

A RAZÓN DE AMOR CON LOS DENUESTOS DEL AGUA E EL VINO E A POESIA GALEGO-PORTUGUESA

Carla Sofia dos Santos Correia*

A *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* é um poema que foi descoberto por Alfred Moral-Fatio em 1887 no interior do manuscrito latino 3576 da Bibliothèque Nationale de France, intitulado *Homiliarium dictus Flos Evangeliarum in circulo anni-sermones de diversis*¹. Dado que quase todos os estudos a que tivemos acesso praticamente ignoram o peso que a poesia galego-portuguesa possa ter tido na concepção deste importante poema castelhano², o objectivo primordial do presente trabalho é proceder a essa avaliação no quadro mais geral do processo de difusão da linguagem trovadoresca medieval. Para o efeito, levaremos a cabo as aproximações textuais entre a *Razón de amor* e os textos trovadorescos que se revelarem pertinentes, nos planos da linguagem, do vocabulário, dos temas e motivos, dos símbolos e da organização discursiva.

A *Razón* é um poema complexo, híbrido, resultado de uma mistura de tradições poéticas e, por isso, a sua interpretação tem gerado grande controvérsia no meio académico. A maior parte dos estudos realizados são antigos, remontando os mais recentes à década de 90. Por esse motivo,

* Estudante de doutoramento da FLUP; Bolseira da FCT; SMELPS/IF/FCT. O presente estudo resulta da reformulação de uma tese de mestrado apresentada à FLUP em Outubro de 2010.

¹ O seu texto preenche os fólhos 124r a 126r sendo o único testemunho conhecido do poema. A difícil leitura do manuscrito tem levado à realização de várias edições, cada uma tentando resolver a seu modo os muitos problemas ecdóticos que se apresentam.

² De ressaltar o estudo introdutório de Tavani (1998, pp. 22-24), onde é claramente identificada, embora em traços gerais, a influência da poesia galego-portuguesa no texto castelhano em estudo.

ignorava-se ainda alguns avanços que foram tendo lugar na área galego-portuguesa, nomeadamente com os estudos de José Carlos Miranda e António Resende de Oliveira, que reformularam e tornaram mais credíveis aspectos relativos à cronologia e ao trajecto de um importante conjunto de autores e também ao sentido dos temas que estes tratavam nos seus textos.

As abordagens realizadas até então resumiam-se principalmente a artigos que incidiam sobre determinado aspecto do poema, normalmente no campo da influência literária, contendo, alguns deles, propostas de edição. Entre estas, destacam-se as realizadas por Morel-Fatio³, Carolina Michaëlis de Vasconcelos⁴, Ramón Menéndez Pidal⁵, Gardiner H. London⁶, Mario Barra Jover⁷ e Enzo Franchini⁸. As três primeiras são edições interpretativas e não respeitam a disposição do poema no manuscrito. London e Jover propõem-se fazer uma edição paleográfica, mas é Franchini, no seu livro *El manuscrito, la lengua y el ser literário de la Razón de Amor*, que trabalha o poema de todas as formas possíveis: faz uma edição paleográfica, porque é a edição mais necessária ao estudo científico do poema, e faz uma edição, a que chama “experimental”, que regulariza o texto do poema para que este possa ser lido e compreendido pelo leitor comum. É com o apoio da primeira que partiremos para a análise do poema.

Como referimos, tratando-se de um poema complexo, tem gerado opiniões muito díspares quer ao nível da edição, quer ao nível da interpretação literária e da determinação da língua em que foi escrito, não havendo sobre essas matérias um consenso generalizado. Começando pela questão da língua, concluímos que esta é predominantemente castelhana, com alguns

³ Cf. Moral-Fatio (1887).

⁴ Cf. Vasconcelos (1902).

⁵ Cf. Menéndez Pidal (1905).

⁶ Cf. London (1965).

⁷ Cf. Jover (1989).

⁸ Cf. Franchini (1993).

rasgos aragoneses e algumas influências galego-portuguesas. Mas ao longo dos tempos as opiniões foram-se dividindo da seguinte forma: Moral-Fatio defende que o poema é navarro-aragonês; Carolina Michaëlis de Vasconcelos, embora aceite que algumas formas sejam aragonesas, acredita na existência de um original galego-português⁹; para Menéndez Pidal há uma mistura entre castelhano e aragonês, embora o filólogo não consiga identificar se aqui o aragonês é próprio do autor, ou do copista¹⁰; M. Barra Jover considera que não existe no texto uma definição linguística clara¹¹; já G. H. London argumenta contra a teoria aragonesista, indicando que muitos dos vocábulos que Menéndez Pidal aponta como aragoneses não são exclusivos deste dialecto, apontando a língua do poema numa direcção mais castelhanizante; e, por fim, Enzo Franchini, no seguimento de London, é da opinião de que a língua fundamental da *Razón de Amor* é o castelhano, mas que as formas que divergem do castelhano são aragonesas, o que inclui também a Navarra e a Rioja, à excepção dos discursos da donzela, os quais, segundo o autor, “contienen deliberadamente algunos calcos del galaico-portugués, pero motivados por razones literarias y non por la procedencia geografica del poeta”¹².

Franchini é, de longe, o autor que faz um estudo mais exaustivo no que à língua do poema diz respeito. Analisando vocábulo a vocábulo, chega à

⁹ "(...) nem por isso lhe nego as feições peculiares e o espírito mais gallaico-português do que castelhano, já notado por outros. (...) o auctor, originario de Aragão e escolar vagante, seria, como tantos outros clérigos-trovadores e clérigos-jograis de todas as provincias hispânicas, acostumado a compôr versos lyricos em gallaico-português?", Vasconcelos (1902, pp. 30-32):

¹⁰ Menéndez Pidal parte do princípio de que existem dois intervenientes neste texto: o primeiro é o autor do poema, o segundo é o copista, que identifica com o Lupus de Moros que assina o *explicit*.

¹¹ “Los aragonesismos indican (...) que el núcleo central es mucho menos o nada dialectal, mientras que lo demás sí lo es (...) Creo que estes datos suponen que no se puede buscar esa relación dialectal precisa en el texto sino que todo él recoge un estado vacilante de los sonidos y sus grafias propio del período prealfonsí”, Jover (1989, p.141).

¹² Franchini (1993, pp. 192).

conclusão de que, na verdade, a língua do poema é maioritariamente castelhana, sendo, no entanto, um castelhano híbrido, o que é natural, uma vez que a *Razón* terá sido escrita numa altura em que a própria língua ainda estaria em processo de definição. No seguimento de London, aproxima-a claramente de uma tradição literária específica: o *mester de clerecía*, tanto no que a alguns aspectos formais diz respeito – nomeadamente a parte inicial do poema, na qual o poeta se apresenta e revela o tema a ser tratado¹³ –, como no tocante à própria língua, fazendo um inventário de palavras ou expressões comuns à *Razón* e aos textos deste género literário¹⁴.

Quanto ao tratamento literário do texto, como já referi, foram-se escrevendo vários artigos incidindo nos temas específicos que nele ocorrem. Margaret Antwerp relacionou-o com a tradição popular e, dentro dela, aludiu à influência dos cantares de amigo galego-portugueses, embora de forma superficial: “More, then, than a curious work mingling traditional-type *cantigas de amigo* with the tenents of courtly love, the *Razón de Amor* is a complex and sophisticated piece whose verses point to the popular origins of all lyric. Its many erudite reminiscences of both themes and images well-known to the folk not only clarify and enhance the learned contexts in which they appear but also bear witness to the virtual inseparability of the *popular* and *culto* traditions in the early days when artistic lyric was born”¹⁵.

¹³ A afinidade com o *mester de clerecía* existe em termos pragmático-enunciativos, revelando-se em fórmulas e mecanismos de ligação entre o trovador-executante e o seu público, que funcionam de certa forma como artifícios textuais, algo que era quase lugar-comum na época. Compare-se o começo do nosso poema, por exemplo, com os versos iniciais do *Libro de Alexandre*: “Señores, si quisierdes mi servijio prender/ querríamos de grado servir de mio mester/(...)Mester trago fermoso, non es de joglaría,/ mester es sen pecado, ca es de clerezia/fablar curso rimado por la quaderna via,/ a sílabas contadas, ca es grant maestria./ Qui oir lo quisiere, a todo mi creer,/ Avrá de mi solaz, em cabo grant plazer(...)”, Cañas (ed. 1988, pp. 129-132).

¹⁴ Os exemplos utilizados por Franchini, no concernente ao *mester de clerecía*, referem-se quase sempre aos textos de Gonzalo de Berceo e ao *Libro de Alexandre*.

¹⁵ Antwerp (1978, pp. 1-17).

José Montero Reguera fez a inevitável asociación à literatura provençal: “Creo, pues, que hay numerosos elementos que permiten relacionar *Razón de Amor* con la literatura provenzal trovadoresca: el autor no solo conoce bien la poesía, sino, incluso, sus derivaciones, y de ella elige determinados elementos que luego plasmarlos en la obra”¹⁶.

Moral Fatio, em 1887, e, no seu seguimento, Lourdes Simo, em 1991, aproximaram os *Denuestos del agua y el vino* de um texto latino medieval intitulado *Denudata Veritate*, o qual, segundo a autora, constitui “el más antiguo debate entre el agua y el vino conservado, el cual, en efecto, presenta situaciones que se repetirán en el texto castellano”; também Franchini tem a mesma opinião destes dois, provando que o texto latino é “(...) si no la única, al menos la principal fuente de inspiración de la que sacó material e ideas el poeta de la *Razón de Amor* al componer los versos de su debate en lengua vulgar”¹⁷. No que diz respeito à primeira parte do poema, o autor é da opinião de que “(...) presenta mucho más los rasgos de una esmerada asimilación poética, muy individual e intensiva, de materiales literarios de diferente procedencia”¹⁸.

Entre esses materiais estarão os textos do chamado *mester de clerecia*, que cronologicamente se aproximam do poema, e que o influenciaram principalmente na chamada de atenção feita ao público contida no prólogo, – “Qui triste tiene su coraçon benga oyr esta razon” (v.2) – e no anúncio do tema e no seu elogio – “Odra razon acabada feyta d’amor e bien rymada” (v.3); contam-se também, segundo o crítico, os motivos e elementos simbólicos da lírica popular e, dentro desta, quer da lírica oral castelhana da alta idade média, quer da lírica galego-portuguesa; e estará ainda a literatura latina dos clérigos, bem como a lírica provençal e o tratado *De Amore* de Andreas Capellanus.

¹⁶ Reguera (1996, p.180).

¹⁷ Franchini (1993, p.253-254).

¹⁸ Franchini (1993, p.245).

Trata-se, portanto, de vários tipos de fontes que o autor deste texto terá utilizado, daí que a sua interpretação seja tão complexa e dê origem a tantas opiniões diferenciadas.

Mas um ponto comum a grande parte destes estudos, e que gerou um autêntico debate científico, é à questão da unidade do poema. Isto é, por um lado, há quem defenda que a *Razón de amor* e os *Denuestos del agua y el vino* constituem dois poemas diferentes, unidos por um copista¹⁹; e, por outro, existem também aqueles que consideram que o poema possui uma estrutura unitária²⁰. Parece-nos que esta segunda hipótese é a que faz mais sentido, tendo em conta a argumentação até ao momento aduzida. Menéndez Pidal refere que “se dice en la parte de los *Denuestos* (...) que el vaso de vino que luego disputará con el agua, pertenecía a la señora del huerto o del olivar en que el suceso pasa, la cual no tendría para qué ser mentada, si el autor no pensase que era la misma señora que en la *Razon de Amor* había de entrar en el huerto (...) El mismo *huerto*, escenario del Amor (v.144), lo es de los *Denuestos* (vv. 146 y 20), la hora de la calentura es la de los *Denuestos* (v.18) y la del Amor (v.36) (vv. 146 y 20), la hora que convida a dormir (v.146) la siesta (v.75), hora que despierta la sed en el narrador del Amor (v. 51) y de los *Denuestos* (v.31)” (Menéndez Pidal, 1976, pp. 602-603).

Também Olga Tudorica Impey é desta opinião, indo até mais longe na interpretação do poema. Para esta autora, o poema encontra-se dividido em três planos: o primeiro é aquele em que o autor/ “escolar” apresenta a sua “razon”; o segundo, no qual surge a “doncela” e se desenrola o encontro entre o par, é já o plano do sonho/imaginação, representando uma etapa amorosa incipiente; e, por fim, há o terceiro plano, no qual o sonho se desenvolve a um nível diferente: o debate entre a água e o vinho, o qual representa uma fase erótica mais avançada. A autora defende mesmo que “La composición de la

¹⁹ Esta é a opinião, por exemplo, de Morel-Fatio e de Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

²⁰ Desta opinião são Menéndez Pidal, Leo Spitzer, London, Olga Impey, Enzo Franchini e Grande Queijigo.

Razón de Amor no se basa, como se há creído, en la yuxtaposición de dos partes dispares, sino en una hábil bimetración conceptual y estructural, conseguida por el desarrollo continuo –pero no rectilíneo– del hilo narrativo. (...) El factor que garantiza la continuidad es, desde luego, el yo que narra lo que ve en estado de desvelo y lo imagina ver y oír en su ensueño creador”²¹²².

Para Spitzer, a relação entre o debate e a cena amorosa está na sede: “la sed que anhela la saciedad por bebidas refrescantes, y la sed de amor que se alivia en el goce sexual”²³. Portanto, para o autor a sede da figura masculina é uma sede amorosa consumada simbolicamente pela mistura da água e do vinho na segunda parte do poema, embora a um nível superior, um nível sobrenatural: “La joven bajo el olivo, cerca de la fuente, es la dicha dada al hombre sobre la tierra; los vasos y la paloma son la interpretación (sobrenatural) de esto regocijo, los símbolos espirituales o las especies del sacramento del Amor”²⁴.

Enzo Franchini partilha parcialmente da opinião destes dois últimos autores. Para ele a sede é realmente simbolo da sede amorosa do “escolar”, mas não concorda com a interpretação dita “sobrenatural” do debate entre a água e o vinho; e o surgimento da donzela parece-lhe também encontrar-se dentro de uma lógica de sonho ou imaginação. Para Franchini dá-se nesta fase uma transfiguração de todos os elementos “reais” em elementos simbólicos. Por exemplo, a “dona” transfigura-se em “doncela” e a fonte “fryda” que brotava junto à macieira transfigura-se numa “fuente perenal” milagrosa.

Outros autores defendem a estrutura unitária do poema, utilizando os mais variados argumentos interpretativos. Por exemplo, Jacob (1952, p. 286)

²¹ Impey (1979, pp. 23-24).

²² Desta opinião é também Grande Queijigo (2002b, p. 94), chegando a ir mais longe, ao não concordar com as interpretações alegóricas de *los Denuestos* e ao defender que o autor do texto pretenderá articular de forma unitária dois poemas diferentes (conf.2002b, pp. 103-104).

²³ Spitzer (1980, p. 87).

²⁴ Cf. Spitzer (1980, p. 92).

encontra no poema um simbolismo erótico-religioso: vê no poeta/“escolar” um romeiro, na mulher (dona/donzela) a Virgem, e na água e no vinho o corpo e sangue de Cristo, encarando o todo como um “Easter poem of the redemption of the Man”; já Domingo (1996, p. 61) identifica a mulher e o homem com a água e o vinho respectivamente: “El hombre y la mujer consuman su amor y se despiden, pero quedan ligados por esse amor que se han prometido en la despedida. De forma similar, el agua y el vino terminan el diálogo y quedan mezclados irremediabilmente”.

