que a leva a burlar os objetivos sagrados

da festa – a donzela das cantigas de romaria galego-portuguesas é a manifestação mais clara da mentalidade medieval, marcada pela dualidade e em luta, revolvendo-se entre o sagrado e o profano, prenunciando o amor dos tempos atuais<sup>218</sup>.

---

<sup>218</sup> KRISTEVA, 1988, p. 122.

## CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou apresentar àqueles que se interessam pela literatura galego-portuguesa, de maneira resumida e panorâmica, alguns elementos do subgênero romaria, subgênero esse peculiar por sua interessante disposição de elementos religiosos e profanos, tensionados harmonicamente. Torna-se evidente, que não há pretensão de dar-se por finalizado o que aqui foi exposto; antes, por certo, tais considerações esboçam apenas um pano de fundo para futuras investigações sobre os textos de romaria, que apresentam configurações especiais diante do que se pode chamar de literatura profana galego-portuguesa. Especiais, desde a conceituação, de modo que nos detivemos a tratar tais questões no primeiro capítulo desta dissertação (capítulo 1.3), cientes de que a conceituação e o recorte de nosso objeto de trabalho são de fundamental importância para o aprofundamento no subgênero.

Outros elementos também mereceram especial atenção de nossa parte, como é o caso da laicização que, já marcada no primeiro capítulo (capítulo 1.1), semelhantemente, abre uma série de questões secundárias de suma importância, como as festas religiosas – enquanto cenário para a manifestação amorosa da donzela, personagem central das cantigas de romaria – e que apontaram para a insistente dicotomia sagrado/profano. Isso, de forma insistente, porque há um continuo entrelaçamento e uma paradoxal complementaridade entre o sagrado e o profano, de modo a configurar a unicidade da psicologia das *fremosas* e dos namorados. Essa concepção dual perpassa todo nosso trabalho, de modo que poderia ser considerada uma chave de leitura, um verdadeiro pano de fundo, no qual todas as cantigas de romaria estão inscritas. Não é sem motivo termos buscado suporte em medievalistas de renome para sustentar a tese de que no século XIII, período no qual se deu o florescimento das cantigas de

romaria, houve um renascimento curioso (capítulo 1.2), que possibilitou a coesão de elementos tão contrários, a saber: o religioso e o profano. Buscamos esse suporte porque é nele que se funda a psicologia da donzela de romaria.

Nessa discussão, ou seja, buscando entender um pouco mais do que se pode considerar uma harmonia entre opostos, outras interessantes questões nos chamaram a atenção, questões essas que, girando em torno do contexto das cantigas de romaria, são responsáveis, de maneira indireta, pela sua formatação tal como as conhecemos hoje. É o caso do que nos propusemos a discutir no segundo capítulo deste trabalho, acerca das motivações e porquês da ida do namorado a outras terras, ocasionando a dor de amor da donzela (capítulo 2.2). Mais uma vez ficamos presos ao viés de análise dual, de modo que se tornou impossível delimitar uma precisa razão: diante das lutas da Reconquista, muitos namorados se dispunham a tal investida por causa dos proveitos que poderiam obter, enquanto outros eram movidos, pela piedade e desejo de proteção, aos santuários cristãos. Ora, se, por um lado, essa dualidade não permite o estabelecimento de uma teoria simples sobre as cantigas de romaria e suas motivações, por outro lado, demonstra uma engenhosa e tênue rede de articulações aparentemente paradoxais, mas que, na verdade, se complementam e merecem especial atenção.

São forças que, harmonicamente dispostas, moldam as cantigas de romaria através de uma tensão nem sempre estável. É o caso, por exemplo, dos jograis, que, instrumentos de propaganda, davam visibilidade às igrejas, por elas contratados; e que, ao mesmo tempo, eram também alvos da censura e repreensão da Igreja, pelo teor ausente de virtudes de suas cantigas (capítulo 2.1). O que, aparentemente, seria contraditório, observado no conjunto, torna-se harmônico e funcional, quando visto pontualmente.

O que nos facilitaria o trabalho com essa dualidade sempre presente e impossível de ser quebrada, sem prejuízos de sentido? Dispusemo-nos a desmembrá-la, para que pudéssemos dar ao leitor de nosso trabalho uma análise mais detalhada dos elementos constituintes dessa instância indissociável, presente nos fundamentos das cantigas de romaria. É o que, de uma forma ou de outra, buscamos fazer numa transição amena entre os capítulos segundo e terceiro deste trabalho.

