

MOTIVOS NATURALISTAS E CONFIGURAÇÕES SIMBÓLICAS NA CANTIGA DE AMIGO*

M^a do Rosário Ferreira*

Sendo o *corpus* da cantiga de amigo constituído por cerca de 500 composições, não deixa de ser sintomático que a crítica se venha debruçando preferencialmente sobre algumas categorias minoritárias, quer formal, quer tematicamente definidas: as cantigas paralelísticas e as cantigas com referências espaciais não deícticas, que, por sua vez, se poderão dividir em cantigas com motivos naturalistas ou de romaria. Estas categorias definem subconjuntos parcialmente sobreponíveis, que, adicionados, cobrem menos de uma quinta parte do *corpus*; contudo, parece existir um generalizado consenso sobre a sua particular representatividade, pois as composições em causa são tomadas como fonte quase exclusiva da secção de cantigas de amigo das antologias da lírica galego-portuguesa, e aquelas em que as três categorias convergem (como é o caso da conhecidíssima única cantiga de Meendinho) surgem erigidas em verdadeiros paradigmas do género.

Como pano de fundo e justificação implícita desta situação algo insólita, surge a convicção, tacitamente aceite pela crítica, da tradicionalidade da cantiga de amigo¹,

* Professora Auxiliar da Universidade de Coimbra. Investigadora do SMELPS/IF/FCT.

* Artigo inédito em português, apresentado ao *Colóquio Internacional Frauenlieder/Cantigas de Amigo*, realizado na Apúlia em Março de 1999, e publicado nas respectivas actas: «Naturmotivik und Symbolik in cantigas de amigo» in *Frauenlieder/Cantigas de Amigo, Internationalen Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin)*, Stuttgart, S. Hirzel Verlag, 2000, pp. 237-245. O texto original foi objecto de algumas alterações menores e de actualização bibliográfica.

¹ A minoritária corrente não tradicionalista, defendida no passado, com argumentos mais racionais do que empíricos, por Cesare de Lollis («Dalle Cantigas de Amor a quelle de Amigo», in *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. I, Madrid, 1925, pp. 617-626) e Silvio Pellegrini «Intorne alle "Cantigas d' amigo"», originalmente publicado em 1930, in *Studi su Trove e Trovatori della Prima Lirica Ispano-Portoghese*, Bari, Adriatica Editrice, 1959, pp. 23-63), ganhou novo alento com os recentes trabalhos de A. Resende de Oliveira e de J. C. Ribeiro Miranda, que disponibilizam e interpretam novos dados históricos essencialmente centrados nas primeiras décadas da manifestação trovadoresca galego-portuguesa (ver

que, aflorando no carácter autóctone das referências geográficas ligadas às romarias, se veria confirmada pelo uso de paralelismo e de motivos naturalistas, supostamente bebidos pela modalidade em voz feminina do canto trovadoresco galego-português na antiquíssima tradição da canção de mulher românica.

Tentei, num trabalho recente², mostrar como o paralelismo sobre dístico monórrimo com refrão faz a sua entrada na prática trovadoresca galego-portuguesa independentemente do advento da cantiga de amigo, e como se vai complexificando, codificando e especializando pelo contacto com esse género lírico, podendo, daí, concluir-se que a estreita ligação entre cantiga de amigo e paralelismo não é um dado de partida mas um efeito de chegada, uma simbiose construída pela prática trovadoresca peninsular. Aqui, procurarei investigar a existência de afinidades ou de pontos de clivagem no funcionamento interno e na funcionalidade externa dos motivos naturalistas, no sentido de averiguar em que medida a presença destes poderia, de facto, apontar univocamente para a filiação da cantiga de amigo numa modalidade lírica feminina pré-trovadoresca.