Como é possível verificar, não há consenso qualquer que seja o plano de abordagem do poema: quer relativamente à língua, quer à interpretação literária, quer à questão da unidade. E isso acontece devido à complexidade apresentada pelo texto e por se tratar de um exemplar único na literatura medieval: não pertence a nenhum género específico, não se filia em nenhuma tradição literária claramente identificável, não se enquadra numa só linha temática. O facto de apenas ter sobrevivido num exemplar manuscrito único também não facilita a tarefa. Mas algo que quase todos os autores ignoraram, ou a que não deram a devida atenção, é a relação entre a *Razón* e a poesia lírica galego-portuguesa, relação essa que não se situa apenas ao nível do diálogo entre o “escolar” e a donzela, como comumente se tem defendido, mas a um nível superior: aquele que, na nossa opinião, comprova a estrutura unitária do poema e dá sentido ao texto. É esse nível que nos propomos explorar de seguida.

A datação do poema e a segunda geração de trovadores galego-portugueses

Enzo Franchini foi o único autor a realizar um estudo exaustivo do único manuscrito que contém a *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* relativamente à sua origem e datação. Fazendo a sua história retrospectiva, isto é, desde o último local em que apareceu, a Bliibliothèque Nationale de France, onde se conserva até aos dias de hoje, até ao paradeiro mais antigo de

que há registo, este crítico avançou uma datação que nos parece mais credível do que as adiantadas pelos vários autores que têm dedicado algum tempo a este poema, e mais propriamente a esta questão, têm aceite como correcta e definitiva.

Ao fazer o estudo codicológico do manuscrito, este estudioso veio demonstrar que, muito embora a sua datação correcta seja, de facto, cerca de finais do século XII ou inícios do século XIII, os “cuadernos hispânicos”, nos quais figura a *Razón de Amor*, terão sido copiados num espaço deixado em branco no interior dos *Sermones*. Não sabemos se esse espaço se destinava à introdução dos textos castelhanos, embora isso seja pouco provável visto a *Razón* ter sido copiada em data posterior, apontando Franchini para meados século XIII. O autor refere ainda que o estudo das homilias latinas que antecedem o nosso poema em nada ajuda a delimitar as circunstâncias em que este terá sido copiado, permitindo apenas perceber o meio social que utilizava o manuscrito. H. Barré, que se dedicou ao estudo de homiliários latinos, reconheceu o manuscrito 3576 como pertencendo a uma grande família de códices que terá circulado em Espanha, Itália e nas regiões meridionais de França. Refere ainda que, usualmente um *homiliarium* não seria um texto culto nem monástico, mas sim um texto destinado ao uso do clero inferior, apontando que o manuscrito que contém a *Razón de Amor* deverá ter sido utilizado numa paróquia rural aragonesa.

Ora, fazendo um resumo da história do manuscrito, de acordo com a proposta de Franchini, em 1723 o poema já pertencia à Bibliothèque Impériale de France, hoje denominada Bibliothèque Nationale, conjuntamente com outra série de manuscritos pertencentes ao espólio pessoal de Jean Baptiste-Colbert, falecido em 1683. A partir do catálogo manuscrito da biblioteca de Colbert, pode recuar-se mais um pouco no tempo. Algumas notas de Jean de Bagmalere contidas nesse catálogo podem indicar que o texto havia sido utilizado numa instituição universitária, nomeadamente Toulouse ou outra

próxima. O passo seguinte é o estudo dedicado à procedência do espólio de Colbert, o qual faz crer que o manuscrito da *Razón* terá passado anteriormente (cerca de 1630) pela biblioteca do Collège de Foix, de onde o colecionador terá levado vários exemplares manuscritos, nomeadamente vários sermões latinos. Ora, a biblioteca deste colégio recebera vários exemplares manuscritos da biblioteca pontifical que Bento XIII, cujo nome civil era Pedro de Luna, terá constituído entre aproximadamente 1407 e 1415. Interessante é o facto de Pedro de Luna ser procedente de Illueca, uma povoação que se situa a 20 km de Moros, a localidade citada no *explicit* da *Razón de amor*. Portanto, é perfeitamente possível que o dito manuscrito tivesse estado na posse de Pedro de Luna, embora Franchini não tenha encontrado nos inventários bibliotecários do Antipapa qualquer referência ao manuscrito no qual está inserida a *Razón*.

Embora sem certezas, para o autor esta parece ser, de facto, a explicação mais razoável para que o manuscrito em questão tenha passado de Aragão ou Navarra para Toulouse e, subsequentemente, para Paris. O que importa reter é que o actual manuscrito 3576 da Bibliothèque Nationale de France terá circulado por terras ibéricas, tendo chegado além-Pirenéus. Terá sido, em princípio, no início desta longa jornada que a *Razón* terá sido copiada para o espaço em branco deixado no manuscrito, e tal deverá ter acontecido, segundo o autor, em meados do século XIII, como já referimos anteriormente,.

Estas circunstâncias contribuem para delimitar a cronologia do poema, permitindo afirmar que a sua redacção terá ocorrido antes dessa época. Porém, nada de concreto nos dizem da sua antiguidade, ou seja, se essa redacção teve lugar próximo de 1250 ou bem antes, perto do início do séc. XIII, como também tem sido defendido²⁵. Ora a proximidade relativamente à poesia galego-portuguesa, que se pode identificar em pontos não-negligenciáveis do texto, como se pretende mostrar ao longo destas páginas, poderá ajudar não

²⁵ Esta datação foi avançada desde logo por Alfred Moral-Fatio em 1887 e desde então, até Enzo Franchini fazer o estudo codicológico do documento, foi aceite por todos os estudiosos, ou pelo menos por todos aqueles a cujos trabalhos tivemos acesso.

só a afinar essa cronologia de redacção mas também a elucidar circunstâncias que terão envolvido a feitura do poema e os meios sociais donde este terá emanado.

A poesia galego-portuguesa surgiu em território exterior à área geográfica portuguesa e mesmo galega, conquanto o peso de personalidades de língua galego-portuguesa no seu seio tenha sido determinante nesse processo. Llinhagens senhoriais como os Cameros e trovadores como Joan Soares de Paiva terão assumido papel de relevo para a concretização desse fenómeno, como foi exaustivamente defendido por Miranda (2004). Porém, esse trajecto exterior à Galiza e a Portugal não se prolongou para além dos limites da última década do séc. XII ou dos primeiros anos do século seguinte. Até cerca de 1240 a poesia galego-portuguesa parece confinar-se ao Ocidente ibérico, onde terá proliferado, amadurecido e adquirido as características próprias que a tornam reconhecível.

Para entender as relações entre a *Razón de amor* e o fenómeno poético galego-português é necessário compreender, em traços gerais, a fase que Miranda e Oliveira designaram "segunda geração de trovadores galego-portugueses"²⁶. Seleccionando os aspectos que são pertinentes para o nosso trabalho, é a partir de 1220 que se define um grupo de trovadores cuja actividade se desenrola com plena autonomia relativamente ao centro difusor occitânico, reflectindo assim condicionantes que são especificamente da sociedade galega e portuguesa. É ao longo da década de 1220 que têm lugar algumas alterações de perspectiva na linguagem poética, grande parte das quais originadas no desajustamento entre a formalização da *fin'amors* occitânica e as necessidades de expressão dos novos trovadores no contexto social em que viviam. É assim que se compreende o surgimento do tema do rapto da mulher que previamente fora objecto de desejo e de canto²⁷. Na

²⁶ Oliveira/Miranda (1994).

²⁷ Cf. Miranda (1995a, pp. 375-381).

mesma linha, um dos mais notáveis acontecimentos que têm lugar nos finais desta década é o surgimento da voz feminina dando corpo a enunciados poéticos específicos que virão, mais adiante, a ser designados "cantares de amigo", dos quais há claros ecos na *Razón de amor*. Embora teorias popularistas e tradicionalistas tenham procurado afirmar a natureza difusa destes cantares, isentando-os de uma cronologia, geografia e valor sócio-poético precisos, foi possível circunscrever o grupo de trovadores que primeiro usou e definiu este sub-género, entre os quais avulta o nome de Bernal de Bonaval²⁸ que tantas vezes será evocado na abordagem da *Razón de amor*.

Outro facto de relevo que há que ter em conta na definição da segunda geração galego-portuguesa prende-se com o trajecto dos seus intervenientes, sobretudo aqueles cuja importância social é maior, e que, por isso mesmo, adquirem mais visibilidade. A ajuizar pelos dados conhecidos, a linhagem dos Sousões terá sido a mais activa no desenrolar dos acontecimentos poéticos ao longo da década de 1220²⁹, o que não significa que não tenha tido sérios opositores, capazes de mover contra ela a poderosa arma do escárnio e do mal dizer³⁰. Mas há outros intervenientes a considerar, entre os quais os infantes, filhos de D. Sancho I³¹. Para o caso que nos ocupa, é de reter o trajecto do infante Pedro Sanches que, após conhecidas andanças em terras africanas, rumo a Aragão em 1229 para tomar conta dos senhorios herdados da mãe ou obtidos por casamento, que o levarão a ser o primeiro senhor de Maiorca até à sua morte, ocorrida na década de 1250³². Com Pedro Sanches, saem do reino Fernan Garcia Esgaravunha e o seu irmão Gonçalo Garcia, ambos trovadores. Acompanha-os o também trovador Rui Gomes de Briteiros e ainda um número

²⁸ Cf. Miranda (1994) e Miranda (2009, pp. 219-232).

²⁹ Cf. Miranda (2004, pp. 69-77).

³⁰ Cf. Miranda (2009)

³¹ A importância trovadoresca da figura de Martin Sanches foi salientada por Ron Fernández (2005).

³² Cf. Brásio (1959); Oliveira (1994).

indefinido de cavaleiros, entre os quais se terão contado, segundo Oliveira (1994, pp. 362-363 e 419-421), alguns outros trovadores, nomeadamente Joan Garcia de Guilhade e Pero Mafaldo, homens ligados aos Sousões³³.

Embora a ausência de certezas quanto às deambulações deste grupo seja um facto, é mesmo assim de colocar a hipótese de o autor da *Razón de Amor* com ele ter tido contactos que explicariam o seu conhecimento de algumas especificidades poéticas oriundas da poesia galego-portuguesa, como veremos adiante. A cronologia deste grupo da segunda geração deslocado para o Oriente peninsular aponta para uma época que abarcará as décadas compreendidas entre 1230 e 1250. Ora tanto época como percurso coincidem notavelmente com a cronologia e a geografia que se destacam da *Razón de Amor*, tornando tal contacto uma possibilidade muito forte.

Na realidade, esta hipótese, apoiada em investigação recente, permite compreender as relações entre a *Razón de Amor* e a poesia galego-portuguesa sem recorrer a explicações de escassa credibilidade, como a da possível origem galego-portuguesa do texto, outrora avançada por Carolina Michaëlis, ou a mais conjectural ainda, raiando a pura fantasia, que assume que os traços galego-portugueses da *Razón de Amor*, sobretudo na fala da donzela, teriam origem numa poesia popular feminina presente um pouco por todo o lado numa imaginada Ibéria ancestral.

Dona vs Donzela:

Raimon Vidal de Besalú, a poesia galego-portuguesa e a *Razón de Amor*

Uma das questões que mais debate têm gerado em torno da *Razón de Amor* é a que se refere à mulher. Não nos parece discutível que haja uma ou duas mulheres. O poema claramente mostra a presença de duas figuras femininas distintas. Em primeiro lugar surge a “duena”, que partilha do mesmo

³³ A viagem aragonesa dos Sousões e do Briteiros foi entretanto confirmada pelos importantes documentos publicados recentemente em Domingo (2007, pp. 183-185).

ambiente cortês do sujeito poético, e o inspira ao canto trovadoresco, o tal canto que o “escolar” terá aprendido pela Alemanha, França e Lombardia: “E quis cantar de fin amor” (v. 29). Mas essa vontade de cantar o amor trovadoresco, isto é, o amor pela dona, é suplantada pelo aparecimento da donzela: “mas ui uenir una doncela” (v. 29). Aqui a adversativa é denotadora de uma mudança de atitude por parte do sujeito poético. Se, por um lado, a “dona” inspira o canto de “fin amor”, por outro a donzela é a razão do corte desse súbito desejo do “escolar”. E este é o principal motivo que nos leva a aceitar esta teoria da presença de duas figuras femininas distintas, a qual também é defendida por Carolina Michëllis e Menéndez Pidal. Também Spitzer é desta opinião, mas tem dúvidas no que diz respeito à argumentação utilizada por estes dois estudiosos: “No estoy completamente seguro de que la joven que figura en el episodio amoroso sea la misma persona que la dueña del huerto; dos lingüistas tan acabados como Carolina Michëllis y Menéndez Pidal non están preocupados más que por un problema de léxico: a la primera se llama *doncela*, a la segunda *dueña*. (...) Esta *dueña*, no sería Venus, en cuyo jardín el poeta sediendo ha entrado sin saberlo, Venus, que en el plano terrestre, ha enviado al joven clérigo, bajo la forma de una joven perfectamente bella, el amor físico para refrescarlo (...)”³⁴. Se, de facto, Carolina Michëllis e Menéndez Pidal não dão a devida importância à presença de duas figuras femininas, ficando-se meramente pela questão linguística, também a teoria de Spitzer parece demasiado rebuscada, visto não parecer existir no texto qualquer indício que remeta para uma interpretação “sobrenatural” da figura feminina.

A mulher é uma das principais ocorrências, e talvez o mais importante, da poesia lírica medieval em língua vulgar. Desde Guilhem IX da Aquitânia, o primeiro trovador provençal de que há registo, que a mulher assume esse lugar central. Encontra-se intimamente ligada ao ideal de cortesia que, na literatura trovadoresca, segundo Riquer, “(...) es una noción muy concreta, aunque muy

³⁴ Spitzer (1980, pp.90-91).

amplia, pues supone la perfección moral y social del hombre del feudalismo: lealtad, generosidad, valentía, buena educación, trato elegante, aficción a juegos y placeres refinados, etc”³⁵. A mulher é, portanto, o elemento de referência de uma gramática comportamental que foi ganhando impulso com a prolongada permanência de vassallos e cavaleiros na corte senhorial e que diferenciava estes daqueles que eram designados como vilãos.

Ora, dentro deste ideal de cortesia, o serviço vassálico prestado ao “dominus” é transportado, em âmbito trovadoresco, para a “domna”, sendo esta motivo e inspiração para o canto trovadoresco. Mas tudo isto resulta numa falsa harmonia, pois o serviço prestado pelo vassallo a essa mulher, sobretudo à medida que o séc. XII se escoia, perde eficácia no que diz respeito às expectativas de retorno do favor. Por este motivo, o canto trovadoresco elogia a beleza da dama e os seus atributos sociais, mas acentua, ao mesmo tempo, o lamento por não haver recompensa pelo serviço prestado e pela atitude de hostilidade que a dama revela para com o cavaleiro/trovador. Associado a este tema, incrementam-se outros como o “ensandecimento”, a cegueira ou ainda a morte por amor, particularmente visíveis na vertente ibérica desta poesia.

A necessidade de ultrapassar, de alguma forma, este obstáculo que o impede de gozar a felicidade, leva o cavaleiro/trovador a dedicar o seu amor a uma donzela, figura feminina situada mais “perto” do sujeito poético, mais disponível, mais possível. No entanto esta situação vai contra tudo aquilo que o ideal do amor trovadoresco e do comportamento cortês defendiam, gerando um conflito que se traduz num autêntico debate poético.

Um dos primeiros textos conhecidos onde esta temática surge de forma relevante é o longo poema da autoria de Raimon Vidal de Besalú intitulado “En aquel temps c’om era gais”³⁶. Nele, um cavaleiro, após ter servido durante sete

³⁵ Riquer (1975, p. 85). Sobre a doutrina poética occitânica, ver Marrou (1971); Nelli (1973); Köhler (1976); Di Girolamo (1989).

³⁶ Dos mais de mil e seiscientos versos de que se compõe o poema, somente a parte inicial (setecentos e vinte e cinco versos, menos de metade do total) terá sido composta nos

anos³⁷ a sua dama, solicita a recompensa³⁸ pelo serviço prestado: o “jazer per privatz”. Mas a dona nega ao cavaleiro aquilo que ele lhe pede:

“Per Dieu” dis ela, “malamens
Ai messa l’amour que-us ay facha
C’aital anta m’avetz retracha!
Nie-us pessassetz c’ab mie-us colques!
No y avia pro que-us ames
E-us tengues per mon cavayer?
A mi me’n torn que mal me’n mier,
Car per vos n’ay laissat mon ric”³⁹
[vv.161-168].