Se, no final do segundo capítulo, diversos elementos nos apontavam para uma laicização excessiva da romaria (intuito propagandista do jogral, disposição sensual da donzela para a romaria, condicionamento da ida em romaria ligado à presença do namorado, etc.), sentimos a necessidade de contrabalançar esse peso, dedicando um espaço para a exposição dos elementos religiosos, de modo a equilibrar essa tendência natural de enxergarmos apenas o lado laico, e tentar restabelecer a dicotomia que perpassa todo o *corpus* em questão. Começamos por trabalhar, de maneira panorâmica, a carga simbólica e religiosa das peregrinações (capítulo 3.1), e, então, nos detivemos nos elementos constituintes das cantigas, onde identificamos uma curiosa gradação (capítulo 3.2) de manifestações religiosas dentro do grupo de composições. Achamos que seria interessante, além de analisarmos as peregrinações e os elementos religiosos da cantiga, tratarmos também dos santuários evidenciados pelos trovadores.

Diante do contrapeso da apresentação dos elementos religiosos, acreditamos ter, de uma forma ou de outra, conseguido desmembrar a dualidade sagrado-profano e tê-la rearticulado novamente para o leitor, de forma a possibilitar-lhe uma compreensão mais ampla e, ao mesmo tempo, teoricamente imparcial do fenômeno que nos propusemos a trabalhar.

Partimos, então, para os símbolos, cientes da “enganosa inocência das cantigas de amigo”, conforme a observação de Celso Cunha<sup>219</sup>. Mais uma vez, vimos que a simbologia também é terreno dicotômico entre o sagrado e o profano. É o caso, por exemplo, de um *topos* como o “mar”, que aponta ora para a imagem poética do paraíso – o outro mundo, no qual as dores não mais existem –, ora para o coração humano, convulso em suas paixões, assim como as ondas, e, semelhantemente, profundo, como o amor. Sentimento esse que creditamos especial atenção, dedicando a ele todo o quarto capítulo. Isso, porque é o amor o que de fato impulsiona a composição do gênero – sendo legitimado pela moral da Igreja ou não –, e sem o qual tais textos simplesmente perderiam sua razão de serem executados pelos jograis nas festas religiosas e nas ermidas, contexto nos quais se manifestavam.

Não é possível, dentro do *corpus* das cantigas de romaria, criar paradigmas de leitura, de modo a se estabelecer uma abordagem segura sobre os sentimentos das donzelas. É preciso aceitar que as donzelas são multifacetadas no que diz respeito à sua psicologia amorosa e, furtivamente, se esquivam de qualquer teoria que tente abrangê-las. É o que o quarto capítulo deste trabalho buscou explicitar, quando, primeiramente, tentou estabelecer uma distinção entre os amores trovadorescos e situar a *coita* amorosa das donzelas das cantigas de romaria, distinguindo-as de outras manifestações amorosas no cenário medieval (capítulo 4.1). Ora, procurando entender o imaginário da época no que concerne ao amor, voltamo-nos para o texto, numa tentativa de conceituar mais uma gradação: dessa vez, uma gradação da intensidade amorosa, a qual nos propusemos a, panoramicamente, mapear (capítulo 4.2).

O caminho aqui percorrido é limitado em sua proposta e de teor introdutório. Ao interessado nas cantigas de romaria galego-portuguesas, muito ainda resta a ser estudado, seja no eixo das manifestações religiosas e profanas ou da sintomatologia amorosa. Contudo, o

---

<sup>219</sup> CUNHA, C., 1989, p. 109-122. Cf. Capítulo 3.3.

recorte que procuramos apresentar aponta para algo maior, que é trazer a literatura galego-portuguesa de romaria para a atualidade. O exercício poético das cantigas de romaria, dificilmente, encontrará a admiração do leitor que não tenha em mente tais questões e que não seja capaz de sobre elas refletir.



## BIBLIOGRAFIA

- ALVAR, Carlos. *Poesía de Trovadores, Trouvères e Minnesinger*. Madrid: Aliança Editorial, 1981.
- ALVAR, Carlos e MORENO, Angel Gomes. *La poesia lirica medieval*. Madrid: Editora Taurus, 1987.
- ANDRÉ CAPELÃO. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ANÔNIMO. *A canção dos Nibelungos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ASENSIO, Eugenio. *Poetica y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*, cap. Doutrina geral das épocas literárias: A idade Média. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BARREIROS, Antônio José. *História da literatura portuguesa. Vol. 1: sécs. XII-XVIII*. Braga: Bezerra Editora, 1997.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um Discurso Amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELL, Audrey. “Algumas observações sobre as Cantigas de Amigo”, *Revue Hispanique*, t. LXXVII (1929) p. 270-283.
- \_\_\_\_\_. F. G., BOWRA, Cecil, ENTWISTLE, William J. *Da poesia medieval portuguesa*. Lisboa: J. Ribeiro Editor, 1985.
- BRAGA, Theófilo. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Chardron, 1909.
- BREA, Mercedes *et al.* *Lirica Profana Galego-Portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, 2 volumes.
- \_\_\_\_\_. *Las Cantigas de Romería de los Juglares Gallegos*. In: Actes Del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997, vol. I.
- \_\_\_\_\_; LORENZO GRADIN, Pilar. *A cantiga de amigo*. Salamanca: Edicións Xerais de Galicia, 1998.
- \_\_\_\_\_. (coord.). *Estudo sobre o léxico dos trovadores*. Verba: Anuário Galego de Filoloxia. Anexo 63. Santiago de Compostela: USC, 2008.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Literatura Portuguesa Medieval*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