Antes de mais nada, parece-me necessário definir o tipo de abordagem dos motivos naturalistas que pretendo adoptar, uma vez que a relação dos estudos sobre lírica galego-portuguesa com esta classe de significantes literários está longe de ser inambígua. Com efeito, a crítica admite, mais ou menos generalizadamente e desde há muito, que uma adequada leitura destes elementos, equacionados com uma determinada conotação do cenário que acolhe, propicia ou evoca o encontro amoroso³, não poderá ser feita sem tomar em consideração que transportam consigo

Oliveira e Miranda, «A segunda geração de trovadores galego-portugueses», in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM* (ed. J. Paredes Nuñez), Granada, 1994, vol. III, pp. 499-512 (entretanto incluído em OLIVEIRA, A. Resende, *O Trovador Galego-Português e o seu Mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, pp. 97-110); Miranda, «Calheiros, Sandim e Bonaval, uma rapsódia de amigo», comunicação apresentada ao V Colóquio Galaico-Minhoto, Porto, Edição do Autor, 1994 (disponível on-line em www.seminariomedieval.com/guarecer.html, Reedições); e ainda, da autoria, respectivamente, do primeiro e do segundo destes investigadores, «Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'Occident de la Péninsule Ibérique I» e «Le surgissement... II», in *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes* (ed. A. Touber), Amsterdão, Rodopi, 1998, pp. 85-95 e 97-105.

² Ferreira, M^a do Rosário, «Paralelismo "perfeito": uma sobrevivência pré-trovadoresca?», in *Figura*, Faro, Edição da Universidade do Algarve, 2001, pp. 293-309.

³ Precisão que implica, desde logo, a exclusão do âmbito desta pesquisa de ocorrências lexicais sem função de caracterização de um espaço, como é o caso do "almirante do mar", em Paio Gomes Charinho, ou do "rei que conqueceu de mar a mar", em Lopo.

uma forte carga simbólica⁴, constituindo muitos deles verdadeiros significantes imagéticos capazes de operar transtemporalmente no espaço cultural ibérico e de culturas afins, como a diáspora sefardita, quando não mesmo de amplificar a sua eficácia no nível antropológico⁵. Todavia, a interpretação simbólica não se tem mostrado particularmente produtiva no campo aparentemente fértil da cantiga de amigo. Ora espartilhada por um redutor empirismo positivista em tentativas de *aggiornamento* dos tradicionais estudos filológicos, ora pulverizada num frenesi comparatista onde *similia* oriundos das mais diversas épocas, áreas geográficas e culturas se sucedem sem critério aparente⁶, esta perspectiva interpretativa tem-se mostrado de difícil operacionalização, gerando, por isso mesmo, hipóteses de solidez questionável e alcance impreciso.

Depressora do significado simbólico umas vezes, atomizadora do objecto de estudo outras, pouco heurística quase sempre, a análise simbólica dos motivos naturalistas tem vindo a despertar na crítica uma crescente desconfiança, sendo votada a uma tácita rejeição em proveito de uma contida descrição comparada, levada quando muito até aos limites da România e implicitamente reconduzida a uma securizante busca de origens, se não já de fontes. E, assim, o estudo dos motivos naturalistas na cantiga de amigo acaba por cair num estado consentido de paralisia interpretativa.

A minha opção metodológica, que visa recuperar para a lírica galego-portuguesa a profundidade da interpretação simbólica sem incorrer numa perda de definição do objecto de estudo, prende-se com aspectos bem estabelecidos do comportamento do símbolo, nomeadamente com o facto de o seu significado ser modalizado, quando não mesmo modificado, por acção do sistema de representações em que surge integrado. Assim, sem negligenciar o alcance antropológico da significação de muitos dos motivos naturalistas presentes na lírica galego-portuguesa, proponho-me tentar

⁴ É pioneiro, neste tipo de abordagem, o exemplar estudo de Eugenio Asensio «Poética y Realidad en las Cantigas de Amigo», in *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970 (1ª edição de 1957), pp. 7-133.

⁵ Ver, neste sentido, a obra de Stephen Reckert e Hélder Macedo, *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996 (1ª edição de 1976).

⁶ Procedimento cujo reduzido alcance interpretativo torna evidente que, uma vez circunscrita e descodificada uma imagem simbólica, o seu alargamento descontextualizante em nada contribui para a elucidação da forma particular como ela funciona e significa no texto de partida.

elucidar o modo como poderiam ser compreendidos no seu contexto de produção/recepção coevo. Para isso, terei em conta todos os dados de natureza histórica, cultural ou sociológica que pareçam contribuir para caracterizar o mais diferenciadamente possível o funcionamento de cada motivo simbólico no âmbito do imaginário trovadoresco peninsular, conceptualizado como a restrição de um imaginário medieval mais lato em função de parâmetros que não tenciono impor *a priori*, mas ir definindo à medida que o rigor no estudo dos símbolos em causa o for exigindo.