Esta manifestação de avareza por parte da dona e o facto de o cavaleiro não poder aceder à recompensa a que, segundo a gramática amorosa da “fin amors”, teria direito por a ter servido levam este último a desejar abandonar o serviço amoroso. É então que conhece uma donzela, a quem se lamenta e conta toda a sua história. Esta promete-lhe cumprir com os seus deveres enquanto “domna”, caso o cavaleiro decida prestar-lhe serviço. Todavia, obedecendo de perto aos modelos sócio-simbólicos da *fin'amors* occitânica, a donzela necessitava, primeiramente, de se casar, para que pudesse ser objecto do serviço do cavaleiro: “Qui li servis e qu’ela-l fos/ Lials domna per

primeiros anos do séc. XIII, segundo Field (1989, pp. 115 e seg.). Além disso, este autor não os atribui a Raimon Vidal de Besalu, mas sim a Raimon de Miraval.

³⁷ Aqui o número “sete” poderá ter um significado de encerramento de um ciclo, após o qual o bem necessário surgirá.

³⁸ Este tema remete directamente para a Bíblia, mais concretamente para o episódio entre Jacob e Labão, no qual o primeiro promete servir o seu senhor durante sete anos em troca do amor por Raquel: “quam diligens Iacob ait serviam tibi pro Rahel filia tua minore septem annis” (*Génesis*, 29:18). Labão engana o seu vassalo e em vez de Raquel oferece-lhe Lia, a filha mais velha, que nascera com defeitos nos olhos. Dessa forma, para ter Raquel, a quem amava verdadeiramente, Jacob teve que servir durante mais sete anos: “imple ebdomadem dierum huius copulae et hanc quoque dabo tibi pro opere quo serviturus es mihi septem annis aliis” (*Génesis*, 29:27).

³⁹ Cf. Méjean-Thiolier/ Notz-Grob (1997, pp. 268-270). “Por Deus” disse ela, “entendestes mal/ o amor que vos demonstrei/ para que me proponhais uma tal vergonha!/ Não pensastes que vos deitaríeis comigo!/ Não é suficiente que vos ame/ e vos tenha por meu cavaleiro?/ Sobre mim recai o mal que mereço/ pois por vós desprezei muitos homens ricos”

tostemps mays/ E que-l vengues de lieys .I. bays/ Dins .I. an, que marit agues;/
E l'un de l'autre que duysse/ En est mieg, manjas et anels"⁴⁰ (vv. 538-543).

Muito embora o cavaleiro prometa vassalagem a uma donzela, abandonando dessa forma o serviço prestado durante sete anos à sua dama, esta vassalagem é feita em conformidade com aquilo que é exigido pela gramática da *fin'amors*: o cavaleiro serve uma dona, esposa do seu senhor, com ela troca presentes, ou dons, que simbolizam o comprometimento dessa relação que é estabelecida, e após determinado tempo, neste caso um ano, essa dona dá-lhe a recompensa pelo serviço prestado, “.I. bays” (“um beijo”)⁴¹. E se existe essa necessidade de casar por parte da donzela é porque “... anc may aitals peccatz/ Donzela ses marit no fetz”⁴² (v. 876-877), isto é, uma donzela, na condição de não-casada, está impedida de entrar no jogo da *fin'amors*.

Ora esta situação não agrada à dona a quem o cavaleiro abandonou, e entre esta e a donzela segue-se um diálogo em tom de disputa, no qual cada uma delas vai lançando mão de argumentos fundamentados com citações literárias de trovadores respeitados e tidos como grandes conhecedores da gramática amorosa medieval. Os argumentos da primeira prendem-se com o facto de a troca de senhor por parte do cavaleiro não ser legítima, porque “Ansi l'avia ieu salvat/ Per me salvar, mais de .VII. ans.” (v. 819-820), isto é, a recompensa dada ao cavaleiro não deve ser imediata, e sete anos sem recompensa não representam um motivo válido para o abandono do serviço. Já a segunda defende o cavaleiro referindo que, ao receber ofertas da sua parte, a senhora deveria tê-lo recompensado devidamente:

⁴⁰ “Que a servisse e que ela lhe fosse/ doravante leal dona/ e que recebesse dela um beijo/ dentro de um ano, quando houvesse marido./ E que um ao outro dessem/, entretanto, mangas e anéis”.

⁴¹ Na *Razón de Amor* o beijo também é alvo de um elevado investimento simbólico. Após reconhecer o seu amante, é a donzela quem toma a iniciativa de lhe dar um beijo: “besome la boca e por los ojos” (v.66).

⁴² Idem p. 310: “Uma donzela sem marido/nunca cometeu tamanhos pecados”.

“Mas pus li fara enten
Ren de son cors, ni la prenda-l sieu
Segon amor o car lieu,
Tenguda l'es de gazardo.
Aisi fa hom d'amor son pro,
E salva dona pretz entier,
Non esquivan son cavayer
Cant n'a tot trag so que-l n'es bel”⁴³
[vv. 984-991].

Não satisfeita com esta situação, a dona solicita um julgamento, o qual é realizado perante um juiz que é um trovador, profundo conhecedor da gramática do amor cortês, e durante a Páscoa, isto é, na Primavera, altura propícia ao amor, que remete simbolicamente para um cenário do *locus amoenus*: “Mot fo lo temps clar e joios/ E l'aura doss'e-l cel seres” (vv.1194-1195)⁴⁴.

O julgamento dá razão à dama, a quem o serviço amoroso deve continuar a ser prestado, embora a recrimine por não ter dado a recompensa devida no tempo devido; mas também não penaliza a donzela, pois tudo o que fez para recompensar o cavaleiro em nada desrespeitou aquilo que define a *fin'amors*: estava casada, aceitou o serviço do seu vassalo, aceitou os seus dons, e a recompensa por esse serviço não foi imediata: esperou um ano. Desta forma, o cavaleiro deve regressar à sua primeira *domna*, até porque o serviço amoroso deve ser fiel: “Ni es amicx, pus galiar/ Vol, pus anar pot e venir”⁴⁵ (vv. 1373-1374).

Também na lírica galego-portuguesa o tema da troca de senhor é abordado. José Carlos Miranda faz inclusivamente aproximações entre o texto de Besalú e alguns cantares galego-portugueses, nomeadamente com uma série de composições de Osoir'Anes: “Com efeito, o poema do catalão culmina

⁴³ Méjean-Thiolier/ Notz-Grob (1997, p. 316). “Mas quanto mais lhe prometer/ alguma coisa de si/ e tome o que é dele/segundo amor caro ou leve/ obrigada é a recompensá-lo./ Assim tem o homem o seu proveito/ e preserva a dona inteiro o seu prez”.

⁴⁴ Idem, p. 328: “O tempo estava claro e alegre,/ a brisa suave e o céu sereno”

⁴⁵ Idem, p. 338: “Não é amigo se quer enganar/ e se pode trocar de senhora”

exactamente com uma extensa altercação entre duas mulheres, uma, que perdeu o seu servidor, e outra, que o tomou para si, num processo de *change* que é rigorosamente o mesmo que o poeta galego coloca aqui em perspectiva. Seria uma coincidência extraordinária que tão elaborado e específico enredo surgisse independentemente em dois poetas quase contemporâneos⁴⁶.

Ora, a composição a que José Carlos Miranda se refere é “Cuidei eu de meu coração” (B14v), na qual se verifica a troca da “senhor” a quem o vassalo presta serviço. Essa troca, porém, não parece ser feita a partir da livre vontade do trovador. Pelo contrário: parece haver uma força maior que o conduz para a inevitabilidade do serviço amoroso; ou seja, por um lado dá-se o abandono do serviço que é da total responsabilidade do sujeito poético; por outro “Estava o poeta gozando os prazeres da ausência de cadeias que o prendessem quando amor lhe cativa de novo o *coraçon* e, uma vez mais, o faz sentir o temido cárcere, com o irremediável coro de «desamparos»⁴⁷.

Para além de Osoir’Anes, ainda outros trovadores pertencentes já à segunda geração trataram este tema, entre os quais Fernan Paez de Talamancos, Fernan Garcia Esgaravunha e Johan Soarez Somesso. O primeiro abandona o serviço à senhor por esta não ter agido com fidelidade: “Com vossa graça, mia senhor fremosa, ca me quer’ eu ir,/ e venho-me vos espedir,/ porque mi fostes traedor”⁴⁸ (B74). Em “Punnei eu muit’ en me quitar” (A126/ B241) de Fernan Garcia Esgaravunha, o sujeito poético, cansado da falta de reconhecimento da senhora, ameaça trocá-la por outra. Já Somesso, tal como Osoir’Anes marcado pela inevitabilidade do cárcere amoroso – “pero

⁴⁶ Miranda (2004, p. 115). Sobre a questão da *change*, ver ainda Bertolucci-Pizzorusso (1993).

⁴⁷ Miranda (2004, p. 112).

⁴⁸ Todos os textos da lírica galego-portuguesa foram transcritos e identificados a partir de MedDB: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, organizada pelo Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (ISSN 1989-4546, <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>). Por sua vez, esta base de dados retoma o código instituído por Tavani (1967) para a identificação de cada composição.

forçou-mi o seu amor /e seu fremoso parecer”⁴⁹ – admite abandonar o serviço à sua senhor, trocando-a por outra: E pero non direi por quen;/ mais per muitas terras irei / servir outra, se poderei/ negar esta que quero bem”(A 21/ B114). No entanto, como refere José Carlos Miranda, esta atitude por parte de Somesso tem “uma dimensão tímida e, sobretudo, dubitativa”⁵⁰.

Numa outra composição, “Ūa donzela quig' eu mui gran bem” (B 106), Somesso aproxima-se, pelo menos numa primeira leitura, do texto de Raimon Vidal de Besalú, já que nesse texto a designação "donzela" alterna com a mais comum "dona". Nas escassas abordagens de que este texto tem sido objecto, predomina a ideia de que está em causa uma única mulher. Primeiramente denominada “donzela” e objecto do amor do homem que fala, teria sido retirada do alcance deste último pelo facto de se ter casado, continuando o trovador a prestar-lhe vassalagem, agora já sob a denominação de “dona”. Se assim fosse, em causa estaria apenas a questão do casamento da figura feminina. No entanto, o texto parece ser mais complexo que isso.

Miranda (2011) faz um exaustivo estudo sobre a questão das denominações sociais trovadorescas, nomeadamente “dona”, de forma a poder avançar com algumas considerações interpretativas aceitáveis sobre esta composição, uma vez que os poucos estudos disponíveis se caracterizam por “um realismo ingénuo, que tende não apenas a limitar o texto ao imediatamente legível – num literalismo acrítico, como se a Idade Média tivesse desconhecido qualquer construção textual, e conseqüente percepção, de sentidos não imediatos... –, mas também a integrá-lo em sistemas lexicais e semânticos que visivelmente não lhe convêm”.

O seu estudo conclui que em Portugal e na Galiza, no período em que a poesia trovadoresca permaneceu activa, a distinção entre “dona” e “donzela” não passava pela simples oposição "mulher solteira/mulher casada", antes

⁴⁹ Osoir'Anes, A 21/ B114

⁵⁰ Miranda (2004, p.123).

possuindo um diverso recorte semântico. Com efeito, "dona" era uma designação genérica aplicável a qualquer mulher da nobreza, independentemente do seu estado civil, ao passo que "donzela" era uma importação adstrática da iniciativa de um grupo de trovadores da segunda geração, inusual no galego-português de então. Estas conclusões vão imediatamente limitar a interpretação do texto e colocar reticências à ideia de que o trovador se refira, nesta composição, a uma única mulher em trânsito de estado civil.

Na realidade, fazendo sobressair o facto de o trovador articular o seu discurso não tanto em torno de duas mulheres, mas sim de duas designações femininas que apontam, cada uma, para a sua dimensão semântica própria, o texto parece aproximar-se formalmente da composição de Raimon Vidal de Besalú, ao mesmo tempo que aponta para soluções diametralmente opostas. Se no texto de Besalú assistimos ao abandono do serviço à dona, para que este seja prestado a uma outra mulher, que se casara para o efeito⁵¹, aqui dá-se o inverso: o trovador abandona o serviço à donzela, para que este seja prestado a uma dona. É uma situação que só faz sentido atendendo à forma específica como se desenrolou a dinâmica interna da segunda geração de trovadores galego-portugueses.

Conforme Miranda refere, na composição em apreço a donzela era vista como um bem e um objecto de desejo, estando, no entanto, fora do alcance do sujeito que a reclamava⁵²; já a dona era considerada um mal, mas, sendo o objecto do serviço, partilhava com o vassalo um mesmo espaço, que é aquele onde a contemplação é possível. No entanto, mesmo que possamos identificar a "amiga" do cantar de amigo galego-português com a "donzela", ou, pelo menos, com a ideia que temos dela, este termo é raro em composições deste

⁵¹ Logo, o comprometimento foi feito quando esta era ainda uma donzela.

⁵² Trata-se do tema da mulher guardada. O acesso a esta mulher estava impedido pelo grupo familiar a que ela pertencia. Sobre o assunto, ver Miranda/ Oliveira (1995); Brea/Lorenzo Gradín (1998); Miranda (2011).

género⁵³, ficando a sua ocorrência confinada maioritariamente aos cantares de escárnio, com um sentido consistentemente negativo. Só posteriormente, em finais do século XIII, através das traduções do romance arturiano, este termo se começa a difundir como significante de mulher solteira, opondo-se, então, a “dona” que adquire o significado de mulher casada. Estas considerações colocam em evidência o carácter experimental desta composição de Somesso, que jogou com as duas denominações sociais femininas numa altura em que esta diferenciação ainda não estaria consumada.

Tendo estas considerações em mente, é mais fácil perceber que, numa primeira instância, a dona e a donzela do texto de Somesso parecem ser as mesmas duas personagens de “En aquel temps c’om era gais”. Porém, a solução apresentada para o problema que se coloca não é a mesma nos dois autores: no texto de Besalú, o julgamento impõe que o serviço retorne à dona, para que a ordem social seja reposta; já na aludida composição de Somesso, a “donzela”, parecendo ser inalcançável, dá lugar a “uma abstracta designação – “dona” – cujos traços semânticos são, por isso, o vazio e o mal, indutores de uma espera, sem objecto explícito e palpável, que é o serviço⁵⁴”. Parecendo o objectivo do sujeito poético ser a obtenção para si de uma mulher que, de alguma forma, fosse acessível, a solução poética adiantada torna-se ambígua e deliberadamente equívoca. Com este texto de Somesso, parece dar-se início a uma ruptura para com a linguagem de amor tomada como cânone, ruptura essa que irá, mais adiante, desembocar no surgimento dos cantares de amigo – passo que, no entanto, o trovador se irá abster de dar.

Retornando ao nosso texto primordial de estudo, a *Razón de Amor*, o problema central que nele aflora parece ser exactamente o mesmo: o da solução poética do conflito do “eu” masculino perante duas mulheres de

⁵³ Nos trovadores cuja actividade remonta à segunda geração, somente Joan de Guilhade faz comparecer “donzela” num cantar de amigo, o que não deixa de ser interessante à luz do que viremos a expor de seguida.

⁵⁴ Miranda (2010, p. 33).

diferente recorte, uma "dona" e outra "donzela". Como já referimos atrás, no início do poema surge uma dona que desperta no sujeito poético uma vontade de cantar de *fin'amors*. Tratar-se-á, portanto, de uma dona casada. Sobre esta dona nada é dito nesta primeira parte do poema, a não ser que colocou o vaso de vinho em cima da macieira, vinho que possuía capacidades curativas: "que de tal uino ouiesse en la mana quan comiesse/ E d'ello ouiesse cada dia nucas mas enfermarya" (vv.13-14). Com o surgimento da "donzela", essa vontade de cantar de *fin'amors* é interrompida. Ora esta donzela está completamente desprotegida e acessível ao sujeito poético. É a oportunidade que se abre para a consumação amorosa, objectivo entrevisto eufemisticamente pelos trovadores galego-portugueses, mas declaradamente ansiado pelo autor do nosso poema.

