

# A representação da *fonte* no lirismo galego-português

Viviane Cunha

Universidade Federal de Minas Gerais

O universo românico medieval apresenta com bastante frequência o *topos* da fonte, que ocorre principalmente nas cantigas femininas, ou seja, aquelas que apresentam a mulher como actante do discurso amoroso. Um bom exemplo são as cantigas de amigo de Pero Meogo, provavelmente um jogral galego que viveu na segunda metade do século XIII, e legou-nos um repertório de nove cantigas desse gênero. O presente estudo tem por objetivo estudar o *topos* da fonte associando-o com o imaginário feminino. Todas as cantigas de amigo aqui citadas são retiradas da obra que apresenta o *corpus* completo da poesia trovadoresca de caráter profano, publicada em 1996, sob a coordenação de Mercedes Brea<sup>1</sup>, intitulada *Lírica Profana Galego-Portuguesa*.

Segundo Elvira Gangutia Elicegui<sup>2</sup>, as canções de mulheres da Grécia antiga estavam, desde o começo, ligadas aos ritos, em razão da organização político-social. Para cada Estado ou para cada Ilha grega o controle da população era vital e o amor heterossexual e suas consequências sociais podiam apresentar “situações dramáticas para as mulheres e situações de verdadeira imoralidade por parte dos homens”; por isso, era necessário, às vezes, incentivá-la, e para isso havia os ritos. Por esta razão, na Grécia, o “cantar de mulheres, desde as suas origens orientais, está ligado a certos cultos e festas que têm relação com aspectos obscuros das grandes divindades (...)”<sup>3</sup>. A princípio, os poetas arcaicos

---

<sup>1</sup> BREA, 1996.

<sup>2</sup> GANGUTIA ELICEGUI, 1991.

<sup>3</sup> GANGUTIA ELICEGUI, 1991, p. 122, minha trad.

teriam composto poemas para esses ritos, dos quais nos chegaram alguns fragmentos. Os cantares de amigo gregos terão como coluna vertebral, pequenas cantigas ou certas exclamações rituais, que vão se desenvolver em duas tendências: uma, que será a expressão aberta ou explícita do amor e de suas consequências, e a outra, que será a expressão do desespero e do sofrimento<sup>4</sup>. Um fragmento de papiro que poderia ser atribuído ao poeta Alcman (século VII A.C.), apresenta um testemunho desses ritos gregos:

desde el rio de hermosa corriente pidieron realizar una boda amable y llegar a pasar lo que significa el fin de la mocedad para hombres y mujeres y alcanzar la dicha en el amor<sup>5</sup>.

Os ritos que englobam o banho estão muito presentes na literatura medieval, e se apresentam, muitas vezes, associados a uma fonte. As cantigas de amigo galego-portuguesas apresentam numerosos exemplos de *topoi* concernentes ao banho, algumas vezes ligados à fonte, outras vezes relacionados ao rio ou ao mar. O *topos* do mar, que ocorre particularmente nas cantigas de amigo galego-portuguesas, está ligado às águas profundas, calmas ou tormentosas. As cantigas que têm o mar como tema constituem um subgênero das cantigas de amigo: são elas as barcarolas<sup>6</sup>.

O motivo do rito das águas se apresenta sobretudo nas cantigas de Pero Meogo: *Enas verdes ervas* (B 1189, V 794) e *Levous'a louçana levous'a velida* (B 1188, V 793). Na primeira cantiga, a donzela encontra-se nas “verdes ervas” ou nos “verdes prados”, ela lava as suas “garcetas” e os seus cabelos e os liga (ligou) com ouro: *d'ouro los liei*, o que pode evocar, numa espécie de metonímia, um prendedor dourado. Ela lavou as suas garcetas ‘tranças’ ou os seus cabelos, *con sabor d'elbas*, isto é com o perfume das ervas ou dos prados: *con sabor d'elbos*. É bom lembrar aqui a polissemia da palavra *sabor*; no século XIII: ‘gosto’, ‘prazer’, ‘deleite’, ‘satisfação’<sup>7</sup>. Observe-se a cantiga *Enas verdes ervas*:

---

<sup>4</sup> GANGUTIA ELICEGUI, 1991, p. 123.