De entre os motivos naturalistas, começarei por considerar os de teor aquático que são, sem dúvida, os mais pregnantes. Convirá, antes de mais, distinguir os verdadeiros motivos aquáticos, potencialmente geradores de imagens naturalistas centradas na água, dos elementos lexicais de estatuto meramente geográfico ou toponímico⁷. Excluídas as ocorrências deste tipo, encontram-se motivos naturalistas aquáticos⁸ em dezassete autores, caracterizando espaços que se estendem desde o mar até à fonte, passando pelo rio e pelo lago. Em vez de apresentar listagens exaustivas dos autores e dos motivos aquáticos, fatalmente enfadonhas e pouco esclarecedoras, parece-me mais produtivo tentar averiguar se todos os motivos aquáticos potencialmente simbólicos geram o mesmo tipo de imagem ou, se, pelo contrário, aparentam dar origem a configurações imagéticas diferenciadas. Caso se verifique a segunda situação, procurarei determinar se essa diferenciação é aleatória ou se, pelo contrário, obedece a alguma lógica, permitindo o estabelecimento de correlações quer com elementos do mesmo nível de análise (por exemplo, outros motivos espaciais, naturalistas ou não), quer com vectores estruturantes noutros níveis (por hipótese, cruzando a lista estruturada dos motivos com a lista dos seus autores organizada segundo critérios pertinentes). No caso de se confirmarem correlações, provar-se-ia que a diferenciação das configurações imagéticas estrutura

⁷ Como é o caso do "Sar" de Pedro Amigo de Sevilha, que não difere muito do "caminho francês" de João de Aboim, ou o da "Santa Maria do Lago" de Fernão do Lago, que parece simplesmente contrapor-se a todas as outras "Santas Marias de..." presentes no cancionero de amigo (ver Ferreira, M^a do Rosário, *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, Granito, 1999, pp. 33-36).

⁸ Incluindo aqueles que figuram em pastorelas, uma vez que estas composições se inscrevem num *continuum* imagético e enunciativo com certos grupos bem caracterizados de cantigas de amigo, como sejam aquelas onde surgem motivos naturalistas ou aquelas onde se detecta a presença de um enunciador/narrador (ver Ferreira, *Águas...*, pp. 148-150 e 156-160).

coerentemente o corpus de acordo com critérios organizadores bem determinados (e que poderiam ser internos ou externos, consoante as correlações encontradas). Estariam, então, criadas as condições teóricas para se proceder a uma reapreciação, em novas bases, da problemática atinente aos motivos naturalistas.

A primeira distinção que vem ao espírito no seio dos motivos aquáticos é, evidentemente, entre aqueles que determinam imagens marítimas e aqueles que geram cenários de água doce. Esta separação quase instintiva de *totalas auguas* poderia revelar-se indesejavelmente apriorística, e, em consequência, não estruturante do corpus da cantiga de amigo, caso se verificasse que os subconjuntos por ela definidos não eram dotados de coerência imagética interna própria. Contudo, tal não ocorre. Com efeito, as configurações simbólicas induzidas pela presença da água salgada apresentam traços distintivos nítidos, por vezes mesmo de tipo opositivo polarizador, relativamente às que se centram na água doce. Em primeiro lugar, a água salgada, ainda que se possa desdobrar em mar e ondas, singulariza-se por ser o único elemento natural do cenário⁹, enquanto o espaço induzido pela presença da água doce comporta muitas vezes outros elementos naturalistas, ora inanimados (o vento, a alba) ora vegetais (prados, ramos, flores), ora animais (cervos, aves várias). Em segundo lugar, e inversamente, a fonte, o rio ou o lago não parecem ser compatíveis com quaisquer elementos que indiciem uma intervenção humana sobre o espaço, registando-se apenas aqueles artefactos que a amiga directamente manipula (o fio de ouro de atar cabelos, as camisas, a saia, o manto, a grinalda de flores) e que, portanto, têm o estatuto não de componentes do cenário, mas de extensões da protagonista feminina, um pouco como os seus próprios cabelos, também

