

“ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU”: PRÁTICAS RELIGIOSAS EM CANTIGAS DE AMIGO GALEGO-PORTUGUESAS

“ON EARTH AS IT IS IN HEAVEN”: RELIGIOUS PRACTICES IN GALICIAN-PORTUGUESE CANTIGAS DE AMIGO

Márcia Maria de Melo Araújo

Universidade Estadual de Goiás

marcia.araujo@ueg.br

Clarice Zamonaro Cortez

Universidade Estadual de Maringá

czpleuem2016@gmail.com

Resumo: A religiosidade pode ser notada na tradição poética da Península Ibérica pela representação de imagens femininas de variados estratos sociais em circunstâncias de romarias e peregrinações a lugares sagrados. Na mentalidade religiosa dos povos europeus, as peregrinações de levas de pessoas de todas as categorias sociais, contribuíram para perpetuar locais considerados santos e avivar sentimentos de espiritualidade. Paralelamente, esses locais serviam como ponto de comércio, festas, de encontros profanos. Buscou-se compreender como a disseminação de práticas religiosas estava presente na vida do povo galego-português medieval e foi aproveitada com criatividade pelos trovadores para dar expressão a valores e crenças de seu tempo. Frenk, Gradín, Huizinga, Lemaire, e outros, dão suporte à pesquisa. Logo é possível reconstituir cenas da vida popular da época que os poetas souberam fixar, e que, ao mesmo tempo, revelam análise de sentimentos e visão crítica da existência humana.

Palavras-chaves: Cantigas de amigo. Literatura Medieval. Práticas religiosas.

Abstract: Religiosity can be noted in the poetic tradition of the Iberian Peninsula by the representation of female images from various social strata in circumstances of pilgrimages and pilgrimages to sacred places. In the religious mentality of the European peoples, the pilgrimages of people from all social categories contributed to perpetuate places considered holy and to revive feelings of spirituality. At the same time, these places served as a point of commerce, parties, and profane meetings. It sought to understand how the dissemination of religious practices was present in the life of the medieval Galician-Portuguese people and it was used with creativity by the troubadours to give expression to values and beliefs of their time. Frenk, Gradín, Huizinga, Lemaire and others support the research. It is then possible to reconstruct scenes from popular life at the time that the poets knew how to capture, and which, at the same time, reveal an analysis of feelings and a critical view of human existence.

Keywords: Cantigas de amigo. Medieval literature. Religious practices.

Introdução

Num tempo marcado pelo ciclo das estações que passam e voltam, sempre as mesmas, conduzidas pela força de Eros, encontram-se razões para entender o desejo que move a filha pedir à sua *madre*, para ir à romaria de São Servando ou a São Simão de Val de Prados, encontrar aquele por quem morre de amores, e também a atitude daquela jovem que dança com as amigas enquanto as mães acendem velas pedindo proteção ao santo. Essas expressões do desejo amoroso aliadas às devoções religiosas estão presentes em muitas cantigas de amigo, também chamadas, de acordo com os locais ou circunstâncias que representam, cantigas de romaria e de *bailias*, indicando suas origens imemoriais, no dizer de Maria do Amparo Tavares Maleval.¹

Entre orações e imagens devocionais, há dinâmicas sociais estabelecidas entre homens e mulheres. Veja-se por exemplo, na cantiga de Juião Bolseiro, jogral galego com atividade poética em meados do século XIII ou no seu terceiro quartel, a jovem que não consegue dormir *senlheira* (sozinha):

Sen meu amigo manh'eu senlheira
e sol non dormen estes olhos meus
e, quant'eu posso, peç'a luz a Deus
e non mi-a dá per nulha maneira,
mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

Quand'eu con meu amigo dormia,
a noite non durava nulha ren,
e ora dur'a noit'e vai e ven,
non ven [a] luz, nen pareç'o dia,
mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

E, segundo, com'a mi parece,
comigo man meu lum'e meu senhor,
ven log' a luz, de que non ei sabor,
e ora vai [a] noit'e ven e cresce,
mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.
Pater nostrus rez'eu mais de cento
por aquel que morreu na cruz,
que el mi mostre mui ced[o] a luz,

¹ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora, 2002.

mais mostra-mi as noites d'avento,
mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.²

Nos versos, a jovem já rezou mais de cem Pais-nossos. Sem o amigo, ela dorme sozinha, pedindo luz a Deus, mas se estivesse com ele, provavelmente a noite seria pequena e a luz estaria com ela, ou seja, logo o dia amanheceria. Porque, na linguagem dos apaixonados, quando se está perto de quem se ama o tempo parece passar mais rápido. Assim, é na essência do desejo insatisfeito, cuja carência é um dos elementos constitutivos do Amor desde a perspectiva mitológica de Eros, evocada por Platão³ em *O banquete*, que se encontra um mundo submerso em crenças, sensualidade e erotismo.

Nota-se que as grandes diferenças sociais da Idade Média, naquela época entendidas como naturais, acomodavam-se entre nobreza, clero e servos. Segundo Clarice Zamonaro Cortez,⁴ os primeiros combatiam para a defesa da sociedade; os segundos, para proteção e salvação das almas; e os terceiros trabalhavam para o sustento de todos. Historicamente importante na vida feudal, o clero assumia papel específico na religião, com influência na vida social, moral e ideológica do povo.

Margit Frenk⁵ e Ria Lemaire,⁶ sobre o simbolismo erótico feminino em cantigas de mulher, acreditam que toda a simbologia que normalmente percorre a poética medieval encontra-se supostamente transfigurada pela referência herdada principalmente da tradição religiosa, da prática e da utilização exemplar da alegoria e do símbolo.

Pilar Lorenzo Gradín,⁷ em seu trabalho sobre a canção de mulher na lírica

² NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. v.2, p.356-357.

³ PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

⁴ CORTEZ, Clarice Zamonaro. Fontes históricas das cantigas lírico-trovarescas galego-portuguesas. In: Reis, Jaime Estevão dos. (Org.). *A Idade Média em debate: estudo das fontes*. Curitiba: CRV, 2019.

⁵ FRENK, Margit. *Las Jarchas mozárabes y los Comienzos de la LÍrica Románica*. México: El Colegio de México, 1985.

⁶ LEMAIRE, Ria. *Passions et Positions: Contribution à Une Sémiotique du Sujet dans la Poésie Lyrique Médiévale en Langues Romanes*. Amsterdam: Rodopi, 1987. Le discours des cantigas de amigo. p. 81-184.

⁷ Gradín, Pilar L. *La canción e mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

medieval, apresenta as modalidades de canções de mulher em cada uma das tradições românicas, como a médio-latina, a italiana, a francesa, a moçárabe, a galego-portuguesa entre outras, comentando que as cantigas de amigo encontram-se enraizadas numa tradição folclórica que remonta às festas da primavera. E essas festas, ainda nos dias atuais em Portugal, combinam devoção religiosa com danças, músicas, banquetes, além de movimentarem feiras e mercados ao ar livre.

De acordo com Saraiva e Lopes,⁸ uma numerosa quantidade de cantigas de amigo diz respeito à vida rural. Elas apresentam uma situação cujos elementos paisagísticos se carregam do simbolismo de velhos ritos pagãos e cristãos, tendo como personagem principal a moça que vai à fonte, onde se encontra com o namorado, que vai ao rio ou à ribeira lavar a roupa ou os cabelos, que na romaria espera o namorado ou por ele faz promessas aos santos pelo seu regresso.

Essas situações, carregadas de simbolismos, geralmente derivam de alguma semelhança com a vida real. Assim, para este artigo, foram selecionadas cantigas de romaria e de *bailia* do Cancioneiro da Vaticana⁹ e do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa,¹⁰ com o objetivo de compreender a presença de devoções e práticas religiosas na vida social do homem galego-português e como os trovadores, com engenho e arte, dão expressão a sentimentos e crenças de seu tempo. O presente estudo busca reconstituir cenas da vida popular da época que, com engenhosidade, os poetas souberam fixar, e que, ao mesmo tempo, revelam a análise de sentimentos e uma visão crítica da existência humana e suas práticas religiosas.

Tradição poética, cultural e histórica das cantigas de amigo galego-portuguesas

Oswaldo Ceschin¹¹ define os trovadores peninsulares como verdadeiros relações públicas, por traduzirem o mundo sentimental de homens e mulheres,

⁸ SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. História da literatura portuguesa. 17. ed. Porto: Porto, 2008.

⁹ CANCEIONEIRO português da Biblioteca da Vaticana. Edição fac-similada. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973.

¹⁰ CANCEIONEIRO da Biblioteca Nacional. Edição fac-similada. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

¹¹ CESCHIN, Oswaldo H. Leonardi. Relações de poder nas cantigas galego-portuguesas. In: NOGUEIRA, Carlos. (Org.). *O Portugal medieval: monarquia e sociedade*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 279-296.

refletindo em seus cantares diversos aspectos da vida medieval e religiosa portuguesa. Hábeis observadores da vida social do medievo, os trovadores, com a força transformadora de sua voz, agiram nas relações estamentais,¹² aproximando pessoas separadas pelas funções militares e administrativas, pelo poderio econômico e pela condição de nobreza. A nosso ver, eles conseguiram estabelecer um elo entre sociedade e cultura, num intercâmbio proveitoso para a difusão de experiências comuns. Assim, a arte poética dos trovadores, espalhada pelos paços, castelos, casas nobres, feiras e, até mesmo, nos caminhos, gerou uma intensa troca de conhecimentos.

Como fontes e registros das relações de poder, as Cantigas de Amor, de Amigo, de Escárnio e de Mal dizer, ou seja, no cantar do amor ou no cantar de posfácio, de contundência e maledicência, as relações de papéis e poder entre os envolvidos nos textos são mais variadas e até surpreendentes do que inicialmente se poderia imaginar, em razão da estrutura convencional do sistema das relações no plano social; nas cantigas essas convenções se neutralizam e, mesmo no aparente convencionalismo das cantigas de Amor, as barreiras deixam de restringir e a criação e a invenção se soltam no campo da arte.¹³

Para o autor, essas formas poéticas neutralizam as convenções e revelam pormenores e fatos do *modus vivendi* do sistema feudal. As cantigas sinalizam uma tendência para a liberalização das relações interpessoais e são instrumentos de correção de comportamentos, vícios e abusos de poder, revelando, ao mesmo tempo, crenças e práticas religiosas. As cantigas satíricas, principalmente, já expressavam críticas e exibiam o retrato da época em relação à realidade social e moral da vida burguesa. Contudo, para este artigo, selecionamos cantigas de amigo com importantes indícios que podem levar a um traçado da imagem que compõe essa sociedade e das contradições pertinentes a ela, num momento de intensa transformação na Península Ibérica. Assim, é possível perceber os estratos sociais representados tanto pelas pastoras (camponesas) quanto pelo trovador na figura do

¹² Na Idade Média, a sociedade feudal era hierárquica, dividida basicamente em **quatro estamentos** ou **estados**: Rei, Nobreza, Clero e Servos, sendo que os dois primeiros possuíam privilégios em relação ao último grupo subordinado.

¹³ CESCHIN, Osvaldo H. Leonardi. Relações de poder nas cantigas galego-portuguesas. In: NOGUEIRA, Carlos. (Org.). *O Portugal medieval: monarquia e sociedade*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 287-288.

cavaleiro (nobres).

