

A rebeldia de um amante : as cantigas de amor do trovador Osoiro Anes¹

Márcio Ricardo Coelho Muniz -UEFS

Introdução

Osoiro Anes se inclui, segundo Giuseppe Tavani, dentro do grupo de trovadores pertencentes a uma possível “primeira geração histórica” da poesia galego-portuguesa (Tavani, 1990, p. 249 ss.)². Como para quase todos os outros trovadores desta geração, temos poucas informações biográficas com condições de nos esclarecer mais sobre as condições e as influências de seu trovar. No entanto, recentes pesquisas históricas sobre os poetas peninsulares, em particular as desenvolvidas por António Resende de Oliveira, permitem-nos esboçar uma pequena, ainda que frágil, biografia sobre o poeta.

Galego, da região de Noya, ligado à família Marinho³, Osoiro Anes foi cónego em Santiago de Compostela . Estudou, por volta de 1220⁴, em Paris, de

¹ Este texto foi publicado em MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. (Org.). Estudos Galegos. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, v. , p. 99-112, ISBN: 8522-802467

² Já António Resende de Oliveira insere o poeta numa “segunda geração de trovadores”, considerando a primeira formada apenas por aqueles poetas que compuseram em galego-português, mas fora do Noroeste da Península. Cf. OLIVEIRA, A. R. & MIRANDA, J. C. R.(1993).

³ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, primeiramente, ligou Osoiro Anes à família dos Condes de Cabreira. Mais tarde — por meio das informações divulgadas por Antonio Lopez Ferreiro em 1902 —, aceitou sua filiação à família dos Marinhos, indicando como seus irmãos dois outros poetas, Pero Anes Marinho e Martim Anes (VASCONCELOS, 1990, p. 526 e 582). Da mesma forma, Giuseppe Tavani e Frede Jensen concordam com essa filiação do poeta com os Marinhos e aceitam o parentesco dos poetas(TAVANI, 1990, p. 309-310 e JENSEN apud TAVANI E LANCIANI, 1993, p. 499-500). Mais recentemente, António Resende de Oliveira, que também aceita a filiação do trovador aos Marinhos, contestou, no entanto, o dado de os três Anes serem irmãos. Baseado no fato de Pero Anes e Martim Anes somente aparecerem no final dos Cancioneiros B/V, argumenta Oliveira que isso indicaria serem os dois poetas muito posteriores a Osoiro Anes — um dos primeiros poetas arrolados em B, portanto, provavelmente do início do séc. XIII —, possivelmente do final do séc. XIII, início do XIV (OLIVEIRA, 1994, pp. 398-399).

onde voltou em data incerta e fixou residência em Compostela. Em 1239, segundo Resende de Oliveira, “detinha a tenência de Lama Mala”, local, ao que se supõe, próximo à fronteira portuguesa (OLIVEIRA, 1994, p. 398). Sua morte deve ter ocorrido em 1246, ou pouco tempo depois, já que seu testamento é desta data⁵.

Seu cancioneiro é composto exclusivamente por cantigas de amor, são oito ao total. Todas as cantigas estão registradas apenas no ms. B (n.º 37 a 42) e entram, também, no apêndice da edição crítica de A realizada por Vasconcelos (n.º 320 a 327). Das oito cantigas, duas são apenas fragmentos, a 326 e a 327⁶.

A poesia de Osoiro Anes é reconhecidamente de boa qualidade e, segundo D. Carolina Michaëlis, distingue-se pela “ilustração e bom gosto” (Vasconcelos, 1990, p.582). Apesar dos escassos estudos sobre a sua obra⁷, os críticos que se detiveram na leitura de seu pequeno cancioneiro são unânimes em apontar, em algumas de suas cantigas: o pouco convencionalismo no tratamento da temática amorosa; o domínio das estruturas poéticas, revelado no uso de recursos de inspiração provençal e na originalidade do verso quebrado da

⁴ Esta viagem deve ter acontecido por volta de 1220 já que, como indica Frede Jensen, neste ano Osoiro Anes está possivelmente ausente de Santiago, uma vez que não assina o testamento de seu pai, João Froaiz de Valadares, lavrado nesta data. Sabe-se, além disso, que o poeta foi acompanhado nesta viagem a Paris por um companheiro, “seu preceptor ou criado, a quem fez uma doação testamentária” (JENSEN, apud TAVANI E LANCIANI, 1993, pp. 499-500).