⁹ Apenas numa composição, de Pero Meogo, o mar partilha o espaço imagético com outro elemento natural, o cervo, vizinho habitual da água doce nas cantigas deste autor. Em João Zorro e Estevão Coelho, encontra-se a justaposição do mar e do rio. Contudo, do ponto de vista simbólico, não há qualquer conflito. Com efeito, a análise do cancionero de Zorro mostra que, aí, apenas o mar tem um valor imagético, funcionando o rio como um indicador referencial e situando-se, portanto, aquém da imagem naturalista; quanto a Estevão Coelho, sobrepõe a uma imagem fluvial o mar enquanto símbolo codificado da paixão feminina, o que está, por sua vez, para além da imagem naturalista (ver Ferreira, *Águas...*, pp. 66-68 e 64-66 respectivamente). A mesma forte codificação do símbolo marinho (ver Ferreira, *Águas...*, pp. 57-58), permite, aliás, compreender a possibilidade da sua convivência com a imagem do cervo em Meogo. Quanto às heráldicas "flores do amigo", em Charinho (ver Cotarelo Valledor, Armando, *Cancionero de Payo Gómez Chariño, Almirante y Poeta (siglo XIII)*, Madrid, Libreria General de Victoriano Suárez, 1934, p. 104), não sendo elementos naturais, em nada brigam com o mar que as transporta.

mencionados no mesmo contexto¹⁰; o mar, pelo contrário, aceita perfeitamente coexistir com construções religiosas ou laicas (encontram-se ermidas, igrejas e torres), e deixa-se sulcar por numerosas barcas sem qualquer problema. Recapitulando, o cenário marítimo na cantiga de amigo caracteriza-se pela omissão de quaisquer outros elementos naturais e pela presença de construções humanas ou barcos; quanto ao espaço em torno da água doce, verifica-se que não apresenta sinais de humanização, mas que o elemento aquático não surge por isso isolado, enquadrando-se geralmente num cenário natural complexo. Poderá assim afirmar-se que, mais do que simplesmente conotar o espaço simbólico do encontro amoroso, a presença da água o sobredetermina, impondo, de forma diferenciada, a sua organização interna.

Continuando a tarefa de caracterizar contrastivamente as configurações simbólicas marítimas e as que se ambientam na água doce, passarei, agora, da determinação das suas estruturas imagéticas típicas para a consideração dos modos como os elementos aquáticos manifestam o seu potencial simbólico. Começando pelas cantigas marítimas, verifica-se que não se regem todas pelo mesmo tipo de processo de simbolização, podendo a esse respeito ser subdivididas em dois conjuntos disjuntos, definidos a partir da existência ou não de uma relação funcional entre o mar e o barco. Aquelas onde essa relação não se verifica sobrepõem sistematicamente o simbolismo da cena que representam ao realismo da situação que a presença do mar sobredetermina, e geram uma imagem marinha tumultuosa que espelha a exaltação apaixonada da amiga de forma mais ou menos directa (por exemplo em Meendinho) ou mais ou menos codificada (é o caso em Nuno Porco), consoante a intensidade expressionista da composição. Estamos, aqui, perante um simbolismo animista de tipo projectivo, em que o elemento natural não expande nenhum significado imanente, antes parece escolhido, de acordo com as suas potencialidades imagéticas primárias, para absorver as emoções do sujeito que o percebe, devolvendo-as depois convertidas numa imagem sugestiva. Quanto às cantigas onde o mar surge como substrato utilitário do trânsito de embarcações, parece haver um esvaziamento simbólico da imagem marinha, assentando o

¹⁰ Regista-se, em Fernando Esquio, um caso em que o arco do amigo detém um estatuto idêntico.

simbolismo, muito simples, na imagem do movimento do barco, associada ao afastamento ou à aproximação do amigo.