<sup>5</sup> *Apud* GANGUTIA ELICEGUI, 1991, p. 124.

<sup>6</sup> São chamadas igualmente de *marinbas* e os Cancioneiros galego-portugueses apresentam 18 exemplos desse tipo.

<sup>7</sup> Cf. glossário do *Cancioneiro de Joan Zorro*, ed. CUNHA, 1949, p. 90.

Enas verdes ervas  
vi andalas cervas,  
*meu amigo.*

II

Enos verdes prados  
vi os cervos bravos,  
*meu amigo.*

III

E con sabor d'elhas  
lavei mias garcetas,  
*meu amigo.*

IV

E con sabor d'elhos  
Lavei meus cabelos,  
*meu amigo.*

V

Desque los lavei  
D'ouro los liei,  
*meu amigo.*

VI

Desque las lavara  
d'ouro las liara,  
*meu amigo.*

“O poema (...) busca menos a dizer do que a sugerir, e o elemento matricial da obra, (...) é talvez menos a matéria da narração do que os mitos que ele coloca (...)”: o mito é a arte de significar sem tudo dizer, como observou Jean-Charles Payen<sup>8</sup>. O *topos* da cantiga *lavar os cabelos e ligá-los com ouro*, remete, provavelmente, ao mito de Diana e o ramo de ouro<sup>9</sup>. É bom lembrar a relação entre a deusa e o universo das donzelas,

---

<sup>8</sup> PAYEN, 1997, p. 182, m. trad.

<sup>9</sup> Na *Eneida* de Virgílio, livro VI, Enéias toma conhecimento, através da Sibila de Cumes, que ele deve encontrar e colher um ramo de ouro para Prosérpina, antes de poder entrar nos Infernos. Sérvio, comentador de Virgílio o associou ao culto de Diana, em Aricia, onde havia uma árvore sagrada. (*cf. Dictionnaire de l'Antiquité*, dir. par M. C. HOWATSON. Paris: Éd. Robert Laffont, 1993).

já que “seus numerosos cultos se relacionavam aos grandes momentos da vida feminina: nascimento, puberdade e morte. Quando chegavam à puberdade, as atenienses nobres eram iniciadas nos ritos de Artémis (...)”<sup>10</sup>.

Harf-Lancner (1984, p. 233-234) citando Froissart, observa que “c’est une chasse au blanc cerf qui va servir de prologue à la fatale rencontre d’Actéon et de Diane, à la métamorphose et à la mort du héros (...)”. Segundo a mitologia grega, “Actéon, o caçador, se perde na floresta, e surpreende por inadvertência Artémis [ou seja Diana] banhando-se numa lagoa. Indignada por ter sido vista em sua nudez ela transforma Actéon em cervo (...)”<sup>11</sup>. Esses elementos podem ser entrevistados na cantiga de Pero Meogo: o banho (que está implícito na cantiga) é apenas um ritual cotidiano da donzela, sem dúvida; mas, tendo em vista todas as conotações que os vocábulos *ouro* e *cabelos* evocam, parece que se pode também aí desvelar um sentido mítico.

Esse sentido mítico se tornará mais evidente se o relacionarmos com a cantiga *Levóus’a louçana levóus’a velida*, uma das mais conhecidas do repertório de Pero Meogo – na qual aparecem os *topoi* da fonte e o do cervo – onde o encontro com o amigo é explícito:

I

Levóus’a louçana, levóus’a velida,  
vai lavar cabelos na fontana fria,  
leda dos amores, dos amores leda.

II

Levóus’a velida, levóus’a louçana,  
vai lavar cabelos na fria fontana  
*leda dos amores, dos amores leda.*

III

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

---

<sup>10</sup> Cf. WILLIS, 1995, p. 139, m. trad.

<sup>11</sup> Cf. WILLIS, 1995, p. 139, m. trad.

IV

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

V

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

VI

Passa seu amigo que muito amava  
o cervo do monte volvia a augua,  
*leda dos amores, dos amores leda.*

Os motivos da cantiga podem se resumir da seguinte maneira: a donzela levanta-se e vai lavar os cabelos na fonte fria, lá encontra seu amigo, e o cervo do monte turva a água. Essa cantiga merece uma análise minuciosa, em razão de sua singularidade. Observe-se que os tempos verbais interferem na narração. Trata-se de uma canção de paralelismo com encadeamento perfeito: o segundo verso da primeira estrofe (ímpar) é o primeiro verso da terceira estrofe (ímpar); o segundo verso da terceira estrofe (ímpar) é o primeiro verso da quinta estrofe (ímpar); o segundo verso (par) é o primeiro verso da quarta estrofe (par); o segundo verso da quarta estrofe (par) é o primeiro verso da sexta estrofe (par). Os encadeamentos perfeitos são freqüentes nas cantigas de paralelismo e isso pode estar ligado à música, por sua vez, associada à dança e à coreografia.

A narração em terceira pessoa é outra especificidade da cantiga, e esse é o único exemplo no repertório de Pero Meogo. Segundo Brea (2000, p. 143), a cantiga de Pero Meogo e a de D. Dinis *Levantou-se a velida* são certamente "(...) as únicas cantigas de amigo conservadas nos cancioneros galego-portugueses que presentan o tipo de narración coñecida como diexemática, é dicir, aquela en que só se escoita a voz do narrador (...)”<sup>12</sup>. Com efeito, trata-se de um narrador onisciente que

---

<sup>12</sup> In: “Levantou-s’a velida, un exemplo de sincretismo harmónico”, In: *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Santiago de Compostela. Parlamento de Galicia: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2000, t. II, p. 139-151 (143).

conhece até mesmo os sentimentos do amigo pela jovem: *Passa seu amigo que lbi ben queria* (5, v.1).

Do ponto de vista do significado, a cantiga em questão apresenta elementos dos ritos e dos mitos que tento mostrar: a fonte fria, o cervo do monte, a água turva, o ato de lavar os cabelos, do qual se depreende o motivo implícito do banho, e sobretudo a passagem do amigo.

Na conhecida cantiga de D. Dinis, (B 569, V 172), da qual cito apenas a primeira estrofe, (tendo em vista que não pretendo analisá-la aqui<sup>13</sup>), pode-se depreender o *topos* implícito da fonte:

Levantou-s'a velida,  
levantou-s'alva,  
e vai lavar camisas  
e-no alto.  
Vai-las lavar alva.

Na sua excelente obra sobre Melusina, onde estuda tanto o aspecto iconográfico como o literário, Clier-Colombani (1991, p. 155) fala das representações do banho na Idade Média e observa, entre outros, o *topos* das mulheres que eram “espiadas” enquanto se banhavam: Bethsabé vista por Davi, “Belle Euriaux” – personagem do *Roman de la Violette* – observada pelo conde Lisiars, e Melusina vista por Raymondin, entre outras. Segundo a autora, “ces exemples montrent la relation d'une part entre l'image traditionnelle de la luxure, et celle de la purification par l'eau, et plus précisément, dans un contexte religieux, par l'eau du baptême; d'autre part, entre l'eau et la fécondité (...)”.

Por outro lado, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, na sua edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda*, afirma que os banhos de mar – como nas cantigas de Martin Codax – são distrações estivais, onde se reunia a juventude dos dois sexos e de todas as classes sociais. Segundo a filóloga, a Igreja devia condená-los da mesma maneira que condenava as termas italianas: (1) “ut viri cum mulieribus balneum non celebrent”, (2) “ut viri cum mulieribus non laventur”<sup>14</sup>; e a interdição se aplicaria igualmente aos

---

<sup>13</sup> Essa cantiga foi muito bem estudada por BREA, no artigo citado na nota número 10.

<sup>14</sup> Cf. Groeber, *Zur Volkskunde*, § 70 e 72, *apud* Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *in: Cancioneiro da Ajuda.*, t. II, p. 893.

banhos de rios, o que poderia estar ligado aos “banhos de amor”, da mesma maneira que a “casa do amor”, o “baile do amor”, a “árvore do amor”<sup>15</sup>.

Na cantiga de Pero Meogo a fonte pode ser associada à fecundidade, sem dúvida, mas ela representa, ao mesmo tempo, um ato de coqueteria da jovem com os cabelos molhados, signo convencional de uma predisposição à sedução, leitura que é sugerida pelas relações entre a água, os cabelos, o espelho e a coqueteria, de que nos fala Clier-Colombani (1991, p. 155). O refrão *leda dos amores*, poderia ser decodificado como a ‘alegria do amor’ ou ainda ‘o êxtase espiritual e físico da plenitude amorosa’, traduzindo assim o erotismo implícito da cantiga.

Como se sabe, o símbolo da fonte, na literatura em geral, é rico de conotações. Nas cantigas de Pero Meogo os *topoi* da fonte e o do cervo são indissociáveis. A figura do cervo suscita, no imaginário da Idade Média, interpretações muito variadas seja como símbolo pagão seja como símbolo cristão. Nas cantigas de Pero Meogo o cervo representa o animal mesmo, que turva a água, ou ele pode substituir a confidente (que, em geral, são a mãe, as irmãs, as amigas, ou ainda, um elemento da natureza: as árvores, as ondas do mar, etc.) a quem a jovem revela suas preocupações com o atraso do amigo, como mostra a cantiga (B 1187, V 792):

Ai cervos do monte, vínvos preguntar:  
fois’o meu amigu’e, se ala tardar,  
*qué farei, velidas?*

Ai cervos do monte, vínvolo dizer:  
fois’o meu amigu’e querría saber,  
*qué farei, velidas?*

A palavra-chave do refrão *velidas* ‘belas’ comporta um duplo sentido, pois pode-se entender que a jovem se dirige, seja às amigas que a acompanhavam, seja às cervas do monte, numa espécie de prosopopéia. O cervo pode ser ainda comparado ao amigo, como se constata nos refrões da cantiga (B 1191, V 796):

---

<sup>15</sup> Cf. *Cancioneiro da Ajuda.*, t. II, p. 893.

*Pois o namorado í ven  
esta fonte seguídea ben,*

*Poilo cervo í ven  
esta fonte seguídea ben,*

O amigo é comparado, também, ao cervo ferido, como mostra a primeira estrofe da cantiga (B 1186,V 791):

– Tal vai o meu amigo con amor que lh’eu dei,  
come cervo ferido de monteiro d’el Rei.

onde o *topos* do cervo ferido remete ao do *Salmo 42*, segundo a leitura do filólogo espanhol Mendez Ferrin (1998, p. 4):

Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum  
ita desiderat anima mea a te, Deus.

Mendez Ferrin sustenta a tese de que Pero Meogo era um clérigo, em razão de seu nome, que pode vir de *monachus*, idéia proposta antes por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Dessa forma, o poeta estaria familiarizado com os *Salmos* – gênero muito difundido na Galícia, especialmente nos ofícios dos “Defuntos e das Trevas”, que ali se conservou, em latim, até o século XX, antes do Concílio Vaticano II. Segundo esse autor, os *Salmos* tiveram, sem dúvida, uma importância considerável na cultura da Galícia, como se pode constatar pela frequência da figura de Davi, na arte românica, e da mesma maneira, na arte galega moderna<sup>16</sup>.

A fonte, na cantiga de Pero Meogo, é sobretudo o lugar onde a jovem encontra o seu amigo e acaba permenecendo mais tempo do que devia, o que desperta as suspeitas da mãe, que a repreende veementemente, como se pode observar na cantiga (B 1192, V 797):

I  
– “Digades, filha, mia filha velida,  
porque tardastes na fontana fría?”  
– “Os amores eñ”.

---

<sup>16</sup> Cf. MENDEZ FERRIN, 1998, p. 1-11.



II

– “Digades, filha, mia filha louçana,  
porque tardastes na fría fontana ?”  
– “Os amores ei”.

III

Tardei, mia madre, na fontana fría,  
cervos do monte a augua volvían.  
– “Os amores ei”.

IV

Tardei, mia madre, na fría fontana,  
cervos do monte volvían a augua.  
– “Os amores ei”.

V

– “Mentís,<sup>17</sup> mia filha, mentís por amigo,  
Nunca vi cervo que volvesse’o río.  
– “Os amores ei”.

VI

– “Mentís, mia filha, mentís por amado,  
Nunca vi cervo que volvesse’o alto.  
– “Os amores ei”.

---

<sup>17</sup> Uma questão de ordem filológica se põe, no que concerne a forma da segunda pessoa do plural do presente do indicativo do verbo *mentir*, na quinta e na sexta estrofes. Como se trata de uma *lectio difficilior* nos manuscritos, o filólogo português J. J. Nunes publicou a forma da segunda pessoa do singular *Mentes* na sua *Crestomatia Arcaica* (1981; 8a. ed.). Essa leitura não corresponde às formas de tratamento utilizadas na cantiga, que é a segunda pessoa do plural: *digades*, *tardastes*. O Cancioneiro da Vaticana traz a forma de infinitivo: *mentir*. Essa leitura implica a utilização estilística do verbo *mentir*, no infinitivo, como forma enfática: dirigindo-se à filha de uma maneira autoritária para repreendê-la, sob a forma de apóstrofe, a mãe quer que seu discurso predomine sobre o da filha. A leitura de Mendez Ferrin – *mentís* – que adoto aqui, não deixa de ser un anacronismo, pois a forma correta seria *mentiis*, forma corrente na época das cantigas; mas a forma *mentís*, pronunciada como uma palavra trissílaba quebraria a métrica, já que todos os versos são decassílabos.

Essa cantiga apresenta uma espécie de síntese dos *topoi* encontrados em outras cantigas: a mãe que pede explicações à filha por causa de sua demora na fonte, a filha que tenta se justificar, a mentira sobre o cervos que turvaram a água e o ceticismo da mãe. Os elementos do conjunto das cantigas de Pero Meogo são: a fonte, o cervo (ou os cervos), os elementos da natureza, e os personagens – a donzela, a mãe e o amigo – sendo esse último mais uma figura anafórica, já que ele aparece no discurso da jovem amorosa apenas como um personagem distante. O amigo, mesmo sendo personagem chave das cantigas, está sempre distante, daí a ansiedade e a preocupação constantes da jovem enamorada. Na cantiga dialogada *Digades filba, mia filba velida*, a jovem discute com a mãe pelo fato de ter passado muito tempo na fonte. A cantiga é paralelística, composta de seis estrofes dísticas seguidas de refrão. A mãe, autoritária e preocupada com a virgindade da filha, aí aparece de maneira explícita.

Aurora Juarez Blanquer<sup>18</sup>, num estudo minucioso sobre a figura da mãe nas cantigas galego-portuguesas, observa que num gênero tão cheio de lugares comuns a mãe não é apenas um pretexto literário; ela é, ao contrário, uma figura de muitas facetas e se apresenta sob diferentes tipos: a mãe zelosa pela honra da filha, a mãe autoritária, etc. Ela representa também a existência de uma situação mais ou menos sofisticada, mas certamente mais autêntica, do círculo feminino da jovem, isto é, o das damas, das amigas, das irmãs, evocadas nas cantigas de amigo.

No que concerne à fonte, pode-se dizer que ela se apresenta como um dos componentes do *locus amoenus*. Curtius (1956, p. 319) o define como um “lugar prazeroso”, que se constitui de uma “parte da natureza, bonita e coberta de sombra, o seu cenário mínimo se compõe de uma árvore (ou de várias), de uma vegetação e de uma fonte, ou de um riacho. A isto pode-se juntar o canto dos pássaros e as flores”. Segundo Curtius, na Idade Média, os lexicógrafos e os mestres do estilo registram o *locus amoenus* como um acessório poético; ele é um acessório da *mise en scène* da poesia pastoral, e a poesia latina apresenta também um grande número desses lugares de deleite.

Como bem observou Marliave<sup>19</sup> (1996, p. 140), na sua obra sobre a mitologia pirenaica, “as fontes curadoras, milagrosas, secretas ou

---

<sup>18</sup> JUAREZ BLANQUER, 1994, p. 197-219.

<sup>19</sup> Todas as citações de Marliave foram traduzidas do original francês, por mim.

públicas têm um papel essencial na mitologia popular. Assimiladas à feminilidade, não apenas pelas suas lendas de origem, como também pelo seu poder fecundante, elas continuam a ser freqüentadas ao longo da cadeia pirenaica (...) <sup>20</sup>, para não falar senão de um espaço francês que tem uma ligação geográfica e cultural com a Galícia. “A relação entre a água e a fecundidade pode explicar-se pelo fato de que a água, no seu percurso subterrâneo, atravessa o domínio dos Mortos, na mitologia popular. Esses últimos retornariam aos humanos, pela fonte, e se reencarnariam na mulher que ali fosse beber.” (Marliave, 1996, p. 144)

Nas lendas, as fontes se encontram freqüentemente ligadas ao destino feminino, e a literatura da Idade Média é rica de exemplos, sobretudo nas obras que apresentam o maravilhoso. Sobre o imaginário pirenaico, é interessante lembrar um relato ligado à Península Ibérica, citado por Marliave: segundo a tradição as nove cascatas que formam o rio Sarlat (Couserans), seriam as lágrimas de uma princesa espanhola que fugia de seu país. Tendo chegado ao porto de Salau (Sarlat), essa mulher se põe a chorar sobre a sua sorte e verte nove lágrimas que se transformam em fontes. A tradição atribui igualmente a essa princesa a construção de um hospício <sup>21</sup> para os viajantes <sup>22</sup>.

Às fontes fecundantes estão associadas as fontes curadoras e milagrosas, as fontes que concedem o rejuvenescimento e a virilidade, e sobretudo as fontes ligadas ao maravilhoso e ao feérico. A propósito das fontes miraculosas é ainda Marliave que nos fornece uma relação entre o factual e o ficcional sobre a vida de Quitéria, “uma das santas maiores da Idade Média, exemplo típico da mártir com poder milagroso da água que jorra. (...) Santa Quitéria foi naturalmente um dos veículos maiores da cristianização do culto das águas”. A *Legenda Dourada* atribui a ela “o surgimento de numerosas fontes, a partir da época da Toulouse visigótica, da qual ela fugia para chegar a Aire-sur-l’Adour onde esperava-

---

<sup>20</sup> MARLIAVE, 1996, p. 140.

<sup>21</sup> Na Idade Média esse termo corresponde ao que hoje chamamos *hospedaria*, *pousada*.

<sup>22</sup> MARLIAVE, 1996, p. 144. Segundo Marliave, essa lenda está ligada a um fato histórico: “o hospital dos Cavaleiros de São João, destinado aos peregrinos de Compostela, em Salau, foi fundado pela princesa Urraca, mulher de Alfonso, o Batalhador, no século XII”.

lhe o martírio; estando essas fontes situadas, na sua maioria, ao longo de antigas vias romanas”. Uma última fonte surgiu, onde caiu sua cabeça, na cripta da igreja que traz o seu nome, a qual foi construída sobre um templo dedicado a Marte. (cf. Marliave, 1996, p. 159)

As cantigas populares, em geral, evocam Quitéria como uma espécie de deusa da Fecundidade. O *topos* da moça que quer se casar e pede um dote às divindades é muito produtivo nas cantigas de mulheres da França, de diversas épocas; veja-se, por exemplo, essa estrofe de uma cantiga popular francesa, na qual se invoca a ajuda de Santa Quitéria:

*Sainte Quitterie bénie,  
Toi qui vis dans ces monts,  
Donne une bonne récolte à mon père  
Pour qu’il me dote bien*<sup>23</sup>.

Aos tipos de fontes assinalados acima deve-se juntar as fontes milagrosas, associadas ao aparecimento da Virgem Maria, como Lourdes, por exemplo, para não citar senão uma das mais conhecidas. O imaginário da Idade Média soube explorar principalmente as fontes miraculosas ligadas às vidas de santos e a Nossa Senhora, evidentemente. Entretanto, a literatura canônica aproveitou o outro significado do miraculoso, isto é, aquele relacionado com o maravilhoso. Segundo Le Goff (1985) o *milagre* ‘no sentido cristão’, é um dos elementos do maravilhoso.

Na introdução de sua obra sobre as fadas na Idade Média, Harf-Lancner (1984, p. 7) escreve:

Clé de l’imagination collective, le merveilleux règne également, omniprésent, dans la culture populaire du Moyen Age. Le merveilleux se superpose aujourd’hui au surnaturel: est merveilleux tout élément qui échappe à une causalité rationnelle. Au Moyen Age en revanche, la question sous-jacente à toute réflexion sur ce sujet ne porte pas sur la réalité du surnaturel mais sur sa signification.

As fontes fazem parte dos *topoi* privilegiados pelos escritores de diversas épocas pois elas representam um dos elementos do *locus amoenus*, como foi dito acima. Entretanto, foram as narrativas da Idade Média que melhor souberam aproveitar a matéria da fonte relacionada

---

<sup>23</sup> *Apud* MARLIAVE, 1996, p. 161.

com o maravilhoso, *topos* esse, ligado antes de tudo ao mundo mítico pagão, ou seja, aos substratos pré-romanos. Como bem observa Marliave,

Para as populações pirenaicas as fontes se assemelham a um olho (...)  
Essa concepção mítica explica bem as lendas que apresentam as Fadas aparecendo ou desaparecendo em volta das fontes. Esses “olhos” não são senão lugares de observações dos humanos e dos lugares de passagem entre o mundo das Fadas e o nosso<sup>24</sup>.

O *topos* da fonte associada ao olho tem uma relação com o do espelho e com o verbo *mirare*. O verbo latino *mirari* (depoente) ou *mirare* (ativo) no sentido de ‘estupefar-se’, ‘surpreender-se’, ‘admirar-se’, ‘contemplar’, ‘olhar’, vem de *mirus*, adjetivo que significa ‘digno de admiração’, ‘estranho’, ‘maravilhoso’, ‘surpreendente’. Olhar a água da fonte pode ser um jogo especular, onde a imagem do “eu” e do “outro” se confundem (o *eu* que não se reconhece mais, o *eu* que é um estranho para si mesmo), e esse estranhamento tem uma relação com as cantigas em questão. Nas águas turvas da fonte, como ocorre na cantiga de Pero Meogo, a jovem não pode ver o reflexo de sua imagem, isto é, a da adolescente inexperiente que ela era antes de se encontrar com o amigo e sim a de uma outra mulher, que conhece o amor na sua plenitude, já que ela “rompera o brial”, metonímia da perda da virgindade, como demonstra a cantiga B 1191, V 796, onde se ouve a voz da mãe a repreendê-la:

I

Fostes, filha, eno bailar  
e rompestes í o brial.  
*Pois o namorado í ven  
esta fonte seguídea ben,  
pois o namorado í ven.*

II

Fostes, filha, eno loir  
e rompestes í o vestir.  
*Poilo cervo í ven  
esta fonte seguídea ben,  
poilo cervo í ven.*

---

<sup>24</sup> Cf. MARLIAVE, 1996, p. 139.

III

E rompestes í o brial  
que fizestes ao meu pesar.  
*Poilo cervo í ven*  
*esta fonte seguídea ben*  
*poilo cervo í ven.*

IV

E rompestes í o vestir  
que fizestes a pesar de min.  
*Poilo cervo í ven*  
*esta fonte seguídea ben*  
*poilo cervo í ven.*

*Rompestes* pode significar, entre outros, ‘rasgar’. O fato de a donzela haver rompido o brial significa que ela não é mais virgem, leitura incontestada por vários eruditos, inclusive Alan Deyermond<sup>25</sup>: “It signifies the tearing of the hymen in the first act of love”.

Esse motivo é comum nos cantares de mulheres de todas as épocas e apresenta-se como um *topos* freqüente na lírica feminina. Num artigo publicado em 1989, onde analisa os “cantos de amigo gregos” e os compara às cantigas da Península Ibérica (mais precisamente às *kbardjas* e às cantigas de amigo), Elvira Gangutia Elicegui conclui que o pranto pela perda da virgindade é o tema mais antigo e pode ser encontrado em Safo:

Doncellez, doncellez, dónde vas dejándome?  
Nunca volveré a ti, nunca volveré. (Safo, 114)<sup>26</sup>

O mesmo tema encontra-se também em Alceu, associado ao *topos* do cervo e da coita amorosa como mostra este fragmento:

A mí, la cuitada, a mí que participo de todos los males (...) me alcanza la mutilación incurable... mugido de ciervo nace en pecho tímido... enloquecido... por los extravíos!<sup>27</sup>

A título de conclusão, poder-se-ia descodificar no conjunto das cantigas de Pero Meogo uma espécie de passagem da adolescência à idade

---

<sup>25</sup> DEYERMOND, 1979, p. 270.

<sup>26</sup> *Apud*. GANGUTIA ELICEGUI, 1991, p. 123.

<sup>27</sup> *Apud* GANGUTIA ELICEGUI, 1991, p. 123.

adulta, da jovem que se torna uma mulher pela transformação do amor? Isto nos levaria, sem dúvida, à questão da teoria de Gangutia Elicegui (1991), citada acima. Não se pode deixar de ressaltar também o *topos* da água relacionado com o *topos* da mãe, no repertório galego-português, em geral: a fonte, nas cantigas de Pero Meogo, o rio, nas cantigas de Joan Zorro, o mar, nas cantigas de Martin Codax, todos eles símbolos fecundantes. Na sequência de cantigas dos três poetas os elementos mãe e água estão associados, já que são matrizes da vida.

## Referências Bibliográficas

BREA, Mercedes (Coord.) et alii. *Lirica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. 1. ed. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996. 2 vol., 1077 p.

BREA, Mercedes. “Levantou-s’a velida, un exemplo de sincretismo harmónico”, *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Santiago de Compostela. Parlamento de Galicia: Universidade, Servício de Publicacións e Intercambio Científicos, 2000; t. II; p. 139-151.

*Cancioneiro da Ajuda*. Ed. crítica de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reimpr. da Ed. de Halle (1904) 2 volumes. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.

CUNHA, Celso Ferreira da. *O Cancioneiro de Joan Zorro*. Aspectos Linguísticos, Texto crítico, Glossário. Rio de Janeiro: [s. n.], 1949.

CURTIUS, Ernest R. 1956. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris: Agora, 1956.

DEYERMOND, Alan. “Pero Meogo’s Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric”. *Romance Philology*, v. XXXIII, n. 2, p. 265-283, November 1979.

GANGUTIA ELICEGUI, Elvira. “Poesia Griega de “amigo” y Poesia Arabigo-Española”. *Emérita*, Tomo XL, fasc. 2, Madrid (CSIC), p. 329-396, 1972.

GANGUTIA ELICEGUI, Elvira. “La temática de los ‘cantos de amigo’ griegos. Situación del género en la literatura y cultura griega antigua”. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos*

*Romances* (Madrid, décembre 1989). (Eds. F. CORRIENTE y A. SAENZ-BADILLOS). Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1991, p. 121-135.

HARF-LANCNER, L. 1984. *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris: Honoré Champion, 1984.

HOWATSON, M. C. *Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, Littérature, Civilisation*. Paris: Robert Laffont, 1993.

JUAREZ BLANQUER, Aurora. *Collectânea de Estudos Filológicos* (Linguística, Léxico, Lírica y Retórica). Granada: Universidad de Granada, 1994.

LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe. (Org. et coord.) *et alii. Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Ed. Setenta, 1985.

MARLIAVE, Olivier. *Tresor de la Mythologie Pyrénéenne*. Bordeaux. Éditions Sud Ouest, 1996.

MENDEZ FERRIN, X. L. 1998. “Meendinho conosco”. *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simpósio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. Birmingham, 1998.

NUNES, José Joaquim. *Crestomatia Arcaica*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1981.

PAYEN, Jean-Charles. *Histoire de la littérature française. Le Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1997. Nouvelle édition révisée.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cançoneiro da Ajuda*. 2 volumes. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990. Reimpr. da Ed. de Halle (1904).

WILLIS, R. *Mythologie du monde entier*. Paris: France Loisirs, 1995.



## **Resumo**

Este estudo tem como objetivo a observação do *topos* da fonte e suas relações simbólicas com o universo feminino na Idade Média, mais precisamente no âmbito das cantigas de amigo galego-portuguesas, tendo como *corpus* as cantigas de Pero Meogo, jogral galego da segunda metade do século XIII.

## **Résumé**

Il s'agit dans cette étude d'observer le *topos* de la fontaine et ses rapports symboliques avec l'univers féminin au Moyen Âge, plus précisément dans les chansons d'ami galiciennes portugaises, à partir du *corpus* des chansons de Pero Meogo, jongleur galicien qui a vécu vers la deuxième moitié du XIII<sup>ème</sup> siècle.