BUTLER, Alban. *Vida dos Santos*. Ed. Completa. Petrópolis: Vozes, 1993.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CIDADE, Hernani. *O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura*. Coimbra: Arménio Amado, 1957.

\_\_\_\_\_. *Poesia medieval. I. Cantigas de amigo*. 5. ed. Lisboa: Seara Nova, 1972.

CORREIA, Angela. *Sobre a especificidade da cantiga de romaria*. Ver. *Bibl. Nac.*, Lisboa, S. 2, 8 (2) Jul-Dez. 1993.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 1986.

CUNHA, Celso. “Amor e ideologia na lírica trovadoresca”. *Anais do I Congresso Internacional – Discurso e Ideologia*. Rio de Janeiro, 1989. In: *Sob a pele das palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 109-122.

CUNHA, Viviane. *O sujeito e sua representação na cantiga de amigo galego-portuguesa*. In: *Anais do XV Encontro de Professores Univesritários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. São Paulo: UNESP, 1995. p. 323-327.

\_\_\_\_\_. *Texto inédito*. “Da Antiguidade à Baixa Idade Média: um Olhar sobre a Figura de Maria”. VIII Semana de Pós-Graduação em Estudos Clássicos e Medievais: Religião e Sagrado nos Mundos Antigo e Medieval. PósLit, FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2009.

DALARUN, Jacques. *Amor e celibato na Igreja medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DANTE ALIGHIERI. *Vida Nova*. São Paulo: Atena Editora, 1937.

DIAS, A. P., “Vida de Sancto Amaro: A representação do Paraíso no imaginário clerical medieval”. Publicação da Universidade do Minho. *Letras e Letras*. Agosto, 1997.

DICIONÁRIO DA LITERATURA MEDIEVAL GALEGA E PORTUGUESA. Org. Giuseppe Tavani e Julia Lanciani, Lisboa: Ed. Caminho, 1993.

DROMKE, Peter. *La lírica en La Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

DUBY, Georges. (org.) *História das mulheres no ocidente*. Lisboa: Afrontamento, 1990. p.331-353.

\_\_\_\_\_. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *As três ordens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

- \_\_\_\_\_. *Guerreiros e camponeses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Idade Média, Idade dos homens*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Don Quixote, 1988.
- \_\_\_\_\_. O modelo cortês. In: \_\_\_\_\_.; ZUBER, Christiane Klapisch. *História das mulheres no Ocidente*. Vol. 2. Porto: Edições Afrontamento, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O tempo das catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. *História das crenças e das idéias religiosas*. Tomo 1. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- FÉRNANDEZ, Emílio Mitre. *Introducción a la história de la edad media europea*. Madrid: Istmo, 1976.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Antologia literária comentada: Idade Média*. São Paulo: Editora Ulisseia, 1975.
- FIDORA, Alexander y PARDÓ PASTOR, Jordi (coord.). *Mirabilia 2. Expresar lo Divino: Lenguaje, Arte y Mística*. *Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*. Barcelona, Dez/2002.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé. (1992): *Poesía de santuarios*. *Compostellanum* 8, 1958. In: \_\_\_\_\_.; *Estudos sobre lírica medieval. Trabalhos dispersos (1925-1987)*, Galaxia, Vigo, p. 53-69.
- FRANCO JUNIOR, Hilário. *A Idade Média: O Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Peregrinos, Monges e Guerreiros*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- GARCIA de CORTÁZAR, José Ángel. *El hombre medieval como "homo viator": Peregrinos y Viajeros*. In: IV Semana de Estudios Medievales. Logroño, 1993.