Já nas cantigas onde o espaço do encontro amoroso é sobredeterminado pela presença da água doce, não se poderá dizer que o problema se resolve de forma tão esquemática. Se é verdade que o simbolismo de tipo projectivo continua presente, também é facto que já não se centra, geralmente, na água animizada¹¹, tendendo esta a ser substituída, nessa função, por outros elementos naturais, animados ou não, como as aves, as cervas, a alva. Contudo, nem por isso a água doce se mostra simbolicamente inerte. A imagem natural complexa dominada por uma fonte, um rio ou um lago tende a incluir a figura feminina na paisagem (num processo que se torna evidente na situação voieurista das pastorelas e, sobretudo, nas composições narrativas de Meogo e D. Dinis, onde a voz feminina se apaga em proveito da imagem feminina), estabelecendo uma contiguidade física (e já não psicológica, como acontecia com a projecção emocional no mar) entre a mulher e a natureza circundante, paradigmaticamente figurada na água doce que sobredetermina o espaço. Esta contiguidade é indiciada quer de uma forma simples, tendencialmente perceptiva, através do motivo da lavagem (de cabelos, de camisas ou banho), quer de um modo menos directo, mais propriamente cognitivo, pela assimilação da mulher às aves que cantam e que estão, por sua vez, dependentes da água. Gera-se, assim, uma cadeia metonímica *mulher/água/natureza* que rouba à figura feminina grande parte da sua densidade psicológica mas, em compensação, a institui como imagem da natureza e da própria vida, dotando-a, no processo, de um poder de sedução indefinível. Este investimento simbólico da figura feminina parece resultar da sua contaminação, mediada pela referida cadeia metonímica *mulher/água/natureza*, com o simbolismo imanente da água doce enquanto imagem de todas as forças vitais de fecundidade e renovação¹².

Torna-se, portanto, claro que a qualidade da água (doce ou salgada) presente nas imagens naturalistas da cantiga de amigo funciona como elemento estruturante

¹¹ Com excepção das águas volvidas de Meogo, imagetivamente mais próximas do tumulto marinho do que da clara água doce; e, fugazmente, do lago de Esquio, que é rapidamente substituído nessa função pelas aves que cantam (ver Ferreira, *Águas...*, pp. 114-117 e 145-146 respectivamente).

¹² Ver Ferreira, *Águas...*, pp. 156-160.

que determina não apenas o tipo de cenário gerado, mas os próprios processos de simbolização envolvidos nas composições. Em torno do mar desenvolve-se um simbolismo essencialmente assente nas potencialidades imagéticas transferenciais deste elemento, enquanto a água doce parece gerar um simbolismo imanentista e, portanto, tendencialmente arquetípico. A diferenciação é tão nítida e tão profunda que a hipótese de que encontre correspondência noutros níveis de análise do fenómeno trovadoresco não pode deixar de se pôr.

Ao cruzar a lista dos motivos marinhos ou de água doce com a dos seus autores sociologicamente caracterizados, a hipótese aventada dá os seus frutos: detecta-se uma correlação não perfeita, mas suficientemente forte para se afirmar que não é ilusória. Com efeito, entre os poetas do mar no cancionero de amigo regista-se uma nítida predominância dos jograis (João de Cangas, Nuno Treez, Martim Codax, Meendinho, Nuno Porco, Pero Meogo, João Zorro, Juião Bolseiro) sobre os trovadores (apenas Gonçalo Anes do Vinhal, Nuno Fernandes Torneol, Paio Gomes Charinho e Estêvão Coelho), numa proporção de dois para um. Contudo, esta tendência inverte-se espectacularmente quando consideramos os cantores de fontes, rios ou lagos, entre os quais a uma maioria de estatuto aristocrático (Nuno Fernandes Torneol, João Soares Coelho, Estêvão Coelho, D. Dinis, Fernando Esquio e Airas Nunes) se contrapõem apenas dois autores plebeus (Pero Meogo e João Airas de Santiago), numa supremacia de trovadores sobre jograis que a proporção de três para um traduz de forma flagrante. Isto sem tomar em linha de conta que os dois *soit disant* jograis remanescentes neste grupo se moviam, como a análise da sua obra tão bem mostra, em universos culturais eivados de influências (respectivamente clericais e provençais¹³) atípicas no mundo jogralesco peninsular.

Esta especialização social das categorias de cantigas de motivos aquáticos, entre as quais as de água salgada aparecem como preferencialmente jogralescas e as de água doce como caracteristicamente aristocráticas, suscita, evidentemente, reflexão. O que poderá justificar tal dicotomia? É neste ponto que se torna necessário, segundo penso, entrar em linha de conta, por um lado, com o possível âmbito

¹³ Ver Méndez Ferrín, X. L., *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia, 1966, pp. 58-68; e Rodríguez, José Luís, *El Cancioneiro de Joan Airas de Santiago: Edición y Estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1980, pp. 31-33.

antropológico das configurações simbólicas básicas postas em cena nestes dois conjuntos de composições, e, por outro, com as modalizações do seu significado que o imaginário medieval, a cultura trovadoresca e o particular sistema de representações peninsular coevo nelas poderão ter operado.