⁵ D. Carolina indica como ano da morte de Osoiro Anes 1236, data da outorga de seu testamento (VASCONCELOS, 1990, p. 582). Bem mais tarde, Tavani indica 1246, porém sem indicar a fonte dessa informação (TAVANI, 1990, p. 309-310). Jensen volta a indicar o ano de 1236, datando o testamento do poeta em 15 de abril de 1236, e apontando o possível erro do crítico italiano (JENSEN, apud TAVANI E LANCIANI, 1993, pp. 499-500). Novamente, a última palavra sobre a questão pertence a Resende de Oliveira que, ao trazer a informação de que Osoiro Anes detinha a tenência de Lama Mala em 1239 — baseando-se em informações de Garcia Oro —, data seu testamento em 1246, sugerindo que sua morte deve ter ocorrido ou nesta mesma data, ou em data próxima posterior.

⁶ Optamos por utilizar a numeração da edição crítica de A, feita por Vasconcelos, não só pela reconhecida confiabilidade daquela, mas também por ser uma edição de acesso mais fácil ao leitor em geral.

⁷ Infelizmente, não conseguimos ter acesso àquele que talvez seja o único texto crítico que se debruce com alguma exclusividade sobre sua poesia e sobre o qual apenas temos a indicação, mas nenhuma informação sobre o seu conteúdo. O texto é “Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII”, de A. Cotarelo Valedor. O texto, como se percebe pelo título, corrobora a idéia de serem irmãos os três poetas aludidos acima. Cf. TAVANI, 1990, P. 313-314.

cantiga 324; e, somando-se destacadamente aos outros, o belo e inusitado quadro da vida cotidiana que a cantiga “Cuidei eu de meu coraçõ”, 323, nos oferece, quando o poeta revela ter se apaixonado pela sua *senhor* quando a viu “en cabelos, dizend’un son”.

Não obstante as qualidades apontadas, a poesia de Osoiro Anes ainda não recebeu da crítica especializada a atenção que sua obra merece. Este fato não caracteriza apenas o nosso trovador; na verdade, atinge quase a totalidade dos poetas da chamada “primeira geração”. Com poucas exceções, só agora o cancionero desses homens começa a ser devidamente estudado. Em que pese às dificuldades de se trabalhar com esses poetas — não só devido às poucas informações biográficas, mas também ao maior distanciamento temporal —, faz-se necessário revelar as possíveis características desse grupo; determinar qual o peso real da influência provençal e da possível influência da literatura popular, autóctone; averiguar até que ponto podemos falar em uma “primeira geração” como um grupo de trovadores que poetaram sob uma mesma realidade e que foram sugestionados por um mesmo ambiente cultural e social; enfim, falta determinar a trilha desses poetas, suas marcas comuns e, se possível, suas individualidades poéticas.

Este trabalho busca contribuir para a realização de um projeto maior que deve ser uma pesquisa em conjunto de todos os poetas que compõem essa “primeira geração”, e de seus respectivos cancioneros⁸. Para tanto, comentaremos o conjunto das poesias de Osoiro Anes, observando as características estruturais que essas revelam e, a seguir, os temas presentes em suas cantigas.

⁸ Esse estudo de todos os poetas que compõem a “primeira geração” era o objetivo do curso da Prof.a. Dra. Yara Frateschi Vieira, referida na primeira nota desse trabalho, do qual nosso texto é fruto, tímido e inicial.

Observando as formas

Tábua de Estruturas Estróficas e de Versificação⁹

A.	Estr.	Tipo	vv. estr.	Tipo vv.	Esquema métrico	Rimas	outros recursos
320	4	doblas (pares)	8	octossílabos	ababccdd (I-II) efefgghh (III-IV)	a: ôr; b: ou; c: ei; d: ar; e: êr; f: ér; g: i; h: al.	rim. deriv., pal. rim. dobre, mozdobre, vv. agudos
321	4	2uns 2sgs.	8	octossílabos	abbaccdd (I-II) effegghh (III) fiifeejj (IV)	a: ir; b: ei; c: i; d: ôr; e: á; f: ar; g: en; h: êr i: ér; j: eu.	rim. deriv., pal. rim., dobre, vv. agudos
322	2	sgs.	4+2	octossílabos	abbacc (I) deedcc (II)	a: ei; b: ar; c: ez d: êr; e: á.	dobre, vv. agudos Refrão com variação
323	3	sgs.	7	octossílabos	ababccb (I) baabddb (II) baabccb (III)	a: on; b: ar; c: ôr d: eus.	dobre ⁱ , mozdobre, cbs. capfinidas ((I-II) capcaudadas (I-II-III) capdenals (I-II) vv. agudos, encavalgamento(II-III)
324	6	doblas (pares)	9 ⁱⁱ	heptassílabos trissílabos	abababbba (I-II) cdcdccddc (III-IV) efefefff (V-VI)	a: ades; b: ei; c: ado; d: ar e: ia; f: êr.	pal. rim., rim. deriv., cbs. capcaudadas (I-II III-IV, V-VI), vv. agudos (b, d, e, f) vv. graves (a, c)
325	2	uns.	8 (II, 3) ⁱⁱⁱ	decassílabos	ababbbab	a: ura; b: êr.	pal. rim., cobras capfinidas(I-II) versos agudos (b) versos graves (a)
326	1	(frag.)	5+1	decassílabos	ababb ^{iv}	a: ôr; b: êr.	vv. agudos
327	1	(frag.)	6	octossílabos	abbacc ^v	a: ôr; b: ar; c: êr.	vv. agudos