Assim, é no canto da donzela que mais semelhanças encontramos entre a *Razón de amor* e a lírica galego-portuguesa, sendo essas semelhanças bem mais extensas do que parecem à primeira vista. Repare-se que a "donzela" mostra receio de ser trocada por outra mulher: "mas d'una cosa so cujtada e miedo de seder enganada/ Que dizem que outra duena cortesa e bela e bona te quiere"(vv.46-47). Ora, na poesia galego-portuguesa, o tema da troca de mulher não é exclusivo dos cantares de amor aos quais já nos referimos acima. Johan Garcia de Guilhade, trovador que insistentemente surgirá ao longo do presente estudo⁵⁵, compôs dois cantares de amigo nos quais é a figura feminina, neste caso a amiga, que, lamentando-se, alude a essa indesejada troca:

"Par Deus amigas, já me non quer bem
o meu amigo, pos ora ficou
onde m'eu vin, e outra o mandou;
e direy-vos, amigas, ãa ren;
se m'el quisesse como soía,
ja 'gora, amigas, migo seria." [B748/ V350]

⁵⁵ Outros trovadores posteriores também adoptaram este tema, tais como Johan Baveca (B1223/ V828), Roi Queimado (B715/ V316), Sancho Sanchez (B937/ V525), Don Denis (B594/ V197).

e ainda

“Amigas, tamanha coyta
Nunca sofí, poys foy nada;
e direy-vo-la gran coyta
con que eu sejo coytada:
amigas, ten meu amigo
amiga na terra sigo”
[B747/ V349]

Portanto, a semelhança entre o texto castelhano e a tradição poética galego-portuguesa mergulha fundo no perfil da figura feminina que canta – a amiga –, tanto na *Razón de amor* como nestas duas composições de Joan de Guilhade. Neste caso, a diferença na utilização de um mesmo motivo reside no seguinte: no primeiro caso, a donzela mostra apenas receio de ser trocada; no segundo, essa troca parece já ter sido consumada, e esse receio transforma-se em lamento.

Mas é de notar que não se verifica que haja, no poema castelhano, qualquer tensão entre estes dois mundos – o da “dona” e o da “donzela” –, e isso é um aspecto que o singulariza. O trovador abandona o canto, mas não se mostra constrangido por isso. Não existe, como sucede no texto de Raimon Vidal de Besalú e também na lírica galego-portuguesa, qualquer tipo de lamento por parte do sujeito poético masculino. Todavia, o desenvolvimento do texto parece apontar numa direcção semelhante à do poema de Raimon Vidal de Besalú e à do cantar de Johan Soarez Somesso. Como poderemos então colocar a *Razón* na esteira deste debate medieval entre dona e donzela?

Parece que o nosso escolar terá arranjado uma forma menos literal de trazer à luz esse “debate”. A *Razón* é um texto rico em elementos simbólicos, que se ligam com tantas tradições literárias que muitas vezes ficamos sem saber qual a fonte que o autor terá utilizado para a compor. Também no que diz respeito às duas figuras femininas, poderemos verificar que existe no poema uma linguagem simbólica que encena esse debate, ligando a “dona” ao vinho e ao amor casto, e a “donzela” à água e ao amor sensual.

Como vamos poder verificar, nesse nível simbólico o sentido nem sempre é linear, isto é, nem a “dona” parece estar sempre no caminho do amor casto – ou amor trovadoresco, da maneira como ele é concebido pela gramática da *fin’ amors* –, nem a “donzela” irá representar exclusivamente o amor sensual. As figuras femininas apresentam-se de uma forma ambígua.

Ao estabelecer estas duas cadeias simbólicas, queremos com isto dizer que interpretamos a segunda parte do poema, *los Denuestos*, como o debate que se estabelece não tanto entre as duas figuras femininas, mas sim dentro da consciência do “escolar”, que se vê então dividido entre duas formas de amar e de conceber o amor. E assim a *Razón de amor* encontra o seu modo particular de se situar na tradição do debate trovadoresco que opõe “dona” e “donzela”.

Elementos de uma linguagem simbólica

Enzo Franchini dedica um capítulo da sua obra à descrição do horto e dos seus elementos simbólicos⁵⁶:

“En el mes d’abril despues yantar estava so un oliuar
Entre çimas d’un maçanar un uaso de plata ui estar
Pleno era d’un claro uino que era uermeio e fino
Cubierto era de tal mesura no lo tocas la calentura
Vna dona lo y eua puesto que era senora del uerto
Que quan su amigo uiniese d’aquel uino a beuer le diesse
que de tal uino ouiesse en la mana quan comiesse
E d’ello ouiesse cada dia nucas mas enfermarya
ARiba del maçanar outro uaso ui estar
Pleno era d’un agua fryda que en el maçanar s.naçia
beuiera d’ela de grado mas oui miedo medo que era encantado
Sobre un prado pus mi tiesta que non fizies mal la siesta
parti de mi las uistiduras que (...)on fizies mal la calentura
pleguem a una fuente perenal nunca fue omne que vies tall
tan grant uirtud en si auia que de la frydor que d’i yxia
C pasadas adeRedor non sintryades la calor
Todas yeruas que bien oilen la fuent cerca si la tenie
y es la saluia y sson as rosas y el liryo e las ui(...)as
Otras tantas yeruas y auia que sol nobra no las sabia

⁵⁶ Cf. Franchini (1993, pp. 269-308).

Mas ell olor que d'i yxia a omne muerto Ressuçitaria
prys del agua un bocado e fuy todo esfryado
En mj mano prys una flor sabet non toda la peyor
E quis cantar de fin amor mas ui uenir una doncela”
[vv. 7-29]

O crítico relaciona o enquadramento do *locus amoenus*, que surge neste excerto, com vários textos latinos da primeira metade do século XIII e também com alguns textos em língua romance, entre os quais o *Libro de Alexandre*, aprofundando a abordagem com um estudo sobre a simbologia dos seus elementos. No que diz respeito às duas árvores, a macieira é identificada com aquela que surge no *Génesis*, simbolizando então a árvore do conhecimento, reveladora do pecado original e do amor sensual; e, segundo indica, a oliveira simbolizará a sabedoria e a paz. Também as quatro flores mencionadas terão significados autónomos: “la saluia (...)as rosas y el liry e las ui(...)as” significarão, respectivamente, “belleza femenina, nobleza, amor sensual(...), virginidad”, o que “prefigura, por no decir exige, la aparición de la doncella que reúne en sí todos estos atributos. De este modo, la amada del escolar ya está caracterizada antes de aparecer en el escenario”⁵⁷.

O nosso clérigo refere-se ainda às características encantatórias da água – “Pleno era d'un agua fryda que en el mançanar s.naçia/ beuiera d'ela de grado mas oui miedo que era encantado” –; às capacidades mágicas das ervas – “Otras tantas yeruas y auia que sol nobra no las sabia/ Mas ell olor que d'i yxia a omne muerto Ressuçitaria” –; e ao poder curativo do vinho – “que de tal uino ouiesse en la mana quan comiesse/ E d'ello ouiesse cada dia nucas mas enfermarya”. Tais referências poderão encaminhar-nos para um motivo de origem tristaniana – o filtro tomado por Tristão e Iseu, que simbolizava o poder fatal do amor, capaz de ir além da vontade humana; mas também poderão estar ligadas com as figuras do outro mundo, possivelmente de carácter ambíguo ou malévolos, as quais tinham a capacidade de ludibriar o homem.

⁵⁷ Franchini (1993, p. 286).

Também estas estas figuras virão a comparecer na poesia galego-portuguesa, embora não deva ser aí que o "escolar" as conheceu⁵⁸.

Retomando as duas cadeias simbólicas que articulam a *Razón de Amor*, uma, relacionada com a "dona", e outra, com a "doncela", tal como referimos atrás, verificamos que, na primeira, a "dona" surge, logo no início, em conexão com o vinho: "Entre çimas d'un maçanar un uaso de plata ui estar/ Pleno era d'un claro uino que era uermeio e fino/ Cubierto era de tal mesura no lo tocas la calentura/ Vna dona lo y eua puesto que era senora del uerto." (vv.8-11). Diz-se ainda, como referimos, que o vinho possui capacidades curativas: "E d'ello ouviesse cada dia nucas mas enfermarya" (v. 14).

Ora, literariamente, o vinho remete para a sexualidade, é o vinho que inebria e extasia, podendo conduzir à loucura⁵⁹. No *Cântico dos Cânticos*, parece sugerir a consumação sexual, ou pelo menos o desejo dessa consumação: "veniat dilectus meus in hortum suum et comedat fructum pomorum suorum veni in hortum meum soror mea sponsa messui murram meam cum aromatibus meis comedi favum cum melle meo bibi vinum meum cum lacte meo comedite amici bibite et inebriamini carissimi"⁶⁰.

Por isso, na *Razón de Amor* e no âmbito do amor cortês, seria de esperar que o vinho estivesse também relacionado com o amor sensual. No entanto, neste caso, a situação é algo ambígua. Embora, de facto, pareça ter uma conotação erótica, estará antes relacionado com a evocação da "senora del uerto", longe de qualquer perspectiva de consumação amorosa, até porque o amor que se deve ter por uma dona é, segundo a gramática do amor cortês,

⁵⁸ A presença da figura da fada na poesia galego-portuguesa foi extensamente estudada por Ferreira (1999). Deve-se à mesma autora (Ferreira,1998) a detecção de alguns motivos tristanianos nesta mesma poesia.

⁵⁹ Basta lembrar que na mitologia grega Dionísio é o Deus do vinho que levava à loucura, tendo motivado a criação de rituais denominados bacanais (de Baco, nome latino de Dionísio), nos quais havia uma certa dose de libertação sexual.

⁶⁰ *Canticum Cantorum*, 5:1:"Já entrei no meu jardim,/ minha irmã, noiva minha,/ colhi a minha mirra e o meu bálsamo/ comi o meu favo de mel,/ bebi o meu vinho e o meu leite./ Comei e bebei, companheiros/ embriagai-vos, meus caros amigos".

um amor contido, e infringir essa gramática constituiria uma inaceitável desmesura.

Também as qualidades do vinho, “claro” e “fino”, podem ser transpostas metonimicamente para a “duena”, sendo que “fino” poderá ser revelador da origem cortês da figura feminina. Mais adiante, no discurso da “doncela”, quando esta se refere à dona, confirmamos estas qualidades: “Que dizem que outra duena cortesa e bela e bona te quiere” (v.47). Não restarão dúvidas, portanto, de que esta dona se encontra relacionada com o mesmo ambiente cortês que caracteriza o nosso “escolar”, e também que o vinho, enquanto elemento que simboliza a dona, transporta algumas das suas qualidades. Assim, embora o vinho possa inspirar o desejo amoroso, e estando claramente relacionado com a dona, uma vez que é ela que coloca o vaso que o contém em cima da árvore, não significa aqui que seja sinónimo de amor sensual, ou, pelo menos, não exclusivamente. E poderemos chegar a esta conclusão ao verificar no poema qual o significado que parece ser atribuído à água.

Ora a água surge no texto associada à figura da donzela, e em diversas situações. Tal como acontece com o vinho, também a sua significação está carregada de ambiguidade. Em primeiro lugar, o “escolar” mostra medo de beber dela, receando que tenha qualquer tipo de encantamento ou magia que o possa prender: “Ariba del mançanar outro uaso ui estar/ Pleno era d’un agua fryda que enel mançanar s.naça/ beuiera dela de grado mas oui miedo que era encantado” (vv. 15-17).

Partindo do princípio que a origem dessa água seria a fonte, poderemos compreender o receio do sujeito poético, se tivermos em conta o motivo da fada, tão recorrente na literatura medieval. Como dissemos atrás, embora as fadas sejam símbolo de fertilidade⁶¹, é comum em textos literários estas aparecerem com um significado malévolo, ou pelo menos ambíguo, tal como refere M^ª do Rosário Ferreira: “(...) o fascínio pela fada, manifestação do

⁶¹ Cf. Gallais (1992).

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 cortesões que a tomam como fulcro da acção masculina. (...) 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”⁶².

Em segundo lugar, o sujeito poético encontra-se junto a uma fonte, da qual bebe, devido ao calor: “prys del agua un bocado e fuy todo esfryado” (v.27). É após ter bebido água da fonte que surge a donzela, impedindo que o clérigo cante de “fin amors”. A presença de uma donzela junto a uma fonte é um motivo bastante frequente na literatura medieval, quer na narrativa, quer na poesia lírica. Na lírica galego-portuguesa, as composições mais sonantes relacionadas com este tema são da autoria de Pero Meogo. Trata-se de um ciclo de nove cantigas que, no seu conjunto, contam uma história na qual, além de outros elementos simbólicos igualmente importantes⁶³, a fonte e a água têm um papel central: “Os nove poemas constituem um conjunto fechado, a meio caminho entre a cantiga narrativa e a de amigo, com uma grande unidade temática e formal e a utilização de maneira reiterada de uma série de símbolos eróticos: assim o símbolo do cervo que vai beber à fonte – onde a namorada lava os cabelos e se encontra com o namorado – e que turva a água, ou a

⁶² Ferreira (2007, p. 13)

⁶³ Como, por exemplo, o cervo, que, pela simbologia fálica das suas hastes, sugere o amigo. Cf. Asensio (1970, pp.49-53, 78-80).

imagem do cervo ferido que foge para morrer no mar⁶⁴. A fonte surge como lugar onde se dá o encontro dos namorados:

“[Levou s' aa alva], levou s' a velida,
vai lavar cabelos na fontana fria
leda dos amores, dos amores leda

[Levou s' aa alva], levou s' a louçana,
vai lavar cabelos na fria fontana
leda dos amores, dos amores leda

Vai lavar cabelos na fontana fria;
passou seu amigo, que lhi ben queria
leda dos amores, dos amores leda

Vai lavar cabelos na fria fontana;
passa seu amigo, que a muit' amava
leda dos amores, dos amores leda

Passa seu amigo, que lhi ben queria;
o cervo do monte a augua volvia
leda dos amores, dos amores leda

Passa seu amigo que a muit' amava;
o cervo do monte volvia a augua
leda dos amores, dos amores leda”

[B1188/ V793]

Relativamente ao tema da água na lírica trovadoresca galego-portuguesa, diz M^a Rosário Ferreira: “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 “voyeurista” do cavaleiro das pastorelas; e uma estratégia, mais geral, de domínio, numa afirmação activa da supremacia do homem sobre a mulher, filiável numa postura anti-cortês que enforma já as cantigas de amigo da fase inicial, também de iniciativa aristocrática⁶⁵. Ora, neste caso, é a segunda estratégia

⁶⁴ Lanciani/ Tavani (2000, p. 550). Ver ainda, Méndez Ferrín (1966); Filho (1974); Reckert/Macedo (1976).

⁶⁵ Ferreira (2007, p.15).

que predomina: a donzela, isolada e desprotegida, está ao dispor do cervo que volve a água. Estão reunidas todas as condições para que o objectivo do “amigo”/trovador seja cumprido.

Acontece que também na *Razón de Amor* a fonte é o local do encontro entre o sujeito poético e a donzela: “prys del agua un bocado e fuy todo esfryado / En mj mano prys una flor sabet non toda la peyor/ E quis cantar de fin amor mas ui uenir una doncela” (vv.27-29).

No que diz respeito ao cantar de Pero Meogo, o lavar de cabelos da donzela e o volver das águas do cervo – unanimemente identificado o cervo com a figura masculina –, poderão ter um significado erótico, de consumação amorosa. Da mesma forma, também na *Razón*, nomeadamente no discurso da “doncela”, quando esta reconhece o clérigo, a utilização do verbo “conhecer” poderá assumir esse mesmo significado: “Dios señor a ti loa quant conozco meu amado/ Agora e tod bien quant conozco meu amigo” (vv. 68-69). Aqui o verbo “conhecer” parece ter a significação bíblica de consumação sexual, valor semântico fortemente difundido na cultura mediterrânica latina e bíblica, que a *Razón de Amor* parece seguir como pano de fundo⁶⁶.