Não me deterei aqui nas cantigas de motivo marítimo, essas curiosas encenações de figuras de mulher apaixonada junto ao mar revolto, imagem cuja larga eficácia poética¹⁴ contrasta com a sua fraca expressão em textos medievais¹⁵. No quadro actual dos conhecimentos da medievalística, torna-se difícil ampliar o alcance simbólico destas composições enigmáticas, como que suspensas no tempo, no espaço... e no julgamento crítico¹⁶. Não me parece possível nem avançar hipóteses credíveis sobre as suas origens, nem descortinar-lhes uma funcionalidade sócio-cultural que as possa afectar preferencialmente ao mundo jogralesco, cujas coordenadas motivacionais nos escapam¹⁷. Na verdade, se os estudos sobre cultura popular na Idade Média fornecem um quadro aceitável sobre o imaginário formal dos grupos sociais não aristocráticos, nada nos dizem dos seus objectivos e aspirações para além dos aspectos básicos da existência¹⁸.

Felizmente, o crítico encontra-se menos desarmado frente às cantigas da água doce, tanto do ponto de vista das ciências do imaginário como dos estudos sobre cultura e sociedade medievais. Por um lado, dados da antropologia comparada, da

¹⁴ Ver Bachelard, Gaston, *L' Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

¹⁵ Ver Gallais, Pierre, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre*, Amsterdão, Rodopi, 1992, pp. 285-323.

¹⁶ A questão torna-se ainda mais intrigante se tivermos em conta que as cantigas do mar assentam num processo simbólico considerado mais típico do universo do romantismo, com a sua característica hipertrofia do eu, do que da mundivisão medieval, muito mais sensível ao homem como membro de uma colectividade de onde absorve a sua identidade, do que enquanto entidade individual capaz de se projectar no exterior (ver Lewis, C. S., *The Allegory of Love*, Oxford, Clarendon Press, 1936).

¹⁷ Esta situação de perplexidade face às origens e funcionalidade do simbolismo marinho na *cantiga de amigo* foi entretanto pontualmente ultrapassada com base na ocorrência de paralelismos bíblicos e na evocação de situações hagiográficas que permitiram o reconhecimento dos pressupostos ideológicos subjacentes aos poemas e a recondução da imagética marinha por eles mobilizada a um contexto senhorial específico (ver M^a do Rosário Ferreira e José Carlos Ribeiro Miranda, «Meendinho ou as ondas em águas paradas», in *O Cancioneiro da Ajuda cen anos depois*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 293-312).

¹⁸ Ver, por exemplo, Claude Gaignebet e Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen-Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985 e Aron Gurevitch, *As Categorias da cultura medieval*, Lisboa, Caminho, 1991.

história das religiões e até da neurofisiologia¹⁹ permitem considerar que a configuração simbólica complexa centrada na mulher em associação com certos elementos benéficos da natureza, em particular a água doce²⁰, terá um estatuto compatível com aquilo que Jung designou por imagens primordiais ou arquétipos²¹. Além disso, os estudos de Gaston Bachelard e de Pierre Gollais²², fundamentando-se o primeiro na fenomenologia do imaginário e o segundo na literatura comparada, apontam convergentemente para a assimilação da configuração simbólica assim gerada a uma projecção da *Anima*, reificação do princípio do feminino. Gollais, situando-se numa perspectiva especificamente medieval, mais restrita do que a de Bachelard, leva mais longe as suas conclusões, e defende não só que, na mundivisão escolástica, a conceptualização da natureza e as alegorias femininas que a representam recobrem uma manifestação da *Anima* enquanto fonte de fecundidade e vida, mas ainda que uma concretização de sentido equivalente do mesmo arquétipo recorre abundantemente em textos narrativos de âmbito cortês sob os traços ubíquos da personagem a que chamou "a fada na fonte".

Resumirei, em traços largos e esquemáticos, a secção típica de texto narrativo (episódio de romance, *lais* ou relato genealógico) onde esta personagem habitualmente surge. Encontramos aí o cavaleiro aventureiro que uma mulher jovem, bela e insuspeitadamente poderosa atrai à fonte ou a outro cenário natural idílico e primaveril, enleando-o nas suas promessas de amor e fortuna; contudo, após um período de ilusória felicidade, a vida do cavaleiro vai sofrer o estigma da origem demoníaca da fada, que chega mesmo a aprisioná-lo, roubando-o definitivamente ao mundo, ao convívio dos homens e ao seu destino²³. Ora os conhecimentos da

¹⁹ Que aqui não cabe, por demasiado longos, referir; mas ver Ferreira, *Águas...*, pp. 160-166, para um apanhado da questão.