⁹ Para proceder à análise dos elementos formais das cantigas de Osoiro Anes, tivemos que optar por determinadas alterações no texto da edição de D. Carolina Michaëlis. Não fizemos exatamente uma crítica textual das cantigas, pois não temos os conhecimentos filológicos necessários ao rigor que a crítica textual exige, mas, sim, consultando a edição de J. J. Nunes e a edição fac-similada de B, propusemos algumas alterações, todas elas explicadas nas notas ao final do trabalho.

A tábua acima permite-nos visualizar com relativa clareza — ainda que passível de incorreções — as opções formais de Osoiro Anes. Conseguimos, a partir de sua análise, determinar as preferências do poeta por determinadas estruturas dentro do quadro que a tradição trovadoresca (provençal e/ou autóctone) legava aos trovadores. Embora concordando com Tavani que

“A vasta homogeneidade formal que caracteriza a poesia lírica galego-portuguesa e a ausência de coincidências significativas entre um gênero particular e um dado tipo de estrofe ou um verso, não admite portanto outros elementos discriminantes, na classificação dos textos, a não ser os de conteúdo e os de estilos” (TAVANI, 1993, p. 92-93)

acreditamos ser possível, com a observação dos dados estruturais do cancionero de um poeta, viabilizar pistas para a determinação de um estilo que lhe seja peculiar.

Como dissemos, as seis cantigas e os dois fragmentos de Osoiro Anes pertencem todos à espécie cantiga de amor. Das seis cantigas, cinco são de *maestria* e uma de refrão. Os fragmentos, por possuírem apenas os primeiros versos de uma hipotética primeira estrofe, não nos permitem tal classificação.

Ainda que a homogeneidade formal da poesia galego-portuguesa impeça a distinção segura das espécies, sabemos que determinadas marcas estruturais, apesar de aparecerem tanto nas cantigas de amor, nas de amigo, como nas de escárnio e maldizer, são mais ou menos frequentes em uma do que em outras. Este é o caso da extensão das estrofes. Os tamanhos predominantes na poesia trovadoresca são, segundo Tavani, as estrofes de seis, de sete e de três versos, composta esta última de um dístico monórrimo com um verso de rima própria. Se as duas primeiras são comuns a todas espécies, a última é predominante nas cantigas de amigo (TAVANI, 1990, pp. 90 ss.). Em Osoiro Anes não encontramos nenhum caso de estrofes de três versos. Mesmo sua cantiga de amigo ou os seus dois fragmentos apontam para estrofes de seis ou mais versos. Das seis cantigas, uma possui estrofes de seis versos, uma de sete versos, três de oito versos e uma de nove versos. Predominam, assim, estrofes mais longas

que, como veremos, serão necessárias para o desenvolvimento argumentativo que caracteriza o discurso das cantigas de amor trovadorescas.

Os esquemas rítmicos utilizados pelo poeta não apresentam grandes alterações em relação às estruturas comuns aos trovadores contemporâneos e posteriores a ele. A combinação de rimas interpoladas (abba) ou alternadas (abab) seguidas de um dístico monórrimo é predominante. As particularidades da poesia de Osoiro Anes, neste caso, estão no uso de rimas emparelhadas duplas (ccdd), presentes em duas cantigas, 320 e 321, e de rimas triplas cerradas por uma interpolada (abbba) , presentes na cantiga 324. No caso da primeira inovação, o seu uso permite ao poeta marcar mais nitidamente as mudanças semânticas dentro das estrofes, ou seja, as oitavas são partidas em duas quadras não só em termos de conteúdos, vozes ou estados emocionais do sujeito lírico, mas também em termos rítmicos:

Sazon é já de me partir
de mia senhor, ca já temp'ei
que a servi, ca perdud'ei
o seu amor, e quero-m'ir;
mais pero direi-lh' ant' assi:
"Senhor e que vos mereci?
Ca non foi eu depois peor,
des quando guaanhei voss'amor?" (321)

A estrofe acima deixa bem marcado o que observamos. Nos quatro primeiros versos, temos o sujeito lírico anunciando sua partida e sua desistência em servir sua *senhor*, por crer que não a demoverá de sua negativa resistência, e nos quatro versos finais temos uma reviravolta, anunciada pelo “mais”, que mostra não mais um amante resignado, mas sim homem inconformado com a paga de seu serviço e que resolve questionar sua amada sobre os motivos de sua negação em lhe “ben fazer”.

A segunda inovação permite ao poeta criar uma de suas mais interessantes estruturas poéticas. Estamos falando da cantiga 324, na qual, num conjunto de seis longas estrofes de nove versos octossílabos cada, o poeta promove uma cesura a partir do sétimo verso, criando um trissílabo, verso este

que marca um segmento final em cada estrofe, conteudisticamente distinto e complementar, ao mesmo tempo, do resto da estrofe:

E por quê me desamades,
ay! Melhor das que eu sei?
Cuid' eu, ren i non gãades
eno mal que por vos ei!
Pola ira (e)n que mi-andades,
tan graves dias levei:
Dereit'ei,
que da ren que mais amei,
d'aquela me segurades:

Se a cantiga 324 se constrói com versos de sete e três sílabas métricas, como vimos, ela é também uma exceção dentro do conjunto de poesias de Osoiro Anes. De suas seis cantigas e dois fragmentos, cinco possuem versos octossílabos e dois, versos decassílabos. O predomínio dos chamados versos cultos apontam para a “ilustração e o bom gosto” que já D. Carolina Michaëlis observa em nosso poeta (Vasconcelos, 1990, p. 582). Se sabemos pouco sobre sua estada em Paris e sobre o que foi lá fazer, podemos inferir, contudo, que, um homem pertencente a uma família poderosa e que foi cônego do colegiado de Compostela, deveria ter boa formação cultural e que sua estada em Paris teria possibilitado contato mais íntimo com os poetas franceses e, por via desses, com a tradição provençal, a essa altura esparramada por toda Europa.

Outros dados formais a corroborarem nossa inferência são o uso que Osoiro Anes faz de diversos recursos que dão o tom aristocratizante às suas cantigas, como, por exemplo, o uso do *dobre*, do *mozdobre*, das *cobras capdenals*, *capfinidas* e *capcaudadas*, de *palavras-rimas*, de *rimas derivadas* e do encavalgamento¹⁰. Tais recursos contribuem para a construção de estruturas discursivas complexas, com a predominância de um forte caráter argumentativo, marca recorrente das cantigas de amor.

Convém, ainda, chamar atenção para o importante uso dos recursos do encavalgamento e das *cobras capcaudadas* nas cantigas 323 e 324. Na primeira, a soma dos dois recursos estabelece um elo profundo entre as três

estrofes, proporcionando uma unidade discursiva no lamento do amante que, traído pelo poder de seu coração, se vê emaranhado nas correntes de um novo amor, que não promete fortuna diferente do anterior. Nesta cantiga, o encavalgamento se dá não só entre os versos, forma mais comum, mas também entre as estrofes II e III (“Mais forçaron-mi os olhos meus/ e o bon parecer dos seus,/ e o seu preç’, e un cantar, // Que lh’oí, u a vi estar/ en cabelos, dizend’un son.”). Somado o encavalgamento às *cobras capcaudadas* das três estrofes, o poeta consegue um contínuo que muito se aproxima da estrutura das cantigas ateúdas — marca de alta *maestria* do trovador —, que será usada por boa parte dos trovadores das gerações seguintes¹¹, mas da qual há poucos registros nos poetas seus contemporâneos.

Na cantiga 324, o uso das *cobras capcaudadas*, ligando e continuando ritmicamente as estrofes em pares, corrobora para atar mais firmemente o elo já estabelecido pelas *cobras doblas*. Assim, os pares de *doblas*, ou pares uníssonos — I-II, III-IV, V-VI — têm sua carga semântica ratificada pela estrutura métrica.