Concretamente hierarquizada, sob uma estrutura estamental, a base da economia portuguesa era composta por homens que cultivavam a terra. Com o intuito de conseguir promoção social, aqueles que podiam lutar se inscreviam à guerra para ascender socialmente. Entretanto, mesmo com essa possibilidade havia uma intensa relação de dependência entre as diversas categorias. Dentro do sistema político-social, os trabalhadores eram vassallos dos senhores feudais, e estes, por sua vez, os eram dos reis. Se o nível de dependência vassálica era o termômetro que regulava os códigos de comportamento, de deveres e direitos de cada categoria, cabia ao rei fazer as leis e legislar com justiça tal como no reino de Deus.¹⁴ Nesse sentido, as decisões políticas do rei na legislação do seu reino se confundiam com os princípios da fé e da prática religiosa. De igual modo, os demais atores sociais da Idade Média reproduzem, de forma horizontalizada, porém hierarquizada, as práticas religiosas em suas ações. “Assim na terra como no céu”.

Certamente, as cantigas de romaria, não pelo motivo “sacro, como à primeira vista poderia parecer”, conforme assegura Nunes,¹⁵ mas por retratarem santuários aonde os devotos iam em procissões ou festas religiosas, estão relacionadas à religiosidade e à vida social do homem medieval, especialmente do galego-português, determinadas por sua frequência à missa, pelas participações em romarias e peregrinações.

Segundo Maleval,¹⁶ as cantigas de amigo apresentam figuras de belas moças solteiras, com talhes (corpos) delgados, alegres ou tristes em seus anseios amorosos, tendo como interlocutores a mãe, ou as irmãs, ou o próprio namorado, chamado de ‘amigo’, ou algum elemento da natureza ou da religião. Elas vão à fonte e ermidas, locais de encontro, onde nos adros ou sob as avelaneiras dançam para atrair os olhares do amigo ou de algum jovem, com sua beleza e desenvoltura. Em termos da cosmovisão medieval, há certos traços, nas cantigas, da herança grega clássica no

¹⁴ CESCHIN, Osvaldo H. Leonardi. Relações de poder nas cantigas galego-portuguesas. In: NOGUEIRA, Carlos. (Org.). *O Portugal medieval: monarquia e sociedade*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 279-296.

¹⁵ Nunes, José Joaquim. *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, v.1, p. 28.

¹⁶ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora, 2002.

sentido de pouca mobilidade da figura feminina, e também dos cultos pagãos e cristãos.

Em muitas cantigas, a mulher somente é vista fora de seu reduto domiciliar quando vai às romarias, aos bailes e à fonte. Quanto à diversão, havia as festas palacianas e os bailes populares, estes, geralmente, associados a ajuntamentos religiosos como as procissões e as peregrinações a locais santos ou igrejas. Nas *bailias* (ou *bailadas*), assim como ocorre nas cantigas de romarias, o motivo é representado por danças e bailados, em que a mulher expressa sua vontade de dançar para o namorado ou pretendente (o amigo). Nelas o trovador ou jogral mostra suas habilidades no fingimento poético, assumindo e cantando os dramas sentimentais da mulher, seja ela do campo, da corte ou da cidade, refletindo, nesse sentido, aspectos da vida medieval portuguesa e suas práticas religiosas.

Sobre essas práticas, Mário Martins,¹⁷ em seu livro sobre alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa, assegura que o mundo medieval, no que diz respeito às relações do homem com Deus, com a natureza e com o Diabo, misturava objetos de admiração e de veneração a objetos de perdição, transpondo, nesse sentido, a distinção entre o que era real e verdadeiro, de um lado, e o que era fantasioso e irreal, de outro. Nessa vertente dicotômica, o pensamento analógico do homem medieval esforça-se para estabelecer vínculo entre alguma coisa aparente e alguma coisa oculta. Mais particularmente, busca o que está presente no mundo terreno e o que tem seu lugar entre as verdades eternas no mundo sobrenatural. Assim, uma palavra, uma cor, um gesto, um animal e até mesmo uma pessoa podem ser revestidos de uma função simbólica e por isso evocar, representar ou significar outra coisa além do que pretendem ser ou mostrar.

Pelo estudo de Martins pode-se conferir que, antes mesmo da Idade Média, oradores sagrados lançavam mãos de símbolos e davam-lhes outras formas, como as parábolas que o cristianismo processou com o intuito de mostrar as pegadas de Deus no mundo das criaturas. Nessa contemplação, nada mais sensato que encontrar nas criaturas um sentido para a vida, considerando-a à maneira de um

¹⁷ Martins, Mário. *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Edições Brotéira, 1975.

símbolo, em que cada criatura expressa a ideia do verbo. Tal concepção simbólica do mundo, encontrada desde a escola de Alexandria e com São Clemente e São Orígenes, procura realidades profundas no sentido literal ou nas aparências das coisas reais. Santo Ambrósio, Santo Agostinho e São Gregório Magno, na percepção de Martins,¹⁸ foram responsáveis por esse procedimento exegético de ver as coisas e seres do mundo, transformando-os em símbolos, que se constituem em palavra palpável do pensamento divino.