²⁰ Água doce essa que poderá ser reforçada ou, em certos casos, substituída por elementos vegetais que pressupõem a sua presença e são componentes habituais do *locus amoenus* (ver Gollais, *La Fée...*, pp. 278-284).

²¹ Ver, para uma elucidação da teoria subjacente Jung, Carl Gustav, «Instinct and the Unconscious» (originalmente publicado em 1919) e «The Concept of the Collective Unconscious» (originalmente publicado em 1937), in *The Portable Jung* (ed. Joseph Campbell), Harmondsworth, Penguin, pp. 47-58 e 59-69 respectivamente.

²² Ver Bachelard, *L'Eau...*, e Gollais, *La Fée...*

²³ Ver Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge: Morgane et Melusine, la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.

medievalística são já suficientemente sólidos para permitirem entrever o que se esconde por trás desta fábula cortês. Basta recordar o imaginário actuante do mundo senhorial e o tipo de estratégias simbólicas, centradas na mulher e baseadas na dialéctica *desejo/renúncia*, utilizadas solidariamente por toda a classe da nobreza para compensar frustrações sociais ou reprimir veleidades ascensionistas dos seus estratos mais baixos²⁴. Neste contexto, o fascínio pela fada, manifestação do princípio feminino da fecundidade, dispensadora da terra, da estabilidade, da riqueza e da descendência que a sociedade nega a grande número dos seus membros, parece corresponder à expressão, no nível da representação literária, de uma tendência para a fuga da pequena nobreza às restrições impostas ao seu sucesso social e material. A fada na fonte reificaria, portanto, uma poderosa ameaça para o equilíbrio da sociedade senhorial, o que permite compreender o estranho misto de atracção e repúdio por essa imagem documentado pelas narrativas cortesias que a tomam como fulcro da acção masculina. Assim, e de acordo com o pendor normativo medieval, as histórias de amores fatais entre mortais e fadas instituem-se como veículos de uma moralidade social, podendo ser lidas como verdadeiros *exempla* laicos. O infeliz desfecho que espera o herói tem como função servir de aviso à classe de cavaleiros desmunidos que com ele se podem identificar e levá-los a aceitar um conjunto de ensinamentos que, sintomaticamente, têm uma vez mais a ver com as regras que condicionam e sancionam o acesso à mulher. A esta leitura exemplar poderia juntar-se a de algumas pastorelas occitânicas, em que o dilema do cavaleiro face à pastora, essa outra mulher silvestre filha da natureza, novo avatar da fada na fonte, parece pautar-se por princípios ideológicos convergentes²⁵.

Voltando, agora, às cantigas de amigo. Antes de mais nada, as conclusões acima apresentadas acerca da definição da configuração simbólica aqui em apreciação, levam a redimensionar o conjunto de composições em que esta se pode detectar, incluindo nele as que, embora na ausência da água, suscitam a mesma imagem recorrendo a motivos naturalistas vegetais. Tal alargamento, que envolve um

²⁴ Para um ponto da situação actualizado, ver José Carlos Miranda, «Da Literatura à História: modelos e imagens da ideologia da nobreza senhorial», in *Conto de Perom, o melhor cavaleiro do mundo*, Porto, Granito, 1998 (1ª edição de 1994), pp. 43-54.

²⁵ Ver Ferreira, *Águas...*, pp. 170-175.