Por último, no que diz respeito aos comentários formais, observemos o uso da estrutura do refrão na cantiga 322. A estrutura métrica da cantiga é comum às cantigas com estrofes de seis versos com refrão, ou seja, abbaCC. Mesmo a variação do primeiro verso do refrão (“Mais pero direi-lh’ ua vez// Por én lhi direi ua vez:”) não é algo que suscita surpresa, já que será comum aos trovadores posteriores a Osoiro Anes, nem marca nenhum significado especial para o assunto da cantiga. Vale comentar que, se estiver correta a hipótese de D. Carolina Michaëlis de que o fragmento 327 é de uma cantiga de refrão, reafirma-se — e a cantiga 322 é já prova suficiente —, que já para esses primeiros poetas a estrutura de refrão não é uma total novidade, como já não o era para os provençais.

¹⁰ O leitor poderá verificar o uso de todos esse recursos na Tábua de estruturas estróficas e métricas, no corpo do trabalho, juntamente com a indicação da cantiga em que eles aparecem.

O DESVIO AMOROSO: A REBELDIA DE UM AMANTE

Tavani, ao comentar a presença de possíveis desvios formais e temáticos na cantiga trovadoresca galego-portuguesa, é bastante prudente, alertando seus leitores para o fato de, numa tradição literária tão rígida, tão tradicional, não ser de espantar se mesmo os desvios fossem previstos pelos códigos de composição. Assim:

Nem a existência de desvios — embora seja para estes textos que de preferência se dirige a atenção do crítico moderno — deve fazer esquecer que (...) o favor do público coevo ia provavelmente, mais do que para estes, para os textos poéticos respeitadores dos paradigmas fixados pela tradição e constituídos por sedimentos depositados, na memória coletiva de um dado ambiente cultural, por sucessivas imitações de um mesmo modelo ou de um número limitado de modelos elevados a norma. (TAVANI, 1990, p. 138)

Mais à frente, o crítico italiano lembra-nos de que para os casos de desvios a própria retórica previa o tropo da ironia ou “*permutatio ex contrario ducta*” que, devidamente aplicado, recolocaria a obra, no caso, a poesia, de volta ao campo da convenção (TAVANI, 1990, 139).

Apesar de cômicos do perigo teórico de se falar em desvio, não é outra a sensação que a leitura das cantigas de Osoiro Anes desperta no leitor moderno, ainda que devidamente avisado. Temos a nítida impressão de que, ao lado de tratamentos convencionais de alguns temas da sintomatologia amorosa, encontramos outros que abordam a relação entre os amantes sob perspectivas inovadoras.

Nosso incômodo frente a esta constatação diminui ao percebermos que uma leitora atenta, como foi D. Carolina Michaëlis, já aponta para o pouco

¹¹ Tavani indica que aproximadamente 1/3 do total das cantigas trovadorescas galego-

convencionalismo das poesias de nosso poeta. Diz a estudiosa: “As suas cantigas (de Osoiro Anes) não apresentam formas estereotipadas (...) Algumas distinguem-se pelo sentimento poético que respiram; e, uma, pelo menos, pela forma artística” (Vasconcelos, 1990, p. 526).

Também Frede Jensen mostra-se surpreendido com a declaração pouco convencional do poeta de que se apaixonou ao ver sua amada “en cabelos, dizend’ un son” (323) (JENSEN, apud TAVANI E LANCIANI, 1993, p. 499).

Isto posto, acreditamos que ao falarmos em rebeldia na poesia de Osoiro Anes, não estaremos sendo tão anacrônicos como teme Tavani. Vejamos, então, mais de perto, como nosso trovador trabalha com determinados temas.

A sintomatologia amorosa mais tradicional aparece em sua poesias com constância e sem grandes variações. Assim, expressões como, “...sem sabor/ eno mundo vivendo vou,/ ca nunca pùdi aver sabor” (320), “e cuido ca me quer matar// E pois m(e) assi desemparar/ ua senhor foi...” e “Mal-dia non morri enton/ ante que tal coita levar” (323), “...pouco durarei,/ se mais de min non pensades!” e “Tal amar/ podedes mui bem jurar/ que nunca foi d’omen nado) (324), entre outras, são comuns e revelam um amante que diz a sua *coita*; que não vê mais sentido no mundo, senão cantar seu sofrimento pela amada que não lhe quer “fazer ben”; que amaldiçoa o dia em que viu sua “*senhor*”, pois a partir daí só vive a dor de não ser correspondido; que torna hiperbólica e singular.