A exemplo dessas figurações simbólicas, no mundo verbal (oral) das cantigas de amigo, o cervo recebe várias significações, ora associando-se à virilidade, ora à passividade, elementos representantes do masculino e do feminino. Desse modo, a imagem do cervo torna-se ambígua ao poder ser associada ao paganismo hispânico, relacionada a Cernuno¹⁹ dos celtas, o deus com chifres de veado, e, igualmente, está “representada na Bíblia como termo comparante do enamorado”, conforme Maleval.²⁰ Essas várias significações são recorrentes nas cantigas de amigo, pelos traços simbólicos encontrados nas imagens representativas de elementos evocadores da sensualidade, da libido, da sexualidade e fecundidade femininas. A própria “estrutura paralelística dos dísticos²¹ [...] seguidos de refrão, sua pouca variação interestrófica aproximam a poesia das formas ritualísticas da magia. Portanto, a natureza, a magia, a religião e a sexualidade se congregam nesses cânticos”, no dizer de Maleval.²²

A respeito de elementos vegetais, como ramos, flores, pinheiros, avelaneiras, além de evocarem essas representações, estão associados ao espaço circundante da donzela, significando a circunscrição dela e o seu mundo. A avelã aponta para um erotismo mais sagrado do que profano ao indicar elementos do imaginário e da mitologia pagãos; as flores do verde pinho adquirem a função de confidentes; o pinheiro, por sua forma triangular, indica perenidade; entretanto esses elementos

¹⁸ Martins, Mário. *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Edições Brotéria, 1975.

¹⁹ **Cernuno** (em latim e nos idiomas celtas *Cernunnos*), deus com chifres do politeísmo celta.

²⁰ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora, 2002, p. 16.

²¹ Estrofe mínima, composta de dois versos; parêntese.

²² MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora, 2002, p. 16.

trazem em comum o fato de representarem um espaço próximo, o aqui, no dizer de David Pinto Correa,²³ que qualifica a donzela: ela é predominantemente quem está, quem fala, quem fica.

No pensamento poético medieval, a beleza da moça é apresentada como uma característica geral das mulheres e não um traço distintivo de algumas mulheres, como na literatura moderna. Apresentada como uma qualidade inerente nas mulheres, a beleza é uma das imagens que mais se repetem na lírica amorosa das cantigas de amigo, seja pelos qualificativos aplicados à figura feminina como *velida*, *fremosa*, *louçã* e “*ben talhada*”, seja pela forma como a mulher autoriza a aproximação do seu pretendente, *fazendo-lhe ben* ou favorecendo-lhe.

Essa construção do feminino, geralmente reduzida a adjetivos que perfilam o aspecto físico e as expressões como corpo *velido*, parece-nos expressar um traço cultural que o trovador repassa para a cantiga: são as vozes androcêntricas que se materializam em forma do discurso da jovem que se auto intitula formosa e *ben talhada* (elegante, bonita).

Entretanto, nem sempre foi assim. A concepção medieval do universo apresentava-o constituído como um mundo de maravilhas divinas, contudo marcado pela retórica masculina e com ela diferenças e similitudes que muitas das vezes acentuavam o preconceito contra a mulher. Katherine M. Rogers²⁴ reconhece a presença de certas estratégias retóricas, as quais, como verdadeiras fórmulas de autoridade, nutriam o conhecimento e a sabedoria da Idade Média. Assim, muitos dos preconceitos contra a mulher se apresentavam, na mentalidade e na cultura ocidentais, não só como uma construção herdada da Antiguidade Clássica, mas também, e principalmente, como uma formação do pensamento judaico-cristão desenvolvido na Idade Média.

Nessa construção, a visão monstruosa e destruidora do feminino, como o tropo da *vagina dentata* medieval, concebido como um *locus* que trazia a ideia de

²³ CORREA, David Pinto. A dimensão espacial ou a “paisagem” nas Cantigas de Amigo: registro discursivo de uma espacialização tópic ou/e da realidade extracontextual. Boletim de Filologia, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, tomo 30, 1985, p. 17-32.

²⁴ ROGERS, Katharine M. *The troublesome helpmate: a history of misogyny in literature*. Seattle: University of Washington Press, 1966.

perigo, castração e morte, remonta a construções míticas presentes nas mais ancestrais civilizações. Contudo, é na Idade Média que alcança maior expressão e alinha-se a motivos demonológicos. Assim, figuras como as da sereia, por exemplo, tornam-se símbolo do amor maléfico; as fadas das fontes como Melusina e a serpente que se uniu a Eva entram no imaginário medieval, sendo assunto para contos e romances populares. Exemplo disso é a lenda de Melusina²⁵ que, na tradição celta, eram entidades divinas que presidiam as fontes. Daí uma das conotações implícitas na simbologia das fontes nas cantigas de amigo.²⁶

Contudo, com as cantigas de amigo galego-portuguesas, o quadro cultural e histórico da questão feminina assume uma nova dimensão. Ao contrário do pavor pelo órgão genital feminino destruidor, concebido como um *locus* que trazia a ideia de perigo, castração e morte, uma nova apropriação para essa parte feminina pode ser encontrada na simbologia da avelaneira, nas cantigas *bailias*, como nos versos de Airas Nunes:

Bailemos nós já todas três, ai amigas²⁷
sô aquestas avelaneiras frolidas,
e quen for velida, como nós, velidas,
se amigo amar,
sô aquestas avelaneiras frolidas,
verrá bailar.²⁸

A cantiga "*bailia das avelaneiras*", do trovador Airas Nunes, é uma das mais célebres cantigas de amigo que os Cancioneiros nos transmitiram. As avelaneiras são árvores associadas aos ritos de um casamento, nas culturas antigas. Essa simbologia das flores, em nossa cultura, está representada pelas 'flores de laranjeira', levadas pela noiva até o altar, em nossos rituais de casamento. No verso 13 da cantiga, encontramos a expressão *mentr'al nom fazemos* (enquanto nada

²⁵ **Melusina** é uma personagem da lenda e do folclore europeus, um espírito feminino das águas doces em rios e fontes sagradas.

²⁶ ARAÚJO, Márcia Maria de Melo; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher medieval e trovadorismo galego-português: o feminino e a feminização nas cantigas de amigo*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015.

²⁷ "Dancemos nós já todas três, ai amigas / debaixo destas avelaneiras floridas / e quem for bonita, como nós, bonitas, / se o namorado amar / debaixo destas avelaneiras floridas / virá dançar". Tradução nossa.

²⁸ NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, v.2, p. 235.

fazemos), que pode se referir ao primeiro encontro ou à primeira noite de núpcias do casal.

Outra importante modalidade de cantiga de amigo é a pastorela, de origem incerta, tornou-se comum no norte da França, no século XIII. A pastorela, cantada em língua occitana, apresenta um ambiente campestre, o encontro entre uma jovem pastora e um cavaleiro:

Cavalgava noutro dia
per o caminho francês,
e ua pastor siia
cantando com outras tres
pastores, e, non vos pês,
e direi-vos toda via
o que a pastor dizia
aas outras en castigo:
“Nunca mulher crea per amigo
pois s'o meu foi e non falou migo.”

“Pastor, non dizedes nada,
diz ua d'elas enton;
se se foi esta vegada,
ar verrá-s' outra sazon
e dirá-vos por que non
falou vosc', ai ben talhada;
e é cousa mais guisada
de dizerdes, com' eu digo:
Deus, ora veess' o meu amigo
e averia gran prazer migo.”²⁹

Na cantiga, temos referência ao caminho francês, rota de peregrinação ao túmulo do apóstolo São Tiago, e a pastora cantando pelo caminho. Nesse sentido, notamos que a maviosidade do canto da sereia, sedutora por sua natureza ambígua, se transfere para a pastora e para a *fremosa* das cantigas de amigo, cujo dom de cantar encanta o cavaleiro que passa pela ribeira do rio.

Ao pensar na experiência coletiva feminina que adquire especial importância face ao mundo patriarcal da Idade Média, no qual a existência da mulher se subordinava às leis dos costumes morais, religiosos e do princípio da fertilidade, as novas regras de cortesia significaram uma perspectiva inovadora além de erótica

²⁹ Idem, p. 101-102.

do ideal de vida cortês, podendo ser simbolizada por elementos mágico-eróticos, como a fonte, o lavar do cabelo por uma jovem, a *ermida* (capela), os adros das igrejas, as romarias, os cervos que turvam a água e a dança sob as avelaneiras floridas.

Práticas religiosas à luz do trovadorismo

O encontro na fonte constitui um tópico recorrente na literatura desde a época pagã, em que o culto às fontes, por meio de oferendas de pão e vinho, tinha uma ligação com os ritos de fecundidade. A exemplo, a cantiga de amigo *Fui eu, madre, lavar meus cabelos*, de João Soares Coelho, cujo período de produção lírica data de 1235 a 1270, apresenta relação a alguns desses ritos antigos:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m'eu d'elos
e de mi, louçãa.

Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m'eu d'elas
e de mi, louçãa.

A la fonte [e] paguei-m'eu d'eles;
aló achei, madr', o senhor d'eles
e de mi, louçãa.

Ante que m[e] eu d'ali partisse,
fui pagada do que m[e] el disse
e de mi louçãa.³⁰

A imagem do fio de cabelo que poderia gerar um monstro migra para a ideia dos cabelos como representação da virgindade feminina. Ademais, a cantiga traz a presença da fonte e do cabelo como elementos simbólicos e aponta para

a riqueza histórica de ambos os motivos e sua presença em diferentes culturas, inclusive na tradição bíblica do *Cântico dos cânticos* (4, 1). Das várias implicações, ressalte-se a força erótica dos cabelos, cujas garcetas³¹ indicam a moça virgem sensualmente

³⁰ NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, v.2, p. 112.

³¹ Garcetas: tranças

a lavá-las, e o simbolismo espacial da “fonte”, local de renovação e fertilidade.³²

Lênia Márcia Mongelli,³³ sobre a cantiga de João Soares Coelho, destaca o recurso a símbolos antigos como a fonte e os cabelos, e também o teor narrativo, marcado pelo diálogo com a mãe. Junto com a tradição bíblica, a tradição clássica colaborava para reforçar um modo de ver a natureza como reflexo da realidade sensível em todos os seus aspectos.

Durante o período medieval, à luz do Trovadorismo, era comum a representação simbólica de questões sexuais ou mesmo a descrição do ato sexual pelo uso da imagem de alguma atividade social.³⁴ Lavar as vestes, por exemplo, tinha significado erótico porque a lavagem das roupas e a água assumiam significados figurativos, remetendo para núpcias e sensualidade feminina. Esse tipo de procedimento analógico entre a representação simbólica de algo correspondendo-o às ações humanas parece ser usual na Idade Média, como se fez representar nos bestiários, conforme assegura Pedro Fonseca,³⁵ em que algumas espécies do mundo animal, vegetal e mineral são descritos em referência à sua natureza e traços comportamentais, com frequentes correspondências exemplares com os seres humanos, numa associação recorrente a ensinamentos relativos à boa conduta baseada em princípios e em preceitos da moral religiosa.

A exemplo, toma-se novamente a cantiga de João Soares Coelho, em que o lavar do cabelo pela jovem é precedido de um encontro com o amigo, com implicações óbvias de um ritual erótico. Os cabelos, nesse sentido, assumem um sinal de provocação sensual por parte da menina que lava os cabelos. Para algumas culturas, os cabelos são vistos como uma das principais armas de uma mulher. Ademais, na Idade Média, o fato de os cabelos estarem à mostra pode sinalizar

³² MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Medieval Galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 116.

³³ Idem, *Ibidem*.

³⁴ HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 182.