- GÉNICOT, Leopold. *Linhas de rumo da Idade Média*. Lisboa: Imprimatur, 1963.
- GHEERBRANT, Alain.; CHEVALIER; Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. São Paulo: Martins Editora, 2007.
- GONÇALVES, Elsa. *Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da Lírica Medieval Galego-Portuguesa: “Quel da Ribeira” e “A Romaria de San Servando”*, do volume *Critique Textuelle Portugaise, Actes Du Colloque*, Paris, 20 octobre, 1981.
- \_\_\_\_\_. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Ed. Comunicação, 1985.
- GONZALO DE BERCEO. *Obra completa*. Edición coord. par Isabel Uría. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F. (Ed.) *Navegación de San Brendán*. Madrid: Akal, 2006.
- JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Aurea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- JUARÉZ BLANQUER, Aurora. "Madre y cantiga de amigo". *Estudios románicos*, 1978, Murcia: Universidad, Departamento de Filología Románica, 1978. p. 129-152.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de Amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.
- LAPA, Manuel. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: Época Medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1965.
- LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- \_\_\_\_\_.; SCHIMITT, J. *Dicionário temático do ocidente medieval*, v.I e II. Bauru: EDUSC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O homem medieval comum*. Lisboa: Presença, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Os intelectuais na Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1984.

\_\_\_\_\_. *Para um Novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no ocidente*. Lisboa: Estampa, 1980.

LECLERCQ, Jacques. *Espiritualidade ocidental: Fuentes*. Salamanca: Sígueme, 1967.

LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LOYN, Henry. (Org.). *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Maravilhas de São Tiago*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2005.

\_\_\_\_\_. *Peregrinação e Poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

MARCO POLO. *As Viagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MATTOSO, José. *Fragments de uma Composição Medieval*. Lisboa: Estampa, 1990.

\_\_\_\_\_. *Identificação de um país, ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325*. Lisboa: Estampa, 1985

MENÉNDEZ PIDAL, Juan Ramón. *Poesia jugralesca y origenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

METTMANN, W. ed. *Cantigas de Santa Maria*. Coimbra: *Acta Universitatis Conimbrigenis*, 1959-72. Reed. Ed. Xerais de Galicia, 1981, 4 vol. (vol. 1).

NUNES, José Joaquim. *Crestomatia Arcaica: Excertos da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1970.

OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espetáculo trovadoresco*, Lisboa: Edições Colibri, 1994.

PASTOREAU, Michel. *No tempo dos cavaleiros da tábola redonda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PIEL, Joseph-Marie. “Sobre a origem das cantigas de amigo (Uma nova hipótese)”, *Revista de Lingua e Literatura*, vol. 3-4 ( 9 ) 1982, p. 5-6.

POPE, Isabel. “Medieval Latin Background of the Thirteenth-Century Galician Lyric”, *Speculum*, Volume IX, 1934, p. 3-25, illus.

QUINT, Anne Marie. “O mar na lírica medieval galego-portuguesa”, *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Org. e coord. T. F. EARLE, Oxford University, 01-09-96 / 08-09-1996. Oxford - Coimbra, 1998, t. III, p. 1321-1329.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

- SARAIVA, António José: *A cultura em Portugal* (Livro II), Lisboa: Bertrand, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Lisboa: Gradiva, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e Drama*. Lisboa: Gradiva, 1990.
- \_\_\_\_\_.; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17.ed. Porto: Porto Editora, 2005.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1980.
- SODRÉ, Paulo Roberto. *Cantigas de madre galego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Entre a guarda e o viço: a Madre nas Cantigas de Amigo Galego-portuguesas". *Temas medievales*, Buenos Aires, n. 12, p. 97-128, 2004.
- SOLÉ, Jacques. Os trovadores e o amor-paixão. In: A.A.V.V. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Trad. Ana Maria Capovilla, Horácio Goulart e Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- SPINA, Segismundo. *Presença da literatura portuguesa. Era Medieval*. São Paulo: Difel, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Grifo, 1972.
- \_\_\_\_\_. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EdUSP, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Do Formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana: *A lição do texto. Filologia e literatura. I - Idade Média*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- TATE, Georges. *The crusades and the holy land*. Londres: Thames & Hudson, 1996.
- TAVANI, Giuseppe. *O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escárnio e maldizer*. Lisboa: Boletim de Filologia, 29, vol.II, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Martim Codax, o seu cancionero e o pergaminho de Vindel", *Ensaio Portugueses: Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988. p.147
- \_\_\_\_\_. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*, tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.

\_\_\_\_\_. *Lições de Filologia Portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1956.

\_\_\_\_\_. “Olhos verdes... olhos de alegria”, In: VIEIRA, Yara Frateschi *et alii*. *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*. Campinas: UNICAMP, 2004

VIEIRA, Yara Frateschi. “Olhos e coração na lírica galego-portuguesa”, In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 29, n.42, Julho-Dezembro, FALE-UFGM, 2009.

VOSSLER, Karl. *La soledad en La Poesía Española*. Madrid: Visor Libros, 2000.

ZINK, Michel. *El Juglar de Nuestra Señora. Cuentos Cristianos de la Edad Media*. Salamanca: Ediciones Sigueme, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Madrid: Catedra, 1987.