Também o *elogio da dama* é tema recorrente e vazado em expressões que comprovam o domínio do poeta não só do código amoroso, mas também da retórica que regia o mesmo. Versos como: “e o bom parecer dos seus(olhos),/ e o seu preç’...” (323), “ay! melhor das que eu sei” (324) e “Par Deus, fremosa mia *senhor*” (327) comprovam o domínio da retórica amorosa por parte do poeta. Neste tópico, todavia, encontra-se aquela passagem, já indicada acima, em que além de falar dos belos olhos da dama e de seu valor, todos previstos dentro das regras da *mesura*, o poeta nos oferece uma cena de intimidade da

portuguesa apresenta esse recurso (TAVANI, 1990, p. 91-92).

amada, afirmando ter se apaixonado quando ouviu sua “*senhor*” cantar e que, naquele momento, ela estava “en cabelos”: “... e un cantar// Que lh’oí, u a vi estar/ en cabelos, dizendo un son” (323). Essa cena do cotidiano de uma mulher da aristocracia não é nada comum nas cantigas trovadorescas . As pastorelas, por mais que possuam um tom aristocratizante, têm como personagem feminino uma mulher do campo, uma verdadeira pastora. A cantiga de Osoiro Anes, por sua vez, respira um tom intimista, mas a “*senhor*” ali presente é a nobre que habita o espaço da corte. Nessa perspectiva, sem desrespeitar as regras do trovar de Amor, nosso poeta traz o frescor do cotidiano aristocrático para sua poesia.

O amante subjugado pela força do Amor é outro tema que estará presente em boa parte dos poetas das gerações seguintes e que é já recorrente nas poesias de Osoiro Anes. Ao Amor algoz do namorado (320) juntar-se-ão o “coração traidor” (323), Deus que não protege o sofredor (324 e 325) e, por fim, a amada, verdadeira *dame sans merci*, que se recusa a “fazer ben” para o amante (323, 324 e 325).

Esses são alguns dos “campos sêmicos” (Tavani, 1990) presentes e desenvolvidos com *maestria* por nosso trovador. Cabe-nos, agora, comentar alguns de seus atos de rebeldia. São dois os temas que identificamos como “rebeldes” no cancionero de Osoiro Anes. Dividi-los-emos para melhor analisá-los.

O primeiro deles é o que consideramos *uma visão paradoxal da mulher e da relação desta com o amante*. Nas cantigas 320 e 326, a *senhor* é caracterizada como mansa, sem *sanha*, e como aquela que não sabe matar, mas, ao mesmo tempo, é a esta mesma mulher que o namorado diz temer, revelando nela um inimigo:

Ei eu tan gran medo de mia senhor
que nunca lh’ousou nulha ren dizer.
E veed’ ora de qual ei pavor:
de quen non sabe matar, nen prender,
nen deostar, nen bravo responder,
nen catar.....(326)

Esta estrofe, como se percebe, é, na realidade, um fragmento, o que dificulta mais nossa interpretação. No entanto, a expressão “mia senhor”, presente no primeiro verso, deixa pouca margem de dúvida em classificá-la como originária de uma cantiga de amor. O inusitado da caracterização da dama como aquela que não sabe fazer o mal é o elemento estranho na estrofe. O poeta, com essa descrição, destitui a mulher de seu posto de *dame sans merci*, mas, ao mesmo tempo, mantém na amada a motivação da dor e do conseqüente medo do amante. Dessa forma, a mulher permanece no papel de “inimiga”, só que caracterizada de forma *sui generis*, já que ela não possui a “competência” para sua “performance”, ainda que esta se mantenha a mesma, ou seja, ela é a que não sabe fazer o mal, mas ainda assim o amante sofre por ela.

A cantiga 320 não é mais clara, embora esteja completa. O assunto da cantiga é o retorno do amante à sua antiga dama¹². Tal retorno é motivado pelo Amor, pois o namorado está subjugado à força desse sentimento. Ele, então, canta o seu sofrimento pela amada. Esta é descrita, primeiramente, como a “que non sabe que é amar,/ e sab(e) a omen penas dar”. De volta a ela, o amante sabe qual o seu destino: “viver ei, se de min pensar’,/ ou morrer, se min non amar’!” Como sua dama é a que não sabe amar, mas sabe fazer um homem sofrer, o futuro dele não é promissor. Até aqui, marcas da sintomatologia amorosa e dos códigos que regiam a relação entre os namorados.

A estrofe que destacamos, a terceira, é que traz a marca de estranhamento:

Quen-quer x’esto pode veer
e mais quen mego vid’ ou[v]er’,
que non ei já sen, nen poder
de m’ emparar d’ua molher,
a mais mansa que nunca vi,
nen mais sen sanha, pois naci.
Veed’ ora, se estou mal,
que m’ emparar non sei de tal”. (320)

¹² O retorno do amante à sua antiga amada e/ou a troca de amada é tema de, pelo menos, quatro das seis cantigas e dois fragmentos de Osoiro Anes. Cf. as de número 320, 321, 322 e 323.