³⁵ FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil*. São Paulo: Edusc, 2011.

disponibilidade ou desejo de entrega de uma mulher.³⁶

Mongelli,³⁷ em comentário sobre a cantiga, assegura dois aspectos que chamam a atenção para a estilística da forma: o primeiro aspecto são as rimas em *elos/elas*, que além de aproximar elementos dos gêneros masculino e feminino, referem-se aos cabelos como elementos de sedução e eloquência quanto ao namoro que transcorre à beira da fonte. Outro aspecto é o fato de os cabelos, que dependendo do uso, em trança, atado, velado e toucado, indica se a mulher é solteira, casada ou viúva. No caso da cantiga “Fui eu, madre, lavar meus cabelos”, as garcetas indicam cabelos compridos e trançados, portanto deve tratar-se de uma virgem, conforme sugere Mongelli.³⁸ Na cantiga seguinte, o lavar cabelos e a presença do cervo do monte apontam uma construção psicosssexual do cabelo e da alegria da jovem.

[Levou-s’a louçana],
levou-s’a velida;
vai lavar cabelos
na fontana fria,
leda dos amores,
dos amores leda.

[Levou-s’a velida],
levou-s’a louçana;
vai lavar cabelos
na fria fontana,
leda dos amores,
dos amores leda.

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

Vai lavar cabelos
na fria fontana,
passa seu amigo
que a muit’ama,

³⁶ CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera Costa e Silva. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

³⁷ MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Medieval Galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

³⁸ Idem, *ibidem*.

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'ama;
o cervo do monte
volvia a augua,
leda dos amores
dos amores leda.³⁹

Essa construção psicosssexual do cabelo, enquanto repositório da virgindade buscada à ideia do feminino, tem recorrência no imaginário tradicional, podendo ser verificada no conhecido *topos* medieval do *Hortus Conclusus*, o qual se tornou refundido nas idealizações do bucolismo idílico das representações renascentistas. Segundo Walker⁴⁰ (1988), esse *topos* medieval, ligado a motivos edênicos e paradisiacos, consistiu numa verdadeira alegoria da virgindade mariana, um

[...] symbol of the Virgin Mary whose garden was called Paradise and mythologically related to the womb. Virginity meant that the feminine “gate of paradise was not yet opened”. In erotic metaphors of Salomon’s wedding song, the virgin bride as yet underflowered is not only a *Hortus Conclusus* but “spring shut up, a fountain sealed” [...] In medieval art, the Virgin Mary was mystically depicted inside a walled garden representing her virginity.⁴¹

Entretanto, é de se considerar que, com o humanismo renascentista, a simbologia emblemática desse *topos* tenha se evoluído em direções mais seculares.

³⁹ NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, v.2, p. 375-376.

⁴⁰ Walker, Barbara G. *The woman dictionary of symbols & sacred objects*. San Francisco: Harper & Publishers, 1988, p. 145.

⁴¹ símbolo da Virgem Maria, cujo jardim era chamado de Paraíso e mitologicamente relacionado ao ventre. Virgindade significava que o feminino “portão do paraíso não tinha sido ainda aberto”. Em metáforas eróticas das canções de noivado de Salomão, a virgem nubente, ainda não deflorada, não é somente o *Hortus Conclusus*, mas “a corrente fechada, a fonte selada” [...] Na arte medieval, a Virgem Maria era misticamente representada dentro de um jardim murado representando a sua virgindade. (Tradução nossa).

Maleval⁴² vê o culto mariano como uma forma de conciliação do superestrato cristão com o substrato cultural de povos “bárbaros”, como os celtas, por exemplo. No caso das cantigas de amigo, esse simbolismo do *Hortus Conclusus* pode muito bem ter servido de ideário para, de certa forma, infringir algumas regras em favor de um lirismo profano, capaz de exprimir matizes do amor sensual e erótico.

Simplificadamente, as cantigas apresentadas trazem o *topos* do cabelo, cujo tratamento figurativo pode simbolizar a virgindade e o erotismo. Contudo, esses elementos fornecem uma visão implicitamente transgressiva de uma virgem que se expõe e o velho culto de Vênus, nas festas pagãs da primavera. Gradín⁴³ explica que “la canción de mujer se caracteriza – como la mayoría de la producción lírica medieval – por localizar la acción en primavera”.⁴⁴ Ademais Jacques Rossiaud⁴⁵ corrobora a crença de que, mesmo que a estação fosse propícia ao desejo, a potencialidade do homem seria maior no inverno, “a da mulher no verão; o outono os separava e a primavera - período sexualmente favorável - os reúne”.

Em outras palavras, como sugere Ceschin⁴⁶ (2010), as cantigas agem nas relações entre pessoas e estamentos, superando a rigidez dos costumes impostos por uma sociedade essencialmente patriarcal. Ao promover esse tipo de abertura, as cantigas criam um espaço de convivência de pessoas separadas pelas funções que exercem dentro da estrutura estamental e pelas autoridades da Igreja, ao mesmo tempo, estabelecem um elo, no dizer de Ceschin⁴⁷ (2010), com a presença de elementos populares das festas da primavera.

⁴²Maleval, Maria do Amparo Tavares. *Rastros de Eva no imaginário ibérico (Séculos XII a XVI)*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1995.

⁴³ Gradín, Pilar L. *La canción e mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 134.

⁴⁴ “[...] a canção de mulher se caracteriza – como a maioria da produção lírica medieval – por localizar a ação na primavera”. Tradução nossa.

⁴⁵ Rossiaud, Jacques. *Sexualidade*. Trad. Mário Jorge da Motta Bastos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. (Coord.) Bauru, SP: Edusc, 2006. p. 477-493. v. 2, p. 478.

⁴⁶ CESCHIN, Osvaldo H. Leonardi. *Relações de poder nas cantigas galego-portuguesas*. In: NOGUEIRA, Carlos. (Org.). *O Portugal medieval: monarquia e sociedade*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 279-296.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

As práticas religiosas: cantigas de romaria e cantigas de *bailia*

A correspondência exemplar da natureza com os seres humanos, na lírica trovadoresca, indica que os trovadores foram importantes para o estabelecimento de uma linguagem altamente simbólica, entre essas duas realidades. Ao mesmo tempo, a simbologia erótica dos versos, para Monroy Caballero,⁴⁸ sugerem “[...] símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana”.⁴⁹

Em uma tradição que se fundamentava nas raízes clássicas gregas e romanas, em que a leitura de textos canônicos míticos ou épicos se fazia pelos diversos pensadores cristãos, respeitados como “doutores” da Igreja, o significado anagógico, a lição moral, a significação figurada e o significado literal das palavras eram reconhecidos como níveis interpretativos que possibilitavam flexibilidade no emprego das Escrituras como verdade padrão. Assim, essas formas de interpretação, repercutiam-se em todos os setores da vida na sociedade medieval.

Numa versão mais refinada, a alegoria erótico-religiosa transforma-se em forma literária, opondo-se, de certa maneira, ao espírito ascético da Igreja, ao mesmo tempo que a destrona como produtora de poesia. Inicia-se, assim, o culto consciente do amor, tendo este um novo sentido com um tratamento sentimental da inclinação amorosa e uma tensão na procura de realização pelos amantes. Para Maleval,⁵⁰ o trovadorismo ibérico foi favorecido pelas peregrinações a Santiago de Compostela, cujo apogeu se estendeu pelo século XII, com intensa interação cultural.

A cantiga a seguir, de João Servando, jogral sobre o qual pouco se sabe a não ser dados retirados de seu nome e de suas cantigas, mostra as relações entre mãe e filha, em que esta suplica à mãe para não privá-la de ir à romaria de São Servando, onde verá seu amigo. Ela sofre a coita amorosa do morrer de amor, se não ver o amigo. Nesse sentido a romaria, para a amiga, é apenas um pretexto, pois a intenção é ver o amigo.

⁴⁸ Caballero, A. Monroy. *Revista de Poética Medieval*, Universidade de Alcalá, n. 14, 2005, p. 24.

⁴⁹ Os símbolos arcaicos através dos quais, os elementos da natureza, as plantas,

⁵⁰ Maleval, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora, 2002.

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

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

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

E, se me vós guardades, eu ben vo-lo digo,
d'ir a San Servando veer meu amigo,
morrerei d'amores.⁵¹

Curiosamente, há nas cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses certa ambiguidade entre o ideal e o carnal, entre o sagrado e o profano, motivos que, de igual modo, refletem a ambivalência do amor cortês e a ordem que, na Idade Média, não podia ser concebida sem hierarquia. Nota-se, na cantiga de João Servando, a súplica da moça à mãe, que assume a função de guardadora da filha. Na cantiga a seguir, a imagem da moça é de uma sedutora garota, *en cós*, que baila, juntamente com outras amigas, enquanto as mães fazem promessa a São Simão.

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

Nossos amigos todos lá iram
por nos veer e andaremos nós
bailand'ant'eles, fremosas, en cós,
e nossas mães, pois que alá van,
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos iran por cousir
como bailamos e poden veer
bailar moças de [mui] bon parecer,

⁵¹ NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, v.2, p. 338-339.

e nossas madres, pois lá queren ir,
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.⁵²

A imagem de vivacidade da cantiga é patrocinada pela fala de uma jovem que se vê e a suas amigas “fremosas, en cós” e que se expõe ao olhar do amigo para vê-la dançar e realizar seus desejos num plano mais carnalizado e amoroso possível. O que se examina aqui pode ser adiantadamente deduzido como uma redução da mulher à disponibilidade de seu corpo, comprometida com figurações ideológicas e culturais do trovador.

Essa imagem participa do cancionero de Pero Vivieaz, um jogral de origem popular e de quem não se sabe ao certo sua genealogia. Entretanto, conjectura-se que seja português, como afirma Mercedes Brea,⁵³ na *Lírica profana*. Como jogral conseguiu imitar com arte a poesia provençal. O tema dessa cantiga trata do encontro dos namorados e do júbilo da amiga. São várias *meninhas* (meninas) que aproveitam-se da romaria em San Simon de Val de Prados para dançar para os namorados. Spina⁵⁴ afirma que a felicidade dos trovadores galego-portugueses estava em conseguir tudo que fosse possível, em relação à mulher, dentro das contingências a que estavam circunscritos. Comenta ainda Spina,⁵⁵ “quando enamorados da mulher solteira: vê-la e conversar com ela” tornou-se uma tópica das cantigas de amigo.

O verbo ver é bastante importante na cantiga de Pero Vivieaz, assim como *cousir* [admirar]. O destaque dado a esse verbo (veer) remete-o aos namorados, pois são eles que vão ver moças *fremosas* e de *bon parecer*. Do olhar gorgônio temos uma eufemização para a luz dos olhos e para a *fremosa* e *velida*, que não passam despercebidas pela beleza que trazem no *talho* (corpo) *delgado* (delicado). Embora seja a mulher que fala, é a voz do trovador que a simboliza do jeito que ele a deseja:

⁵² NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, v.2, p. 153-154.

⁵³ Brea, Mercedes. A Lírica Profana Galego-portuguesa. Disponível em: <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:3061789083914925916::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0406%2C4>. Acesso em: 2 abr. 2012.

⁵⁴ Spina, Segismundo. *Do Formalismo Estético Trovadoresco*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2009.

⁵⁵ Idem, p. 127.

fremosa e en cós (formosa e nua).

A imagem feminina pousa na ambivalência entre ideal e carnal ou sagrado e profano, com imagens das mães que vão rezar ao santo e das garotas que vão *bailar* para os namorados. A sugestão de entrega pode ser equacionada à mulher, entretanto, percebemos que há uma intenção do autor que quer o sensorial. Trata-se do paradoxo da perfeição, termo cunhado por Bloch,⁵⁶ para significar que a mulher oscila, entre a perfeição e a imperfeição, em busca do equilíbrio. Diante do discurso amoroso da *fremosa*, impregnado de erotismo, Mongelli⁵⁷ ressalta o refrão, apontando para a dupla finalidade da peregrinação a lugares sagrados:

no v. 5, o sentido religioso que lhe dão as mães, que lá vão para *queymar candeas* e rezar ao santo da ocasião; no v. 6, o sentido profano que tem para as *meninhas*, ali reunidas para *baylar*, irreverentemente certas de que as mães orarão por elas. A intersecção de cantigas de romaria e de bailada reflete hábitos peninsulares antigos, num hibridismo comum às festas religiosas em geral.⁵⁸

O trovador, taticamente no meio da cantiga, destaca a sensualidade das *fremosas* que bailam *en cós*, entregues ao ritmo da música mas atentas ao efeito causado no espectador. Parece-nos que o poeta brinca com esse efeito, intencionalmente, ao transferir o que os namorados vêem, com essa carga erótica, para os ouvidos do seu público. Entretanto essa intencionalidade que está por trás da imagem é muitas vezes difícil de ser decifrada, como ocorre na cantiga “Eno sagrado, en Vigo”, de Martin Codax:

Eno sagrado, en Vigo,
bailava corpo velido:
amor ei!

En Vigo, [e]no sagrado,
bailava corpo delgado:
amor ei!

⁵⁶ Bloch, R. Howard. *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental*. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: 34 Literatura, 1995.

⁵⁷ MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Medieval Galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

⁵⁸ MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Medieval Galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 126.

Bailava corpo velido,
que nunca ouver'amigo:
amor ei!

Bailava corpo delgado,
que nunca ouver'amado:
amor ei!

Que nunca ouver'amigo,
ergas no sagrad', en Vigo:
amor ei!

Que nunca ouver'amado,
ergu'en Vigo, no sagrado:
amor ei!⁵⁹

Por sua feição arcaica, com dísticos que rimam entre si e refrão, os v. 1, 2, 4 e 5 em ordem direta assim ficariam dispostos: *corpo velido bailava no sagrado en Vigo*. Nos dísticos, temos a presença de um narrador impressionado pelo corpo velido a bailar. No entanto, o refrão: *amor ei*, é um refrão monóstico, ou seja, que não se liga pela rima ao corpo da cantiga, mas pela forma de repetição mental ou semântica, isto é, de significação ou conceito, pode estar referindo-se que ele (o narrador) conseguiu o amor da formosa. Desse modo, o trovador dá um tratamento de primeira pessoa: *amor ei!*,⁶⁰ como a sugerir que no passado ele a viu e no presente ele a tem.

Nessa bailia, sagrado (céu) e profano (terra) se aproximam, de um lado, pelo sentido religioso do sagrado em Vigo, e de outro, pelo corpo exposto a bailar. “Assim na terra como no céu”. A figura feminina, virgem, pois não teve namorado e nunca amou alguém, tem suas qualidades corporais enaltecidas – corpo velido, corpo delgado – aparecendo como objeto do desejo erótico e sexual do narrador, que provavelmente trata-se da mesma pessoa do refrão.

Por esse motivo, reitera-se que a voz do trovador oferece um perfil das relações amorosas e sociais, envolvendo a mulher do campo e da cidade, que se

⁵⁹ NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, v.2, p. 445.

⁶⁰ CUNHA, Celso Ferreira da. *O Cancioneiro de Martin Codax*. Rio de Janeiro: [s.e.], 1956.

desenvolve, conforme analisa Paulo Sodré,⁶¹ num período tido como o da apari o do individual na Europa mediev .

Considera es finais

A Idade Média   bastante reveladora de indaga es sobre a figura feminina e seus anseios condicionados aos costumes e às tradi es dentro de um contexto em que preserva a sua fun o de perpetuadora da espécie e de temas consagrados pela tradi o poética portuguesa, nos mais representativos aspectos formais e conteud sticos da lírica trovadoresca, tanto no campo religioso como literário e filosófico.

Dessa maneira, a voz dos trovadores influencia a estrutura social e aproxima horizontalmente as figuras desniveladas por sua condi o e organiza o social. Entretanto, pode-se notar, mesmo entre os níveis dos poetas, que o sistema hierarquizado se faz representar e que as rela es exibem, em certo sentido, condi es impostas aos membros desses conjuntos. “Assim na terra como no céu” indica que o sagrado e o profano se confundem nas a es da moças que vão dançar para os seus amigos, que rezam pela presença deles em suas camas, que pedem   mãe para deixá-las ir   romaria ver o amigo.

No imaginário das cantigas, as práticas religiosas muitas das vezes camuflavam os desejos das moças galego-portuguesas que iam   fonte,   ribeira ou às romarias para saber notícias do amigo ou encontrar-se com ele, reproduzindo quadros da vida popular da Idade Média. A combina o da devo o religiosa com danças e músicas movimentava a vida do homem galego-português, misturando-se a princípios de f  e de práticas religiosas com o profano. Os adros das igrejas transformavam-se em palco para as moças dançarem e arrebanharem algum cora o perdido, expressando vontades e desejos em meio a aspectos da vida medieval com suas alegorias, símbolos e práticas religiosas.

Artigo recebido em 17/10/2024

Artigo aceito em 11/12/2024

⁶¹ Sodré, Paulo Roberto. *Um trovador na berlinda: as cantigas de amigo de Nuno Fernandez*. Cotia:  bis, 1998.