Tendo tudo isto em consideração, é de notar que tanto nos cantares de Pero Meogo como na *Razón*, a donzela surge junto a uma fonte, tal como a figura da fada. Então, se a água simboliza a virgindade, beber dela tal como faz o nosso escolar ou volvé-la, tal como faz o cervo de Pero Meogo, significa tocar essa virgindade. Este amor sensual vai contrastar com o amor inicial que

⁶⁶ Alguns exemplos respigados na Vulgata da Bíblia confirmá-lo-ão sem dificuldade: Adão e Eva concebem Caim: “Adam vero **cognovit** Havam uxorem suam quae concepit et peperit Cain dicens possedi hominem per Dominum”, *Génesis* 4:1”. Caim concebe Henoch: “**cognovit** autem Cain uxorem suam quae concepit et peperit Enoch(...)”, *Génesis* 4:17. Adão e Eva concebem o terceiro filho, Set: “**cognovit** quoque adhuc Adam uxorem suam et peperit filium vocavitque nomen eius Seth dicens posuit mihi Deus semen aliud pró Abel quem occidit Cain”, *Génesis* 4:25. Lot oferece as suas filhas, ainda virgens: “habeo duas filias quae necdum **cognoverunt** virum”, *Génesis* 19:8. O rei David, na sua velhice, tem mais uma esposa (Hagith), mas não chega a deitar-se com ela: “Erat autem puella pulchra nimis et curam agebat regis et ministrabat ei; rex vero non **cognovit** eam”. Não sendo corrente, nem por isso o verbo “conhecer”, como eufemismo alusivo à relação sexual, deixa de marcar presença na poesia galego-portuguesa, como foi notado por Gonçalves (1991), num texto de D. Dinis (B 1563).

deveria ser tido por uma dona: o amor casto, trovadoresco, que respeita e obedece às regras do amor cortês. Ora esse amor parece estar relacionado com o vinho, pese embora toda a carga significativa que em âmbito poético-amoroso o vinho possa ter acumulado. Desta forma, a segunda parte do poema, *Los denuestos del agua y el uino*, pode ser objecto de um melhor entendimento. É a mistura do vinho e da água que vai criar o debate, debate esse que se situa ao nível da consciência do sujeito poético, e que resulta numa luta entre as duas facetas do amor: por um lado o amor contido, trovadoresco, o qual o “clérigo” deveria respeitar se aceitasse um quadro de referência comportamental cortês; por outro lado, o amor sensual cujo objecto é uma donzela, o amor que dá ao nosso “escolar” a possibilidade de ter algum tipo de recompensa, algum tipo de satisfação amorosa, embora extravasando do quadro cortês conhecido.

Desta forma, muito embora o modelo seguido nos *Denuestos* seja realmente o dos poemas goliárdicos medievais⁶⁷, os argumentos utilizados, tanto pela água como pelo vinho, poderão ser transpostos para a mundividência trovadoresca, assistindo-se, nesta segunda parte do poema, ao debate da consciência do sujeito poético, que terá de escolher entre as duas facetas do amor. O primeiro argumento do vinho é que a água, ao misturar-se nele, o torna fraco: “agua es mala mana non querja auer de tu compana/ que quando te legas a buen bino fazeslo feble/ e mesquino” (vv.86-88). Tal poderá significar que o verdadeiro amor é aquele que respeita a gramática da “fin amors”. Logo, dedicar o amor a uma donzela significa infringir essa gramática, ir contra as regras da cortesia e corromper os ideais do amor trovadoresco.

A água argumenta sempre no sentido da defesa de valores como a verdade – “digamos uos las uerdades” (v.102) – e o seu carácter sagrado – “que de agua fazen el batissmo” (v.137). O vinho, pelo seu lado, vai fazendo a

⁶⁷ Cf. Franchini (1993, pp. 251-267).

desconstrução de todos os argumentos utilizados pela água, mostrando habilidade retórica.

Quem vence? Não há resposta explícita a esta questão. Por não haver, muitos autores referem que o texto está incompleto, faltando a última parte. Tal não nos parece ser aceitável, em primeiro lugar porque se a parte final estivesse truncada, o manuscrito também não deveria conter o *explicit*; em segundo lugar, e tal como refere Franchini, “tampoco la distribución equitativa de los versos entre el Agua y el Vino es fortuita. Cada uno dispone para sus argumentos de exactamente 45 versos”⁶⁸.

A Razón de Amor e a problemática poética galego-portuguesa

Na opinião de Enzo Franchini, e na esteira do que Olga Tudorica Impey já havia defendido, o surgimento da “doncela” no poema dá-se dentro de uma lógica de sonho, imaginação, ou “rêverie”: “La pista onírica indicada por estos críticos podría llevar, tal vez, a la comprensión de la insólita *composición* de la *Razón de Amor*. En cambio, una conjetura afín, la del ensueño o de la *rêverie* es más prometedora para iluminar su *unidad*. Además, dicha conjetura se aviene mejor con ele texto del poema que no hace mención expresa del dormir propiamente dicho. Como *rêverie* la *Razón de Amor* es la actividad consciente de un *yo* que medita y discurre”⁶⁹. De facto, é isso que o texto sugere. Vencido pelo calor do mês de Abril, altura propícia ao amor⁷⁰, e após ter evocado a “duena”, o escolar recosta-se para descansar: “Sobre un prado pus mi tiesta que non fizies mal la siesta/ parti de mi las uistiduras que (...)on fizies mal la calentura”(vv. 18-19).

⁶⁸ Franchini (1993, p. 259).

⁶⁹ Impey (1979, p. 4).

⁷⁰ O *locus amoenus*, da tradição literária antiga, actualiza-se na Primavera dos provençais, estação propícia ao amor. Com inegável destreza, o autor da *Razón de amor* faz coincidir ambos os motivos.

Estavam reunidas todas as condições para a sesta: fazia calor, o escolar acabara de comer e tinha a sombra de uma oliveira para descansar. De acordo com Spitzer, a sede experimentada pelo sujeito poético simboliza uma sede amorosa. Neste sentido, a dona, mulher condicionada pela lógica comportamental da fin'amors, dificilmente poderia satisfazê-la, daí a necessidade de criação de uma figura feminina capaz de corresponder às necessidades do sujeito poético, e essa figura feminina surge através da transfiguração poética, primeira etapa da *rêverie*, conforme O.T. Impey refere: “La primera etapa de la *rêverie* consiste en la transfiguración de todo lo visto, lo sentido y pensado por el yo inmediatamente antes de haber reclinado su cabeza sobre el prado”⁷¹. Mas esta transfiguração não é apenas, tal como refere a autora⁷², do espaço circundante, também o é relativamente à figura feminina. Desta forma, se o tradicional horto, no qual constam apenas uma fonte, uma oliveira e uma macieira, se transforma num agradável *locus amoenus*, com todos os elementos que lhe são característicos⁷³, também a “senora del uerto” se vai transfigurar numa bela donzela, que surge sozinha e desprotegida. Ora, o surgimento desta donzela acaba por ser uma espécie de solução poética para o desejo (“sede”) do “eu”, e esse renovado objecto do desejo revela-se logo no início do poema quando o escolar refere: “Qui triste tiene su corazón benga oyr esta razón/ Odra razón acabada feyta d’amor e bien rymada” (vv. 2-3).

⁷¹ Cf. Impey (1979, p.10).

⁷² Olga Tudorica Impey parte do princípio que a dona e a donzela são a mesma pessoa, o que não parece ser coerente com o próprio texto. No próprio discurso da donzela, esta refere-se à existência de uma “duena cortesa e bela e Bona” (v. 47).

⁷³ A fonte que estava junto ao “mançanar” transfigura-se numa “fuente perenal” e as “yeruas” transformam-se em flores (“as Rosas y el liryio e la ui(...)a”), mantendo-se a presença da macieira e da oliveira. Para uma análise de simbologia de todos estes elementos consultar Franchini (1993, pp. 270-308). Sobre o *locus amoenus* medieval, ver Curtius (1976, p. 263 e seg.).

Ora, relativamente ao vocábulo “razón”⁷⁴, refere Franchini que “esta palabra se distingue por una acusada polisemia. Puede significar ‘palabras, discurso’, ‘plática, conversación’, ‘opinión, concepto’, ‘propósito, proyecto’, ‘alegación en juicio’, ‘disputa, pleyto, causa’, ‘justicia, cosa justa’, ‘modo, manera’. (...) En nuestro poema la palabra aparece varias veces desde el principio hasta el final como un *leitmotiv*, pero com variación de significado. Creo que el juego consciente com esta palabra obedece a una clara intención por parte del poeta y, en consecuencia, debería tenerse en cuenta como posible indicio de la unidad literaria”⁷⁵.

Também o galego-português Johan Baveca é autor de uma composição na qual utiliza a expressão *razón d'amor*:

Amigo, sey que á muy gram sazón
que trobastes sempre d' amor por mi
e ora vejo que vus travam hy,
mays nunca Deus aja parte comigo,
se vus e des aquí non dou razón
per que façades cantigas d' amigo.

E, poys vus eles teen por melhor
de vus enfengir de quen vus non fez
ben, poys naceu, nunca nenhũa vez,
e poren des aquí/ vus jur' e digo
que eu vus quero dar **razón d' amor**
per que façades cantigas d' amigo.

E ssabe Deus que d' esto nulha ren
vus non cuydava eu ora fazer,
mays, poys vus cuydan / trobar tolher,
ora verey o poder que am sigo,
que de tal guisa vus farey eu bem
per que façades cantigas d' amigo.

[B1225/ V830]

⁷⁴ Significa “cálculo, conta”, e é uma palavra comum a todos os dialectos romances do Ocidente. Aparece pela primeira vez documentado em Espanha no *Poema de Mio Cid*. (Cf. Corominas, 1974).

⁷⁵ Franchini (1993, p. 93).

Nesta composição, é a amiga que insiste com o trovador para que ele continue a trovar, apesar das críticas que lhe são dirigidas, prometendo dar-lhe sempre “razón de amor” como compensação por uma prévia ausência de recompensa amorosa. No presente contexto, esta expressão parece significar inspiração, ou mesmo retribuição.

No nosso poema, “razón”, além de significar a totalidade da composição – “Aquí el poeta se refiere, sin duda, a la obra en su totalidad. (...) Con el mismo vocabulo el poeta cierra su obra (...) encuadrándola en cierto modo”⁷⁶ – parece também ser o seu princípio orientador, uma espécie de argumento central em torno do qual o texto se articula. Ora esse argumento é o mesmo que se detecta no trovador galego-português, ou seja, o sujeito poético convoca todos aqueles que se sentem tristes para atentarem nesse argumento, que não é mais do que o amor da mulher jovem que designa como “doncela”. Pelo que temos vindo a dizer, poderemos concluir que, de facto, uma autêntica solução poética para a insuficiência ou infelicidade amorosa é o que realmente se apresenta no poema castelhano.

Tal solução será concretizada, como indiquei acima, através desse complexo processo de transfiguração, que transforma o horto num espaço idílico para a fruição do amor, implicando também a troca, por parte do clérigo/trovador “que siepre duenas amo” (v. 4), da dona inacessível, a quem prestava serviço, por uma donzela que surge ansiando por encontrar o seu “amigo”, mesmo que tal encontro assuma a forma de uma *rêverie*. E é neste momento que o canto da *fin’ amors*, que seria protagonizado pelo sujeito poético, é abandonado, dando lugar ao canto da “doncela”.

Este processo parece ser o mesmo que encontramos no espaço galego-português com a criação dos cantares de amigo. O trovador-vassalo, cansado de “servir” sem recompensa, decide criar imaginariamente uma figura feminina que preencha as suas necessidades, conforme referem Oliveira e Miranda

⁷⁶ Franchini (1993, p. 93).

(1994): “Encarado do ponto de vista do homem, do trovador, do subalterno – e o cantar de amigo desta primeira fase está integralmente nas mãos dos subalternos –, trata-se de uma percepção francamente optimista das suas mesmas possibilidades. Aquilo que a realidade do seu tempo lhe negava e a ficção da vassalagem amorosa dos cantares de amor consagrava – a irremediável impossibilidade de aceder à mulher desejada – é aqui milagrosamente ultrapassado e subvertido, como se todas as barreiras que a sociedade senhorial colocava à sua acção se esfumassem pelo simples dedilhar da cítola! Trata-se, se não erramos, de um género cujo propósito inicial é afirmar isto mesmo: a possibilidade de criar um quadro ideal no qual todas as dificuldades da “coita” – seja a “coita” de um quotidiano de submissão, seja a amorosa, que lhe vem dar corpo poético – fossem inteiramente anuladas e um horizonte de felicidade finalmente se abrisse.”⁷⁷.

Esta situação de ruptura com os modelos do serviço prestado à dona, tal como estes haviam sido veiculados em âmbito galego-português pelos cantares de amor, ter-se-á iniciado, conforme indica José Carlos Miranda, pela enigmática composição de Johan Soarez Somesso, da qual já tratámos acima: “É por esta última razão – a incompatibilidade fundamental entre a linguagem occitânica do serviço de amor e a motivação profunda do canto tal como ele é interpretado pela segunda geração de trovadores galego-portugueses – que vemos surgirem, nesta mesma época, textos híbridos de dimensão metapoética, como pensamos ser o caso, ou que encenam situações de ruptura, como o rapto, para mais adiante esta inconformidade desembocar logicamente numa linguagem de amor alternativa que será o cantar de amigo”⁷⁸. Portanto, se o cantar de Somesso obedece às regras da *fin’amors*, também acaba por dar lugar a um espaço de discussão que, como refere o autor, vai abrir espaço à criação de uma nova linguagem poética do amor. Na

⁷⁷ Oliveira/ Miranda (1994).

⁷⁸ Miranda (2010, p. 33).

realidade, o abandono do canto de *fin'amor* por parte do sujeito masculino da *Razón de amor* e a sua substituição pelo canto da "doncela" corresponde inteiramente à emergência da bipartição genérica e discursiva que tem lugar na poesia galego-portuguesa, com o *cantar de amigo* assumindo a alternativa ao *cantar de amor* previamente instituído.

Portanto, conforme verificámos, parece-nos que a nossa *Razón de Amor* e a segunda geração de trovadores galego-portugueses seguem caminhos paralelos no que diz respeito a esta questão. A solução apontada acaba por ser a mesma, o que aproxima o nosso poema de forma muito clara da tradição literária galego-portuguesa, facto substancialmente ignorado pelos investigadores que de alguma forma se dedicaram ao estudo do poema castelhano. Mas essa proximidade não resulta apenas desta questão. Analisando mais detalhadamente o poema chegaremos certamente mais longe.

A *Razón de amor* e a lírica galego-portuguesa: proximidades literais

Não há dúvidas de que a lírica galego-portuguesa influenciou a redacção da *Razón de Amor*. No que diz respeito ao monólogo protagonizado pela figura feminina, que se assemelha aos cantares de amigo, isso é ponto assente para a totalidade dos investigadores que dedicaram a sua atenção a este poema. Tal como refere Franchini: “Los pasajes líricos, por cierto puestos exclusivamente en boca de la doncella, siguen en contenido y en parte también formalmente el género de las *cantigas de amigo*, que se oponían a las *cantigas de amor*, los representantes ibéricos de la lírica cortés provenzal”⁷⁹. No entanto, afirmá-lo acabou por se tornar lugar-comum estéril não permitindo aos vários estudiosos que o usaram extrair dele nada de concreto que permitisse avaliar de forma diferente o poema. Partindo do princípio que essa influência de facto existia, acabou por se ignorar o fundamental das implicações desse facto. Na realidade, a maior parte dos investigadores que foram escrevendo artigos de

⁷⁹ Franchini (1993, p. 247).

natureza crítica relativamente à *Razón de amor*, imersos como estavam nas teorias tradicionalistas-popularistas dominantes sobre o carácter do *cantar de amigo*, não possuía ideias precisas sobre o contexto em que surgiram estes cantares. Na realidade, a maior parte dos artigos foram escritos antes dos anos 90, altura a partir da qual os estudos sobre a lírica produzida em galego-português conheceram alguns avanços significativos com o surgimento das perspectivas inovadoras de José Carlos Miranda e António Resende de Oliveira em Portugal, e de Mercedes Brea e do seu grupo de investigação na Galiza⁸⁰. Estamos, portanto, em posição privilegiada para avançar um pouco mais na análise renovada do nosso poema na sua relação com a poesia trovadoresca galego-portuguesa fundamentada nessas novas perspectivas.