Tal “senhor” não poderia ser considerada “mansa”, a não ser que se tratasse de um “escárnio de amor” e que considerássemos ironia do sujeito lírico a descrição da mulher como aquela que é desprovida de “sanha”. A nosso ver, só entendendo como ironia do namorado, como um “equivocatio”, o identificar a dama que o faz sofrer como “mansa”, só assim iremos nos aproximar do sentido dessa paradoxal imagem feminina. Como tal paradoxo se repete no fragmento 326, a hipótese do “equivocatio” não nos parece, assim, de todo improvável.

Aquilo que consideramos a segunda “rebeldia” do poeta pode-se assim explicar: há nos sujeitos líricos de pelo menos três de suas cantigas um discurso claramente discordante com os rumos que tomaram as relações vividas por eles. Tal inconformismo promove uma série de *desmesuras* dos amantes. *Sanhudo* com a negativa da dama em lhe retribuir o “ben”, o amante da cantiga 322 lembra a sua “senhor” que “Quen omen sabe ben querer/ ja mais servid[a] én será”. Além disso, diz claramente que a dama que sabe como retribuir ao amado vale mais que todas: “ca bõa dona vi eu ja,/ por amar, mil tanto valer”. Por fim, num tom impetuoso, ordena que ela “...faça o que nunca fez!”

Semelhante discurso, porém num tom mais ameno, tem o amante que sofre a grande coita na cantiga 324. Após relatar todo seu sofrimento e lamentar seu infortúnio, pergunta, com certa ousadia, “que prazer/ avedes de me tolher/ meu corpo, que vus servia?” — porque sem seu corpo ele de nada valeria — “nen (...) poderia/ a tal coita padecer”.

As duas cantigas revelam uma certa *desmesura* do amante que, se não é exclusiva dentro do “corpus” do trovadorismo galego-português, não é também comum a este, ou mesmo, um campo sêmico próprio das cantigas de amor.

A última cantiga que comentaremos é a que leva essa segunda “rebeldia” de Osoiro Anes a um grau extremo. Estamos falando da cantiga 321. Nesta, o amante que está se despedindo do serviço amoroso da amada, inconformado com a não retribuição por parte da dama, projeta ao longo de toda a cantiga um hipotético monólogo de sua *senhor*, no qual ela demonstra-se

arrependida por não saber guardá-lo — “Mesela! por quê o perdi?/ E que farei quando s’el for’/ alhur servir outra senhor?” —; ela também denota preocupação com o estado anímico dele e com o futuro dela própria — “Estranha mengua mi fará/ tal que per ren non poss’osmar/ como sem el possa estar”— e, por fim, revela-se preocupada com a imagem de mulher de “pouco sen” que advirá de seu comportamento — “e terran-mi-o por pouco sen/ que a tal omen non fiz ben!”.

Como se vê, por esse pequeno resumo da cantiga, estão projetados na voz da dama todos os desejos do amante *sanhudo*. Tal inconformismo promove uma verdadeira subversão do papel da *senhor* na cantiga de amor. Por ela, podemos inferir quais eram os reais desejos do namorado que sofria com a negativa da dama. Essa hipotética dona, já que hipotética também é a sua fala, está em posição diametralmente oposta àquela que a mulher costuma ocupar nas relações amorosas reveladas pelas cantigas de amor. Temos aqui uma dama consciente de seus limites, e de seu conseqüente exagero em se guardar; temerosa de que sua imagem pública seja arranhada por sua *desmesura*, por não saber “ben querer”; e, por fim, temerosa de seu próprio futuro, possivelmente solitário, já que perde um vassalo e arrisca-se a não conseguir outro, com sua imagem pública nublada pela descortesia.

Essas cantigas de Osoiro Anes anunciam, dessa forma, a inversão que os papéis do homem e da mulher sofrerão na passagem da cantiga de amor para a cantiga de amigo. Como se sabe, se na primeira o amante é o vassalo que serve sem contestação uma *senhor* inatingível e que detém em suas mãos o destino da relação, nas cantigas de amigo tal posicionamento se inverte, nestas é o amigo que determina o jogo amoroso, já que é ele que, de certa forma, decide se permanecerá junto da amiga, se se afastará partindo para viagens de comércio ou guerras, se a encontrará ou não. Já à amiga cabe esperar, sofrendo a ansiedade da demora, da falta de notícias, da falta ao compromisso, enfim, da ausência.