número razoável de composições, salda-se pela adjunção de apenas dois autores²⁶, Pero Gonçalves de Portocarreiro, de condição aristocrática, como seria de esperar, e o jogral João Zorro, cuja presença não chega para inverter o pendor fortemente nobilárquico do grupo dos cantores da fada na fonte. E talvez agora, após a inserção e interpretação da figura da fada na fonte no contexto cortês, a especialização social aristocrática destas cantigas seja menos perplexificante. De facto, foi possível estabelecer entre a classe dos seus autores e a imagem nelas evocada laços significativos e motivações funcionais que se afiguram pouco operantes fora dos limites ideológicos da nobreza, justificando, pois, a indiferença jogralesca por essa temática. Não parece, assim, despropositado colocar a hipótese de que, na mesma linha dos lais franceses e das pastorelas provençais, as cantigas de amigo naturalistas galego-portuguesas construídas em torno da imagem da fada na fonte constituiriam, num sistema literário cortês que se caracteriza por uma produção menos do que escassa de textos narrativos, o suporte necessariamente lírico das representações exemplares da capacidade de controlo necessária ao cavaleiro para recusar os enganosos dons dessa figura arquetípica da desejada *Anima*, do feminino profundo e generoso a cuja posse é forçoso renunciar em prol da integração social.

Restaria agora mostrar que, individualmente, a análise das composições em causa apoia esta interpretação global. Seria impossível expor um trabalho desse fôlego no contingente quadro comunicativo de uma sessão de colóquio; posso, todavia, afirmar que, no decurso dessa tarefa, já iniciada, não encontrei ainda contradições de monta²⁷. Com efeito, as composições parecem escalonar-se entre duas estratégias básicas de neutralização da ameaça representada pelo feminino, desejável mas perigoso, encarnado pela amiga-fada: uma estratégia de fuga tácita, ilustrada na distância imposta pela atitude voieurista do cavaleiro das pastorelas; e uma estratégia, mais geral, de domínio, numa afirmação activa da supremacia do homem sobre a mulher, filiável na atitude anti-cortês que enforma já as cantigas de amigo da fase inicial, também de iniciativa aristocrática²⁸. O que, nas cantigas

²⁶ Não incluo aqui Martim de Ginzo, uma vez que a presença da ermida, construção humana, junto do "soveral", não se enquadra no tipo de cenário simbólico tratado.

²⁷ Ver em Ferreira, *Águas...*, o capítulo dedicado aos cantores de fontes, rios e lagos, sobretudo pp. 105-148.

²⁸ Ver Miranda, *Calheiros...*

centradas na imagem da fada na fonte, pode chocar um leitor mais advertido é a violência, discrepante no género de amigo, que por vezes nelas se associa ao processo de dominação do feminino²⁹. Gratuita e inútil se exercida contra uma inofensiva donzela, esta violência inusitada é, por si só (salvo uma generalizada acusação de sadismo...), indício claro do poder atribuído pelo estrato social dos trovadores à figura de mulher com quem mede forças e cuja fatal atracção as cantigas acabam, invariavelmente, por vencer. Seja como for, essa violência não era desconhecida em textos trovadorescos oriundos de um universo cultural onde a imagem da fada na fonte estava bem mais difundida do que na Península. Refiro-me às pastorelas transpirenaicas, onde a atitude do cavaleiro face à pastora, esse outra fada silvestre, estava por vezes longe de se pautar pelos preceitos da cortesia. O que talvez seja mais do que uma coincidência³⁰.

Retorno, para concluir, aos propósitos enunciados no início desta comunicação. Se, como aí referi, o paralelismo encontrado na cantiga de amigo não parece corresponder a nenhum modelo pré-trovadoresco; se a nítida dicotomia explicitada na organização simbólica, no alcance significativo e na autoria dos motivos naturalistas não parece autorizar a sua assimilação a uma matriz comum, o que abala fortemente os postulados sobre a origem unívoca das cantigas de amigo onde surgem; se, ainda, sendo a canção de mulher arcaica o produto de uma cultura votada à oralidade, a probabilidade de encontrar testemunhos fidedignos que permitam levar mais longe as comparações é remota: não seria tempo de repensar o rumo dos estudos, e, em vez de continuar a encarar a cantiga de amigo, ou alguns dos seus exemplares considerados mais representativos, como uma sobrevivência de um passado difuso, trabalhá-la enquanto construção do seu presente de produção, plenamente significativa quando reinserida no imaginário e no sistema de representações próprios do mundo trovadoresco peninsular?

Março de 1999/Dezembro de 2007

²⁹ Ver em Ferreira, *Águas...*, pp. 122-1367, 139-148 e 177-179, uma leitura simbólica dos elementos pertinentes nas composições aquáticas de João Soares Coelho, D. Dinis, Nuno Fernandes Torneol e Fernando Esquio que torna clara a presença e o sentido dessa violência.

³⁰ Ver Ferreira, *Águas...*, pp. 175-179.