O cantar da donzela e os motivos dos *cantares de amigo*

Retornemos ao monólogo da donzela, flagrantemente inspirado nos *cantares de amigo* galego-portugueses. Neste género, muito embora a descrição da figura feminina seja mais detalhada do que a da “senhor” dos *cantares de amor*, não deixa de ser, ainda assim, bastante abstracta e genérica⁸¹.

Johan Garcia de Guilhade vai mais longe, referindo-se à tonalidade dos olhos da donzela: “si quer meus olhos verdes son” (B742/ V344). Contudo, mais importante do que os termos que são utilizados, é o facto de ser a própria “amiga” a empregá-los para se referir a si mesma, levando a cabo um auto-

⁸⁰ António Resende de Oliveira e José Carlos Miranda trilharam caminho pelo estudo literário e pela contextualização histórica dos primeiros trovadores galego-portugueses, e a eles se devem hoje as designações, aceites pela comunidade científica, de *primeira* e *segunda geração de trovadores*; e Mercedes Brea e o seu grupo de investigação dedicaram-se sobretudo ao estudo linguístico e à edição do *corpus* completo da lírica galego-portuguesa.

⁸¹ Utilizam-se frequentemente expressões como “velida” – “Levou s' aa alva, levou s' a velida” (Pero Meogo, B1188/ V793); “fremosa” ou “fremosinha” e “bom prez” – “fez-me fremosa e de mui bon prez” (Johan Garcia de Guilhade, B743/ V345) e “Ay, fremosinha, se ben ajades!” (Bernal de Bonaval, B1137/ V728); “bem talhada” – “Ou por fremosa, ou por ben-talhada” (Johan Soarez Coelho, A166/ B318); “corpo velido” e “corpo delgado” – “bailava corpo delgado (...)/ Bailava corpo velido” (Martin Codax, B1283/ V889).

elogio. A composição “Por Deus, amigas, que será?” (B742/ V344) de Guilhade é um bom exemplo disso, pois, tal como no velho poema castelhano, também aqui a donzela fala das suas qualidades físicas: o “bon parecer”, o “bon talh” e os “olhos verdes”, aos quais acabámos de nos referir.

A referência aos cabelos também é frequente, sendo que a donzela aparece muitas vezes “en cabelos”, símbolo da sua virgindade, pois as mulheres casadas ou viúvas usariam o cabelo apanhado, ou a lavar os cabelos junto a uma fonte, como acontece na série de cantigas de Pero Meogo. Também na *Razón* se faz referência aos cabelos da figura feminina. Esta surge com “cabelos cortos sobr’ell oreia” (v.31), que estariam escondidos sob um “sombbrero” (v.38), o que, ao contrário do que sucede nos cantares de amigo, dificilmente terá um significado virginal. Isto compreende-se se tivermos em conta todo o ambiente sensual a que esta figura aparece ligada, como referimos atrás.

Aliás, a abundante descrição da figura feminina neste poema afasta-se fundamentalmente dos padrões comuns da poesia galego-portuguesa pela necessidade sentida pelo poeta de recheiar a figura feminina de elementos conotadores de prestígio, como se fosse para ele imprescindível afastá-la de qualquer aproximação às mulheres das pastorelas, com as quais facilmente se poderia confundir. Por isso, o homem declara “Yo no fiz aqui como vilano”, o que seria normal que sucedesse caso a mulher não fosse quem é.

Além do auto-elogio feito pela donzela, esta pode também fazer o panegírico da figura masculina, normalmente louvando a sua actividade. Trata-se de uma forma que o trovador terá arranjado para, através da boca da figura feminina, se elogiar a si mesmo. Tavani refere que “são relativamente poucos os que [a este processo recorrem] (...), tratando-se, geralmente, de autores cuja condição de jograis está documentada com segurança, ou pelo menos com bastante probabilidade (...)”⁸². Compreende-se, portanto, dada a condição

⁸² Tavani (2002, p. 210).

social dos trovadores que fazem uso do panegírico da sua própria actividade poético-musical, o motivo que os terá levado a tal. Perante uma sociedade que descredibiliza e ridiculariza (muitas vezes através dos cantares de escárnio e maldizer) o trabalho dos trovadores não-cavaleiros, parece então existir uma necessidade de afirmação que lhes é própria. Poderemos encontrar este processo numa outra composição de Johan Garcia de Guilhade⁸³: “Fez meu amigo, amigas, seu cantar,/ per boa fe, en muy bõa razon/ e sen enfinta, e fez- lhi bon son;/ e ùa dona lh’o quiso filhar;/ *mays sey eu ben por quen s’o cantar fez,/ e o cantar já valria ùa vez*” (B778/ V361).

Também na nossa *Razón* a donzela faz o panegírico do clérigo, por quem está enamorada, colocando-o no ambiente cortês e investindo-o de uma condição trovadoresca à qual não falta mesmo uma insinuação de boa linhagem, traço distintivo muito característico, aliás, do ambiente galego-português: “Pero dizem un su messaiero que es clerygo e e non ca(...)erro/ Sabe muio de trobar de leyer e de cantar/ Dizem que es de buenas yentes mancebo barua punnjentes” (vv. 57-59).

Outro aspecto comum à *Razón de Amor* e à poesia galego-portuguesa diz respeito à troca dos “dons”, “dõas” ou “alfayas”⁸⁴, como o nosso clérigo lhes chama. Em primeiro lugar, dons ou “dõas” são objectos de carácter pessoal que os amantes trocam como símbolo de exclusividade amorosa. Como referem Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, “na praxe amorosa dos provençais, xa se atopa unha simboloxía *a re*, baseada na entrega de prendas

⁸³ Fazer o panegírico do trovador/amigo é algo que surge frequentemente noutros compositores. Temos mais exemplos, posteriores a Guilhade, tais como Johan Airas, burguês de Santiago (“e meu amigo ben sei que fara / un cantar en que dira de min ben; /ou o fara, ou ja o feito ten.”; V597), Pero Garcia d’ Ambroa (“ca o cantar vosso de maestria / entendem elas que por mi foi feito; B1235/ V840) e Pedr’ Amigo de Sevilha (“Non dizen, madr’esso, cada pousada, / os que trobar sabem ben entender; B1218/ V823).

⁸⁴ Este termo surge numa única composição galego-portuguesa. Trata-se de uma composição de atribuição incerta conhecida como “cantiga da guarvaia”: “pois eu, mia sennor, d’ alfaya/ nunca de vós ouve nen ei/ valia d’ ùa correa” (A38). Sobre este texto, ver Miranda (2011).

que se dan como signo de correspondencia amorosa”⁸⁵. São exemplos desses símbolos o anel, a cinta, uma mecha de cabelo, a touca, o laço ou a corda da camisa, e a eles corresponde “un papel de primera ordre, non pela frecuencia coa que se presenta no cancionero de amigo, senón pola sua riqueza hermenêutica. Esta demonstra que as máis veces os elementos empregados están conectados cunha pluralidade cultural, na que (...) elementos aristocráticos, populares e folclóricos son adaptados pólos trovadores par lograr efectos estéticos variados”. São, pois, objectos que têm a especificidade de serem de natureza íntima. Além disso, alguns deles, como a corda ou o laço, servem para atar algum tipo de vestimenta pessoal, conferindo-lhes, portanto, um valor simbólico “no que predomina a idea de fidelidade e pertenza ó seu amado”⁸⁶.

Na lírica galego-portuguesa, as “dõas” surgem geralmente também como elementos simbólicos de um envolvimento sexual activo. Parece haver sempre uma dose de erotismo nas cantigas em que este motivo surge, e também não são raros os casos em que as “dõas” são mencionadas com incidência paródica, nomeadamente nas cantigas de escárnio e maldizer. No entanto, só nos interessa aqui analisar as composições de amigo, porque nelas as “dõas” estão mais próximas da função que nos parecem ter também na *Razón*.

Numa cantiga de Johan Garcia de Guilhade, a amiga oferece as suas “dõas” ao seu amigo, entre as quais a cinta, porque este andava “sanhudo”:

Sanhud'andades, amigo,
porque non faço meu dano
vosqu'e, e per fe sem engano
ora vos jur'e vos digo
ca nunca já esse preyto
mig'amigo, será feyto.

De pran non soo tan louca
que ja esse preyto faça,

⁸⁵ Brea/ Lorenzo Gradín (1998, p. 111).

⁸⁶ Brea / Lorenzo Gradín (1998, p. 112).

mays dou-vos esta baraça,
guardad'a cinta e a touca (...)"
[B744/ V346].

Aqui, “baraça”, sendo o equivalente a corda, é um elemento conotativo de alguma intimidade, na medida em que servia, geralmente, para atar uma peça do vestuário íntimo.

O outro elemento comum, como já havíamos referido, é a cinta. Geralmente aparece conotada com um sentido de fecundidade⁸⁷. No entanto, nesta composição, os objectos oferecidos pela figura feminina parecem constituir uma espécie de prémio de consolação para o amigo, pois o objectivo deste seria, em princípio, tomar um contacto mais íntimo com a sua amada. A comprová-lo está o refrão da cantiga: “Ca nunca já esse preyto/ mig'amigo será feyto”, também de Guilhade. O “preyto” surge nesta composição com um sentido erótico evidente. Não é, contudo, a única composição em que tal acontece. Numa outra cantiga do mesmo trovador, este mesmo sentido parece estar patente na expressão “fazer ben”:

Estas donzelas que aqui demandan
os seus amigos que lhis façan ben,
querrey, amigas, amigas saber ùa ren:
que é aquilo que lh'eles demandan?
Ca un amigo que eu sempr'amey
pediu-mi cinta e já lh'a dey
mays eles cuydo que al lhis demandan.
[B776/ V59]

Neste caso, o “fazer ben” aparece de forma equivalente ao “dar a cinta”, pelo que o recorrente tópico da entrega das “dõas” aparece aqui com uma conotação também ela erótica. Relativamente a isto, diz Brea que é possível estabelecer “a antítese entre o *fazer ben* que a mulher concede *por mesura e*

⁸⁷ Jean Chevalier refere, inclusivamente, que “a cinta alarga aqui o seu símbolo, como testemunha a arte cristã, à fecundidade espiritual obtida pela concentração mental, ao mesmo tempo que à permanência da identidade pessoal, que é um dos aspectos mais importantes da fidelidade”, Chevalier (1982, p. 138).

prez e aquele que pretende obte-lo namorado”⁸⁸. Este “fazer ben” poético parece ser o equivalente ao “fazer ben” feudal, o qual consistia na protecção que o senhor devia conceder aos seus vassallos, como retribuição pelo serviço prestado. A apropriação deste termo em âmbito dos cantares de amigo é feita com uma conotação claramente erótica, constituindo uma actualização dos usos presentes nos cantares de amor⁸⁹.

Num outro caso, uma figura feminina aparece despojada de todos os seus objectos, oferecendo-os ao amigo:

Vistes, mhas donas, quando noutro dia
o meu amigo comigo falou,
foi mui queixos'e, por que se queixou,
dei-lh'eu enton a cinta que tragia
(...) Fez mi tirar a corda da camisa
e dei lh'eu dela bem quanta m'el disse (...)
Sempr'averá don Johan Guilhade
mentr'ele quiser, amigas, das mhas dōas
ca já m'end'el muitas deu e mui boas(...)
[B 746/ V 348]

Se, por um lado, parece haver, mais uma vez, uma conotação sexual, por outro, o texto também parece ter uma incidência paródica muito grande, nomeadamente no que diz respeito ao recorrente uso deste motivo (as “dōas”), como lugar-comum poético. Numa outra cantiga, neste caso uma de amor de Fernan Paez de Talamancos (B 74), o cavaleiro ou trovador censura o comportamento infiel que a sua amada terá tido ao pedir a cinta a um homem de condição questionável: “(...) Me vin de vós e descobrir-/ vos-ei d'un voss'entendedor/ vilão, de quen vos sabor/ avedes e a que pedir/ foste-la cinta; por én non/ vos amarei nulha sazón”. Ora, a condenação desta figura social, o vilão, também é feita na *Razón de Amor*: “Yo no fiz aqui como uilano leuem e pris la por la mano” (v. 53).

⁸⁸ Brea/ Lorenzo Gradín (1998, p. 105).

⁸⁹ É também este “fazer ben” que o cavaleiro do longo poema de Raimón Vidal de Besalú exige à dona a quem prestou sete anos de serviço. Tal como nos cantares de amor galego-portugueses, essa dona também não retribuiu o devido favor.

Aspecto muito curioso, e crucial na construção narrativa da *Razón de Amor*, é o facto de os amantes não se conhecerem, o que implica que a troca das "donas" terá sido feita por meio de um intermediário, no texto designado pela forma occitânica "mesaiero". Na poesia galego-portuguesa, a troca das "doas" poderá ser directamente realizada pelos amantes. O carácter elíptico dos textos não o elucida suficientemente. Ao lado da "doas" surge também o "mandado"⁹⁰, ou seja, uma mensagem que pode ser recebida tanto pelo homem como pela mulher. Há mesmo uma composição em que a figura do intermediário que é portador dessa mensagem comparece insistentemente, sob a designação de "mandadeiro". É da autoria de Nuno Treez, trovador-jogral cuja cronologia não é possível apurar com segurança:

Estava-m'en San Clemenço do mar, u fora fazer oraçom
e disse-mi o **mandadeiro** que mi prougue de coraçom:
agora verrá'aqui voss'amigo

Estava-m'en Sn Clemenço, u fora candeas queimar
e disse-mi o **mandadeiro**: "Fremosa de bom semelhar
agora verrá'qui voss'amigo

(...)
[B 1203/ V 808]

Outro motivo que surge nas duas tradições é o da *perda do sen*. Lê-se na fala da "doncela" da *Razón de amor*: "outra dona (...) por ti pie[r]de su sen" (vv. 47-48). É uma expressão muito corrente nos cantares de amor galego-portugueses da segunda geração, disseminando-se depois pelos restantes géneros poéticos. O significado essencial será o da perda do discernimento por amor: ou pela intensidade do sentimento, ou pela não correspondência, ou pelo abandono. Num cantar de amigo de Johan Garcia de Guilhade – "(...) ay amigas! que perd'o seu sen/ por mí (...)" (B754/ V357) –, a mulher, dirigindo-se às amigas, mostra a sua reticência em acreditar nas palavras do amigo, o qual

⁹⁰ A base de dados MedDB regista várias dezenas de ocorrências deste termo.

refere que por amor dela ensandecerá e morrerá. Na realidade, tal como se pode verificar, a *Razón de amor* não é o primeiro texto em que fenómenos típicos da linguagem do serviço de amor galego-português se encontram já incorporados no discurso da mulher jovem ou da donzela.

Por fim, um outro motivo comum à lírica galego-portuguesa e à nossa *Razón* diz respeito ao lamento da donzela ou *coita de amor*. A donzela surge entoando um canto de lamento pela ausência do amigo, e, neste caso, por ainda não se ter encontrado com ele: “ (...) ay meu amigo si me uere yamas contigo/ A Met sempre eamare quanto que biua sere” (vv. 42-43). Trata-se de um tema comum na lírica galego-portuguesa, constituindo não uma ocorrência mais ou menos frequente, mas sim o elemento estruturante fundamental do género *cantar de amigo* em si. Desta vez, é Bernal de Bonaval o trovador que, quer temática, quer lexicalmente mais se aproxima da nossa composição. Por exemplo, a sua “fremosa” lamenta-se porque o amigo não compareceu ao encontro que havia sido combinado:

Diss' a fremosa en Bonaval assy:
"Ay, Deus! Hu é meu amigo d' aqui,
de Bonaval?"