Como se vê, essas últimas cantigas não negam a “rebeldia” que identificamos em nosso poeta. O tom contestatório delas aponta para um poeta pouco propenso ao conformismo. Caberia verificar se esse é o tom dominante em todos os poetas da “primeira geração” e, portanto, marca de um grupo, se o desenvolvimento desse tom irá desembocar mais claramente no jogo específico das cantigas de amigo, enfim, quais são os reais significados dessa “rebeldia” dentro do conjunto dos poetas galego-portugueses. Como tal trabalho não cabe no pequeno espaço deste texto, paramos por aqui, esperando que tenhamos contribuído, ainda que timidamente, para futuras pesquisas sobre o assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CANCIONEIRO da Ajuda. Edição crítica de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reimpr. da edição de Halle (1904) acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana* XXIII). Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. 2 v.
- CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional. Edição fac-similada. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa, Comunicação, 1983.
- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 10. ed. rev. Coimbra, Coimbra Ed. 1981.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros; MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; VIEIRA, Yara Frateschi. *Vozes do Trovadorismo galego-português*. Cotia, Íbis, 1995
- NUNES, José Joaquim. ed. *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra, Imprensa da Universidade 1932.
- OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espetáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa, Colibri, 1994.
- ; MIRANDA, José Carlos Ribeiro. *Dois estudos trovadorescos*. Porto, s. ed. 1993.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 3.ed. refund. e atual. São Paulo, Edusp, 1991.
- TAVANI, Giuseppe. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Trad. de Isabel Tomé e Emídio Ferreira. Lisboa, Comunicação, 1990.
- TAVANI, Giuseppe & LANCIANI, Giulia, org. e coord. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Trad. de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa, Caminho, 1993. *passim*.

VIEIRA, Yara Frateschi. “Assi Moir’eu”: um modelo para Pai Soarez de Taveiros. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares, org. *Estudos galegos*. Niterói, Universidade Federal Fluminense/Núcleo de Estudos Galegos, 1996. p. 27-36.

----- Joam Soarez Coelho e a moda popularizante nas cantigas de amigo. In: CONGRESO DA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, 6, 1195. *Actas. /No prelo/*.

----- *Poesia medieval: literatura portuguesa*. São Paulo, Global, 1987.

Notas referentes à Tábua de Estruturas Estróficas e de Versificação

ⁱ Entendemos com Vicente Beltran que “temos de considerar sob o nome de *dobre* qualquer repetição léxica sem variações de flexão, quer ela seja ou não regular e seja qual for a sua disposição” (TAVANI, 1993, p. 220). Dessa forma, estamos considerando *dobre*, nesta cantiga, não só a repetição de “e forçou-me”(I, 5 e 6) e “e o”(II, 13 e 14), mas também a repetição de “qual levo”(III, 19 e 20) que na edição de A de Carolina Michaëlis não está registrada, já que, no verso 20, a filóloga substitui “qual levo” por “nunca” sem explicar para seus leitores o motivo de tal mudança. Nunes registra como está no manuscrito de B, ou seja, “qual levo”.

ⁱⁱ D. Carolina M. de Vasconcelos optou, em sua edição de A, por quebrar o verso sete do manuscrito B, na terceira sílaba métrica, e estabelecer, assim, dois versos: um heptassílabo, como os outros da cantiga; e um trissílabo, distinto de todos. Já Nunes, em sua edição das cantigas de amor, prefere por manter decassílabo o verso sete. A opção de D. Carolina, sabemos, se fundamenta no fato de, por diversas vezes, os copistas não respeitarem, na cópia, a cesura dos versos.

ⁱⁱⁱ O terceiro verso da segunda estrofe “e que non sei de vos aver rancura” possui no manuscrito de B, entre “aver” e “rancura”, a palavra “senon”, que D. Carolina não registra. Nunes, ao contrário, redige o verso com essa palavra. Em nota, o crítico chama atenção que D. Carolina não conhecia o manuscrito de B, mas sim a transcrição de Molteni. Esta a explicação, talvez, para a filóloga não apontar a falta da palavra em sua edição crítica de A. Ressalte-se que a presença de “senon” quebraria a métrica do verso, em relação aos outros da cantiga, tornando-o um alexandrino.

^{iv} Por se tratar de um fragmento, esta é nossa hipótese de esquema métrico.

^v Da mesma forma que a cantiga 326, temos aqui apenas um fragmento, portanto, temos também apenas uma hipótese de esquema métrico.