Cuyd' eu, coitad' é no seu coração
porquê non foy migo na sagraçon
de Bonaval.

Poys eu migo seu mandado non ey
já m' eu leda partir non poderey
de Bonaval.

Poys m' aqui seu mandado non chegou,
muyto vin-eu mays leda ca me vou
de Bonaval.

[B1140/ V731]

Tanto na *Razón* como nesta composição, o tom utilizado é o interrogativo. O tema – a ausência – também é comum. E a expressão do sofrimento – “ay meu amigo (...)”/ “Ay, Deus! Hu é meu amigo(...)” – é lexicalmente semelhante.

Além disso, é de notar que a “doncela” da *Razón de Amor* surge errante, colhendo flores, entoando um canto, num local aparentemente isolado⁹¹, o que remete para um outro cantar de amigo de Bonaval, em diálogo, no qual a “fremosinha” surge sozinha num lugar ermo, por ter ido ao encontro do seu “amigo”⁹²:

"Ay, fremosinha, se ben ajades!
Longi de vila quen asperades?"
"Vin atender meu amigo".

"Ay, fremosinha, se gradoedes!
Longi de vila quen atendedes?"
"Vin atender meu amigo".

"Longi de vila quen asperades?"
"Direy-vo-l' eu, poys me preguntades:
vin atender meu amigo".

"Longi de vila quen atendedes?"
"Direy-vo-l' eu, poi-lo non sabedes:
vin atender meu amigo"

[B1137/ V728]

Mais uma vez, esta é uma temática que nos aproxima também da tradição bíblica, novamente do *Cântico dos Cânticos*, no qual a figura feminina surge da mesma forma errante, procurando o seu amado: “surgam et circuibo civitatem per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea quaesivi illum et non inveni”⁹³.

⁹¹ Pelo menos é o que parece, tendo em conta que o “escolar” refere que “Quant la mia senhor esto dizia sabet a mi non uidia/ Pero se que nome conoçia que de mi non foyrya” (vv. 52-53). A ideia com que ficamos é que a donzela, enquanto entoava o seu canto, se julgava sozinha.

⁹² Já Miranda (1994) e Ferreira (2010) apontaram que estas composições de algum modo pressupõem o conhecimento do enredo da pastorela.

⁹³ “Vou levantar-me,/vou rondar pela cidade,/pelas ruas, pelas praças,/ procurando o amado da minha alma.../Procurei e não o encontrei...!”, Canticum Canticorum, 3:2. Esta parte do Cântico é também usada por Osoir'Anes Marinho na composição que se inicia da seguinte forma “E por que me desamades,/ ay! melhor das que eu sei?” (B40), conforme repara Miranda (2004, pp.118-119): “É nossa convicção que o trovador galego, nutrido de cultura bíblica, terá tido como modelo, para este momento do seu cantar, a abertura da Parte III do Cântico dos

A expressão do sofrimento por amor assume também uma forma semelhante. Na *Razón*, o receio da donzela é o de que o seu amigo a troque por outra mulher: “mas duna cosa so cujtada e miedo de seder enganada/ Qeu dizen que outra duena cortesa e bela e Bona te quiere/ Tan gran ben por ti piede su sen” (vv.46-48). O mesmo acontece na composição “Amigas, tamanha coyta” (B747/ V349) de Joan de Guilhade já atrás mencionada.

Ora, tal como refere Tavani, “O «amor não correspondido» – constituído por séries lexicais que delimitam essencialmente a separação, a infidelidade, o ciúme, a desilusão, o sofrimento – produz, mais vezes que os outros campos sémicos, textos que representam o reverso da *cantiga d’amor*. Aqui o papel da mulher consiste em manifestar as mesmas ânsias ali expressas directamente pelo poeta, ou em proclamar, como resposta à *cantiga d’amor*, a satisfação ou o pesar dela perante os danos provocados pela sua discrição”⁹⁴. Portanto, com os cantares de amigo dá-se a inversão dos papéis. Já não é o trovador que se lamenta pela indiferença da dona, é a jovem que receia não ser correspondida. E o mesmo se passa na nossa *Razón*. Em momento algum vemos o “escolar” a lamentar-se, o que já não acontece com a donzela.

Concluimos, pois, que o discurso da donzela é um dos pontos em que o texto se revela mais rico em motivos que se aproximam da tradição poética galego-portuguesa, em particular dos cantares de amigo. Mas essa aproximação é mais vasta, abarcando outros domínios do fazer poético do ocidente ibérico medieval.

O vocabulário

Enzo Franchini dedicou grande parte do seu extenso e profundo estudo à edição e à análise linguística detalhada do poema. Os resultados dessa análise

Cânticos (...). É fácil verificar que se encontram associados neste fragmento exactamente os mesmos motivos manobrados por Osoir’Anes, nomeadamente a confluência do lamento nocturno, estando no leito, originário pela ausência do amante, com o movimento solitário e deambulante, que tem aqui como fim ir à procura daquele.”

⁹⁴ Tavani (2002, p. 215).

levaram a concluir, como dissemos, que a língua do poema é o castelhano, com influências aragonesas e algumas expressões do galego-português: “(...) el poeta echó intencionadamente mano de algunos sintagmas distintivos de la lírica gallego-portuguesa como querer tan gran bem, meu amigo y la mia senhor, pero por razones literarias e no por su procedencia”⁹⁵. Ou seja, se o poeta se socorreu de vários sintagmas e de algum vocabulário galego-português, tal só se justifica se tiver tido contacto com o sistema poético trovadoresco à época já perfeitamente definido na língua do ocidente ibérico.

Deixando de lado aspectos estritamente linguísticos, aliás, objecto de um satisfatório tratamento por parte de Michaëlis e Franchini, vejamos apenas algumas particularidades do vocabulário literário da *Razón de amor* que nos parece serem reveladoras de um entendimento muito preciso da poesia galego-portuguesa, começando pela expressão “la mia/mja señor” (vv. 98, 106, 116, 138, 142), presente preponderantemente nos cantares de amor, uma vez que se trata de um elemento da linguagem feudo-vassálica⁹⁶.

Esta expressão é, ao que conseguimos apurar, exclusiva da lírica galego-portuguesa, e até agora não conseguimos encontrar qualquer texto de outra proveniência que a utilize. A designação “señor” na Idade Média era neutra, podendo corresponder tanto ao género feminino, como ao masculino. No contexto do poema, remete claramente para a linguagem de amor dos cantares trovadorescos, nos quais surge frequentemente como apóstrofe à dona, geralmente nos versos iniciais⁹⁷.

⁹⁵ Franchini (1993, p. 240).

⁹⁶ Esta expressão pode surgir também com as variantes “senhor fremosa”, apenas “senhor” ou “mia senhor fremosa”.

⁹⁷ As ocorrências deste termo são imensas, mas deixamos aqui alguns exemplos: “Assaz entendedes vos, mia senhor” (Fernan Rodriguez de Calheiros, B52); “Quand' eu mha senhor conhoci” (Fernan Garcia Esgaravunha, B227); “Como vos sodes, mia senhor” (Vasco Fernandez Praga de Sandin, A6/B96); “senhor fremosa, que m' én partiria/ (...) Poren, senhor, cousimento sería (Pai Soarez de Taveirós, B145). O mesmo sucede com a designação “amigo” (vv. 12, 41, 63, 69), neste caso uma designação própria dos cantares de amigo, de tal modo frequente que nos abstemos de a documentar.

Também a alternância entre as designações “amigo” e “amado”, que surge no discurso da donzela (“Dios senhor a t iloa quant conozco meu amado /Agora e tod bien quant conozco meu amjgo“, vv. 68-69), é um aspecto comum aos textos escritos em galego-português. Esta passagem da *Razón* parece muito semelhante, em termos vocabulares, à composição “Fremosas, a Deus grado, tan bom dia comigo” (B1135/V726) de Bernal de Bonaval, na qual, além da alternância óbvia das designações “amigo” e “amado”, outros aspectos existem que a aproximam da nossa *Razón*, nomeadamente as rimas “comigo”/ “amigo” e “Deus grado”/ “amado”:

Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo
ca novas mi disseron ca ven o meu amigo;
ca ven o meu amigo, tan bon dia comigo.

Tan bon dia comigo, fremosas, a Deus grado,
ca novas mi disseron ca ven o meu amado;
ca ven o meu amado, fremosas, a Deus grado.

Ca novas mi disseron que vem o meu amigo
e and'end'eu muy leda poys tal mandad'ey migo,
poys tal mandad'ey migo [ca vem o meu amigo.]

Ca novas mi disseron ca vem o meu amado,
e and'[end]eu muy leda poys migu'é tal mandado,
poys migu'é tal mandado que vem o meu amado.

[B 1135/ V 726]

No nosso poema, em vez de “grado” é utilizado “loa(do)”, caso seja possível reconstituir deste modo a lição do manuscrito. De notar que Joan Garcia de Guilhade faz rimar, num dos seus cantares de amigo, “grado” e “loado”: “Lealmente ama Joan de Guilhade/ E de nós todas lhi seja *loado*/ E Deus lhi dé da por que o faz *grado*” (B 741/V 342)⁹⁸.

⁹⁸ Apesar desta ligação óbvia com os cantares de amigo galego-portugueses, não podemos deixar de referir que esta alternância entre as duas designações surge também de forma preponderante nas traduções da época do *Cântico dos Cânticos*, como se pode observar na *General Estória*, de Afonso X: “tal es el mio amado, e esse es el mio amigo”, Sánchez-Prieto (2010, III, 1, pp. 369-375) Porém, atendendo à cronologia desta obra (posterior a 1270), será

Por remeter claramente para os *cantares de amigo*, o discurso da “doncela” encontra-se recheado de vocábulos que são comuns à *Razón* e a esta tradição literária. O adjetivo “cuitada” (v. 46) é um desses exemplos. Segundo Corominas, “cuita” é uma forma derivada do antigo “cuitar”, tomado do latim “coctare”. Apresenta-se também com algumas variantes como “cueita”, “coita”, “cueta”, sendo uma forma disseminada a partir da lírica trovadoresca em língua d’Oc. No âmbito da literatura escrita em território ibérico, Corominas refere que o vocábulo surge na *Historia Troyanna*, em algumas composições de Berceo, no *Libro de Alexandre*, entre outros⁹⁹. No entanto, estando contextualizado na *Razón* no discurso da donzela, a lírica galego-portuguesa poderá ter sido a sua fonte principal¹⁰⁰.

Outro exemplo é o da expressão “perder o sen” – “Que dizen que outra duena cortesa e bela e Bona te quiere/ Tan gran ben por ti piede su sem (...) (vv. 47-48) –, que significa, conforme refere Franchini (1993, p. 110), perder o “seso, juicio, cordura, inteligencia (...). Na poesia galego-portuguesa abundam exemplos deste uso, que se dissemina, como peça essencial da linguagem do serviço de amor, com os trovadores da segunda geração¹⁰¹. É de salientar que, ao contrário do que sucede na poesia galego-portuguesa, o autor da *Razón* atribui este comportamento não ao homem, mas sim à mulher.

talvez de pensar que esta ocorrência é reveladora de alguma influência da poesia galego-portuguesa, na qual o rei era, aliás, activo participante.

⁹⁹ Poderá também ser encontrado no *Cantar de Mio Cid* (“Quien quiere perder cueta e venir a rritad/ Viniesso a mio Çid que a sabor de caualgar”, Smith (ed., 1978, vv.1189-1190) ou ainda no *Fuero General de Navarra* (“ et si oviere cueyta sobre su cavayllo, teniendo sus armas con su lanza”, Libro III, Título IV).

¹⁰⁰ Vejamos alguns exemplos: “teve-m' en tan gran coita voss' amor” (Fernan Rodriguez de Calheiros, B63); “Ay eu coitad'! en que coita mortal” (Johan Soarez Somesso, B105); “de nunca ja cuita sentir” (Vasco Fernandez Praga de Sandin, B94/A4). O termo “coitada”, surge também várias vezes, mas em trovadores posteriores como Estevan Coelho e Johan Airas.

¹⁰¹ Uma vez mais Johan Garcia de Guilhade – “(...)ay amigas! que perd'o seu sen/ por mí(...)” (B754/ V357); “(...) ja o sen non á” (A229/ B419/ V30); e ainda Johan Soarez Somesso – “ E ora ja este meu coraçõ /anda perdudo e fora de sen” (B106); “E por esto perdi o sen” (A21/ B114); em Fernan Garcia Esgaravunha – “E perdud' ei o dormir e o sen” (A128/ B243); e con gran coita que me fez assi, /sennor, perder de tal guisa meu sen” (A117/ B233); em Gonçal' Eanes do Vinhal – “e diz que perdeu ja por mi o sen “ (B711/ V312).

Mais à frente, dá-se o reconhecimento dos amantes através da identificação das doas, e uma delas, a “çita”¹⁰² (v. 65), está também presente na lírica galego-portuguesa, nomeadamente em trovadores como Fernan Paez de Talamancos – “d' ela, poi-la cinta achei”(B 1336/ V 943/B 75); “foste-la cinta; por én non” (B 74); Gonçal' Eanes do Vinhal (B 1390/ V 999) – “daria esta mha cinta” (B 1390/ V 999); “Quand' eu vi esta cinta que m' el leixou” (B 708/ V 309); e Johan Garcia de Guilhade – “Deus me confonda, se lh' eu cinta desse!” (B 776/ V 359); “poy el ficou u lh' a mha cinta dey” (B 748/ V 350).

Particularmente interessantes são os termos utilizados pelo autor do texto castelhano para referir aspectos técnicos da arte literária. Na parte do poema consagrada aos “denuestos” da água e do vinho, quando o debate ia já aceso, deparamos com a seguinte exclamação:

Par Dios, diz el vino, mucho somos en buena Razón
si comygo tuieres *entençion*
[v. 126]

Por certo, “entençion” será termo conhecido em âmbito jurídico e administrativo castelhano, como indica Franchini (1993, p. 126), com o sentido de queixa, argumento ou disputa. Porém, no caso vertente temos algo muito mais concreto, que é a realização de um debate poético em que cada um dos participantes, perfeitamente identificado, assume alternadamente uma parte da “razón”, para tentar contrariar os argumentos do outro. Ora esta definição não é outra senão a da *tençon* galego-portuguesa, um subgénero desta poesia cuja definição se faz por regras enunciativas claras – a alternância entre dois interlocutores bem definidos. O mais antigo exemplar de *tençon* galego-portuguesa será o texto partilhado por Bernal de Bonaval e Abril Perez (B 1072/ V 663), provavelmente redigido na década de 1220; a mais antiga referência ao

¹⁰² Também a “cinta” é um elemento já presente nos textos castelhanos, como por exemplo no *Fuero General de Navarra* (“al outro ayno dével dar peynnas á estes vestidos de corderunas de yerbas que matan por la sant luan et una cinta que es feyta de lana”, Libro IV, Título IV). No entanto, não surge aí no âmbito amoroso das trocas das “doas”.

termo que define o género ocorre no texto que Joan Garcia de Guilhade disputa com o jogral Lourenço: "(...) mui gran verdade digu'eu na *tençon*/ e vós fazed' o que vos semelhar" (B 1495/ V 1106); mais interessante ainda é verificar que o termo "tençon" pode igualmente assumir a forma de "entençon", que é exactamente aquela que se apresenta no poema castelhano, como se pode verificar num texto partilhado por Joan Soares Coelho e de novo pelo jogral Lourenço: "Joan Soarez, por Santa Maria,/ fiz eu *entençon* e non iguava" (V 1022)¹⁰³.

Repare-se ainda que uma das modalidades discursivas mais praticadas na área galego-portuguesa era o "mal dizer", ou o "escarnho", que acabou por vir a ser considerado um género, ao lado dos géneros de louvor que eram os cantares de amor ou de amigo. O trovador castelhano encena o seu discurso em forma de "entençon" exactamente na parte do poema consagrada aos "denuestos", expressão que semanticamente é equivalente ao mal dizer ou ao escárnio galego-português¹⁰⁴. Na realidade, aquilo que se lê nessa parte final da *Razón* não é mais do que uma extensa "tenção de maldizer", perfeitamente alinhada com os modelos instituídos nos hábitos poéticos galego-portugueses.

Conclusão

As afinidades a nível temático e a nível do vocabulário seriam suficientes para comprovar a indubitável proximidade entre a *Razón de Amor* e a poesia lírica galego-portuguesa. Embora essa proximidade seja admitida pela grande maioria dos investigadores que se dedicaram ao estudo do nosso poema, não houve até hoje qualquer estudo aprofundado sobre esta questão, sendo esta ideia assumida pela maioria desses investigadores como um mero lugar-

¹⁰³ A *tençon* galego-portuguesa remonta a idêntico género praticado na poesia occitânica com a designação *tensó* (cf. Riquer, 1975, p. 67) No caso presente, o termo adoptado para definir o debate entre a água e o vinho – *entençon* –, inexistente naquela poesia, leva a pensar que a sua origem terá sido certamente a poesia galego-portuguesa.

¹⁰⁴ De notar que o verbo *deostar/dēostar* era também conhecido na área galego-portuguesa, tendo sido usado por um trovador tão antigo como Osoir'Anes (B 43).

comum que se resolve com uma alusão genérica que raramente ultrapassa a dimensão de um parágrafo. Além disso, predomina na bibliografia crítica um conceito tradicionalista da poesia galego-portuguesa que impede a percepção clara das relações entre esta poesia e o poema castelhano. O objectivo do presente trabalho foi, então, o de tentar mostrar com dados actualizados como essa proximidade é bastante maior do que o que se tem considerado.

O mais relevante e surpreendente resultado da investigação efectuada reside na filiação do texto castelhano na tradição do diálogo trovadoresco ibérico entre a “dona” e a “donzela”. Tendo colocado a longa composição de Raimon Vidal de Besalú, “En aquel temps c’om era gais”, como o ponto de partida para este debate, foi possível mostrar como este se actualiza e reformula quer na lírica galego-portuguesa, quer na nossa *Razón de amor*, dando lugar a soluções poéticas por vezes afins, mas sempre dotadas de uma inviolável especificidade. No primeiro caso, este debate devolveu o serviço amoroso prestado pelo sujeito poético à sua “domna” original. No segundo, protagonizado por Johan Soarez Somesso em “Ûa donzela quig' eu mui gran ben”, predomina uma resignação equívoca que, assumindo a donzela como algo de inalcançável, promove uma figura abstracta, a “dona”, como objecto negativo do serviço. A problemática deste modo iniciada terá tido como desenvolvimento lógico o surgimento de um novo “género” de cantar, o cantar de amigo, que, invertendo os papéis do feminino e do masculino, encontrou a forma de ultrapassar todas as dificuldades de acesso à mulher por parte do trovador. Na *Razón de Amor*, embora concretizado de outro modo, o processo acaba por ser semelhante ao da lírica galego-portuguesa: dada a inacessibilidade da mulher desejada, é criada uma outra, através de um complexo processo de transfiguração literária, no qual todos os elementos da realidade que circunda o nosso “clérigo” se vão transformar num cenário idílico, propício ao amor, e no qual a figura da “dona” inacessível vai dar lugar a uma “donzela” que surge sozinha e vulnerável, ansiando por encontrar o seu

“amigo”. Esta transfiguração vai gerar o conhecido debate entre as duas “espécies” do amor, transposto para uma segunda parte do poema, na qual o autor mostra grande mestria ao encenar um diálogo entre os elementos simbólicos dessas mesmas duas “espécies” do amor, a água e o vinho. Portanto, parece-nos que os três casos aqui aludidos fazem, todos eles, parte de uma discussão com dimensão metapoética que surgiu nos inícios do séc. XIII peninsular, cada um deles apresentando soluções diferentes para um mesmo problema: a desarticulação dos modelos eróticos da “fin'amors”.

Sendo as afinidades de linguagem entre a *Razón* e a poesia galego-portuguesa já conhecidas, embora insuficientemente sistematizadas, estava ainda por fazer um balanço dessas mesmas afinidades no plano dos temas e motivos que articulam o discurso. Alguns deles não são exclusivos da lírica galego-portuguesa, tal como o enquadramento primaveril do *locus amoenus*, o motivo dos dons ou “dōas” de amor ou ainda a simbologia da água e da fonte, bastante recorrentes na literatura medieval em geral. Mas a utilização de outros motivos próprios da tradição literária galego-portuguesa, tais como a inversão dos papéis do feminino e do masculino, com a atribuição da “coita” de amor à mulher ou o panegírico por ela feito à actividade do trovador, não pode ter tido outra inspiração senão os cantares de amigo, aquilo que de mais original se compôs em galego-português a partir dos finais da década de 1220. Na realidade, a passagem do canto de “fin'amor”, masculino e dirigido à dona, ao canto da “doncela”, que tem lugar na *Razón de amor*, decalca a evolução do discurso poético de amor na área galego-portuguesa que se verificou nas primeiras décadas do sec. XIII, com a constituição da bipartição genérica e discursiva entre *cantar de amor* e *cantar de amigo*.

Da mesma forma, os *Denuestos del agua e el vino*, com que o velho poema castelhano se conclui, retomam a forma da *tenção de maldizer* galego-portuguesa, levando a crer que não só o autor do texto estava familiarizado

com o universo poético do ocidente peninsular, como foi sua intenção reproduzir narrativamente a sua arquitectura interna.

A deslocação para Aragão, em 1229, do grupo de trovadores galego-portugueses que acompanhou o Infante Pedro Sanches, coincidindo temporalmente e geograficamente com o clérigo que assume a autoria do poema, pode bem ter constituído o contexto no qual se deu o contacto literário cujos vestígios pusemos em evidência.

Bibliografia:

- Antwerp, M. V. (1978), "Razón de amor and the Popular Tradition", *Romance Philology*, Vol. XXXII, 1, pp. 1-17.
- Asensio, Eugenio (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- Beltran, Vicenç (1995), *A cantiga de Amor*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- Bertolucci-Pizzorusso, Valeria (1993), "Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga «de change»", in *O Cantar dos Trovadores, Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de Abril de 1993*, Santiago de Compostela, pp. 109-120
- Brásio, António (1959), "O Infante D. Pedro Senhor de Maiorca", *Anais da Academia Portuguesa de História*, II Série, 9, pp. 165-240.
- Brea, Mercedes/ Gradín, Pilar Lorenzo (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- Cañas Murillo, Jesús ed. (1988), *El Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra.
- Capellanus, Andreas (1985), *De Amore* (Ed. Bilingue por Inés Creixell Vidal-Quadras), Barcelona, El Festin de Esopo.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1982), *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Teorema.
- Corominas, Joan (1974), *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos.
- Curtius, Ernest Robert (1976), *Literatura europea y edad média latina*, 2 vols, México, Fondo de Cultura Económica.

- Di Girolamo, Costanzo (1989), *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri
- Domingo, Dolors (2007), *A la recerca d'Aurembaix d'Urgell*, Leida, Universitat de Lleida.
- Domingo, Francisco Manuel Gómez (1996), "Una nueva lectura de Razón de Amor", in *Verba Hispanica*, VI, pp. 55-62.
- Ferreira, Maria do Rosário (1988), "Outros Mundos, Outras Fronteiras: Ramiro, Tristão e a divisão da terra de Espanha", in *Actas das IV Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval – As relações de Fronteira no Século de Alcañices, publicadas na Revista da Faculdade de Letras – História*, II série, vol. XV, t. 2, Porto, pp. 1567-1579.
- Ferreira, Maria do Rosário (1999), *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, Granito.
- Ferreira, Maria do Rosário (2007), "Motivos naturalistas e configurações simbólicas das cantigas de amigo", in M.R. Ferreira, A.S. Laranjinha e J. C. Miranda, (orgs.), *Seminário Medieval 2007-2008*, Porto, Estratégias Criativas, 2009, pp. 205-217 (<http://www.seminariomedieval.com/motivos%20naturalistas.pdf>).
- Ferreira, Maria do Rosário (2010), "Aquí, alá, alhur: reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na cantiga de amigo", in *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, ed. Mercedes Brea/ Santiago López Martínez-Morás, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 209-228.
- Field, Hugh (1989), *Ramon Vidal de Besalu. Obra Poetica (Anònim Castia Gilós)*, vol. I, Barcelona, Curial.
- Field, Hugh (1991), *Ramon Vidal de Besalu. Obra Poetica (Anònim Castia Gilós)*, vol. II, Barcelona, Curial.
- Filho, Leodegário A. Azevedo (1974), *As cantigas de Pero Meogo*, S. Paulo, Ed. Gernasa.
- Franchini, Enzo (1993), *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razon de Amor*, Madrid, Biblioteca de Filología Hispanica, Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- Gallais, Pierre (1992), *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre*, Amsterdam, Rodopi.
- Gonçalves, Elsa (1991), *Poesia de Rei: Três Notas Dionisinas*, Lisboa, Cosmos.
- Grande Queijigo, Francisco Javier (2002a), "Similitudes estructurales entre *Razón de Amor* y el *Libro de buen amor*", in *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, vol. V, pp. 139-154.

- Grande Queijigo, Francisco Javier (2002b), "*Carmen, unum sed diversum: sobre el género de la Razón de amor*", in *Revista de poética medieval*, vol. 8, pp. 77-109.
- Impey, Olga Tudorica (1979), "La estructura unitaria de Razón de Amor", in *Journal of Hispanic Philology*, Volume IV, Number 1, pp. 1-24.
- Jacob, Alfeed (1952), "The *Razón de Amor* as a Christian symbolism", in *Hispanic Review*, XX, pp. 282-301.
- Jover, M. Barra (1989), "Razón de Amor: texto crítico y composición", in *Revista de Literatura Medieval*, I, pp. 123-153.
- Köhler, Erich (1976), *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, Liviana Editrice.
- Lanciani, Giulia/ Tavani, Giuseppe, ed. (2000), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- Laranjinha, Ana Sofia (2010), "Por caminhos galegos com Osoir'Anes e Joan Soares Somesso: o amor que força e a senhor que fascina", in *In Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 497-508.
- London, G. H. (1965), "The Razón de Amor and the Denuestos del agua y el vino - New readings and interpretations" in *Romance Philology*, Volume XIX, Number 1, pp. 28-47.
- Marrou, Henri-Irénée (1971), *Les troubadours*, Paris, Seuil.
- MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (ISSN 1989-4546) obtido em Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades: <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>.
- Mendonça, José Tolentino, ed. (2008), *Cântico dos Cânticos*, Lisboa, Biblioteca Editores Independentes.
- Menéndez Pidal, Ramón, ed. (1976), "Razón de Amor con los denuestos del agua y el vino" in *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*, pp. 105-117.
- Méndez Ferrín, X. L. (1966), *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia.
- Meyer, Paul (1876), "Un récit en vers français de la première croisade fondé sur Baudri de Bourgueil" in *Romania*, nº5, Paris, p. 1-63.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (1985), "O Discurso Poético de Bernal de Bonaval" in *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, Porto, pp. 105-131.

- Miranda, José Carlos Ribeiro (1994), "Calheiros, Sandim e Bonaval: Uma rapsódia de Amigo". Obtido em Guarecer Online: <http://www.seminariomedieval.com/Calheiros,%20Sandim%20e%20Bonaval.pdf>.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (1995a), "Os Trovadores e a Região do Porto. I – *En Doiro, antr'o Porto e Gaia*", *O Tripeiro*, Junho/Julho, pp. 197/200.
- Miranda, José Carlos Ribeiro. (1995b), "Os Trovadores e a Região do Porto. II – Pois bõas donas som desemparadas", *O Tripeiro*, Dezembro, pp. 375/381.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2000), "O cantar de amigo galego-português. Notas sobre um estudo recente." in *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, XVII, pp. 459-465.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2004), *Aurs Mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*. Porto, Edições Guarecer.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2005), "Da fin'amors como representação da sociedade aristocrática occitânica", in *Amar de Novo*. Participações no Ciclo de Conferências da Associação de Professores de Filosofia, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, pp.123-150.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2008), "Cantar ou Cantiga? Sobre a designação genérica da poesia galego-portuguesa", in *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, ed. Mercedes Brea / Santiago López Martínez-Morás, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 161-180.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2009), "Martin Soares e o Cantar do Cavaleiro", in A. S. Laranjinha, M. R. Ferreira e J.C. Miranda, *Seminário Medieval 2007-2008*, (eds), Porto, Estratégias Criativas, pp. 219-232.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2011) "Somesso, Dona e Donzela. A Segunda Geração de Trovadores Galego-portugueses e a Linguagem de Amor", in M. R. Ferreira, A. S. Laranjinha e J.C. Miranda, *Seminário Medieval 2009-2011*, (eds), Porto, Estratégias Criativas, pp. 183-228.
- Miranda, José Carlos/ Oliveira, António Resende (1995), "A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades", in *Medioevo y literatura. Actas del V congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, pp. 499/512 (Entretanto incluído em Oliveira, António Resende, *O Trovador Galego-Português e o seu Mundo...*, pp. 97-110).
- Moral-Fatio, A. (1887), "Textes castillans inédits du XIIIème siècle", *Romania*, 16, pp. 364-373.
- Nelli, René (1963), *L'Érotique des Troubadours*, Toulouse, Privat.

- Oliveira, António Resende (1994), *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri
- Oliveira, António Resende (2001), *O Trovador Galego-Português e o seu Mundo*. Lisboa, Editorial Notícias.
- Oliveira, António Resende/Miranda, José Carlos Ribeiro (1995) ver Miranda/Oliveira
- Ollé, Fernando González (1987), "A propósito de *Los denuestos del agua y el vino: la solución del debate, formulada en el uso pronominal*", in *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6, pp. 147-153.
- Paraíso, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Arco Libros, S.L., Madrid.
- Reguera, José Montero (1996), "Razón de amor y la literatura provenzal", in *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, pp. 161-182.
- Rigall, Juan Casas ed. (2007), *Libro de Alexandre*, Madrid, Editorial Castalia.
- Riquer, Martín de Riquer (1975), *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*, . Barcelona, Planeta.
- Ron Fernández, Xavier (2005), "Carolina Michaëlis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda", in *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, coord. Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Centro Ramon Piñeiro, pp. 130-13
- Sanchez-Prieto Borja, Pedro, coord (2009), Alfonso X el sabio, *General Estoria*, 10 voll., Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Stephen Reckert e Hélder Macedo (1976), *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Simo, Lurdes (1991), "Razón de Amor y la lírica latina medieval", in *Filología Románica*, 8, pp. 267-277.
- Smith, Colin, ed. (1978), *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra.
- Spitzer, Leo (1980), *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Tavani, Giuseppe (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, Giuseppe (1998), *Ensaio Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

A Razón de amor e a poesia galego-portuguesa

Tavani, Giuseppe (2002), *Trovadores e Jograis- Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho.

Thiolier-Méjean, Suzanne/ Marie-Françoise Not-Grob, eds. (1997), *Nouvelles Courtoises*, Paris, Librairie Générale Française..

Tovar, Jose Maria (1983), "Razón de amor con los denuestos del agua y el vino", in *El comentário de textos 4 – La poesia medieval*, Madrid, Editorial Castalia, pp. 53-83.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1902), "Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular, I: O Romance de Lope de Moros", in *Revista Lusitana*, 7, pp. 1-32.

Walsh, P. G. (1982), *Andreas Capellanus, On love* (edited with english translations by...), London, Duckworth.

Zink, Michel (1972), *La Pastourelle – Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas.