

VARIA  
LITERATURA PORTUGUESA  
E AFRICANA

# As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos

Viviane Cunha

Universidade Federal de Minas Gerais

**J**oan Zorro, que em razão das referências nas suas cantigas ao rei de Portugal e aos topônimos Portugal e Estremadura, poder-se-ia identificar como um jogral de origem portuguesa, exerceu a sua atividade poética durante o reinado de Dom Dinis (1279-1325). O conjunto das cantigas atribuídas a Joan Zorro (nove cantigas de amigo, uma cantiga de amor e uma pastorela) compõe-se de vários sub-gêneros: sete barcarolas, uma bailia<sup>1</sup>, duas tenções e uma pastorela, que Lorenzo Gradín (*Dicion.*) considera como sendo de caráter híbrido: meio-caminho entre a pastorela e o *Frauenlied*.

Para o estudo desse pequeno *corpus* fundamentamo-nos na edição crítica apresentada por Cunha (1949<sup>2</sup>), e todas as referências, salvo outras explicações, remetem a ela. Segundo esse autor, cada um procura extrair do sistema linguístico que utiliza as formas e as fórmulas que melhor possam exprimir seu pensamento; entretanto, em certas épocas e em certas situações, o traço estilístico pessoal perde-se nos traços coletivos. Há, na atividade literária, mais especificamente na Idade Média, uma série de componentes gerais permanentes que são básicos: o aspecto formal é comum, rígido e repetido; o vocabulário é reduzido e fixo; as construções são idênticas; a temática é reiterada – há variações em torno

---

<sup>1</sup> Lorenzo Gradín, no *Dicionário da Literatura Medieval Galego e Portuguesa (Joan Zorro)* observa que esta cantiga é nomeada assim de maneira errada, pois ela não possui a forma de uma *cantiga de dança*; entretanto, parecemos que seria antes o tema – um convite à dança – que teria dado nome a esse sub-gênero da *cantiga de amigo*.

<sup>2</sup> CUNHA, 1949.

de temas já consagrados, nos quais o traço individual torna-se secundário. O ideal literário funda-se então no domínio da técnica comum: o poeta será melhor à medida que ele revele uma virtude canônica, utilizando processos, temas e fórmulas correntes. (cf. Cunha, 1949, p. 4) Segundo Cunha (1949, p. 4), as cantigas trovadorescas apresentam formas fixas, assim como são fixos os tipos de versos, as disposições das estrofes, os apoios fonéticos, os clichês, as formas de tratamento e os adjetivos, sobretudo os superlativos.

Malgrado isso, parece-nos que se pode observar em certos poetas medievais uma “marca de autor” (como acontece nas cantigas de Pero Meogo), que as distingue mais ou menos da maioria dos poetas cortesões. O conjunto das cantigas de Joan Zorro apresenta uma temática comum, uma preferência por certos *topoi*, como por exemplo o *rio* e o *mar*, que são exclusivos de um número reduzido de poetas galego-portugueses. Analisando a repetição das palavras *mar* e *rio* nas seis cantigas, que fazem parte de um repertório constituído de onze cantigas, pode-se observar que elas são componentes de um discurso mais ou menos unitário e que existe uma certa coerência temática e estilística. A seqüência das cantigas de Joan Zorro estabelecida por Tavani e adotada por *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (1996)<sup>3</sup> nos permite observar, nesse *corpus*, um texto único, quer dizer, uma variação em torno de um tema comum.

Segundo Lorenzo Gradín<sup>4</sup>, as cantigas de Joan Zorro reúnem características tradicionais que as distanciam da estética da poesia cortês, pelo fato de que são todas cantigas de refrão, com uma preferência pela técnica do paralelismo e do *leixa-pren*<sup>5</sup> e pelos processos formais da assonância, do verso irregular, pela utilização freqüente do tema da barcarola e pela introdução de um símbolo natural: os cabelos (em uma das cantigas). Parece-nos, entretanto, que isto não impede que as cantigas

---

<sup>3</sup> Adotamos aqui a mesma disposição das cantigas ordenadas por Tavani, no *Indice bibliografico dei poeti e dei testi anonimi* – Repertorio metrico della lirica galego-portoghese, Edizioni dell'Áteneo, Roma, 1967 (adotada também por BREA, M. *et alii*. In : *Lírica Profana Galega Portuguesa*, fonte de nossa citação) a qual é diferente na edição crítica de Celso Cunha.

<sup>4</sup> *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, ver : “Joan Zorro”.

<sup>5</sup> O mesmo que encadeamento perfeito.

tenham sido criadas e cantadas num meio cortês. Além do mais, o conjunto das cantigas evoca explicitamente – o que é raro na *cantiga de amigo* – o universo cortês, o que se pode depreender através da figura do rei e da *cantiga de amor* aí inserida, mesmo se essa última conserva a forma da primeira.

Seguindo-se a ordem das cantigas adotada por Tavani, pode-se observar na primeira cantiga (B 1158 (bis), V 761) uma bailia, onde a donzela convida alegremente suas amigas a dançar: *Baylemos agora, por Deus, ay velidas / sô aquestas avelaneyras froolidas*. Trata-se talvez de uma espécie de prólogo, se considerarmos o conjunto de cantigas como uma peça única ou um texto único. É uma cantiga de paralelismo que compõe-se de duas estrofes de quatro versos, seguidas de um refrão de dois versos, a partir da leitura de Cunha (1949, p. 59), da qual citamos apenas a primeira estrofe, pois a segunda é uma repetição:

Bailemos agora, por Deus, ay velidas,  
sô aquestas avelaneyras froolidas  
e quen fôr velida, como nós velidas,  
s'amig'amar,  
sô aquestas avelaneyras froolidas  
*verra bailar !*

Na segunda estrofe da mesma cantiga, *loadas* substitui *velidas* 'belas' e *granadas* substitui *froolidas*, adjetivos que assumem aqui a função de substantivos. Estamos, sem dúvida, diante de um *locus amoenus*: as avelaneiras floridas, onde as donzelas "belas" ou "louvadas", que estão enamoradas ou que têm um "amigo" (*s'amig'amar*) – são convidadas a dançar. É possível que a cantiga evoque um desses ritos de passagem: a iniciação das jovens na vida amorosa. As avelaneiras floridas são um motivo da *Natureingang* e é possível que as donzelas aí se reúnam para dançar e celebrar a chegada da primavera.

A segunda cantiga (B 1154, V 756): *Cabelos, los meus cabelos* é uma cantiga dialogada, de duas estrofes, seguidas de refrão (onde a filha fala em três versos e a mãe lhe responde no refrão). Num discurso direto, a filha pergunta à mãe o que ela deve fazer com os seus cabelos ou com as suas tranças e a mãe lhe aconselha a dá-los ao rei:

I

-Cabelos, los meus cabelos,  
el-rey m'enviou por elos!  
Madre, que lhis farey ?  
*-Filba, dade-os a el-rey.*

II

Garcetas, las myas garcetas,  
el-rey m'enviou por elas!  
Madre, que lhis farey ?  
*Filba, dade-as a el-rey.*

Essa cantiga apresenta alguns elementos simbólicos como os cabelos / as tranças que significam o pedido de casamento à donzela, por parte do rei (possivelmente para alguém que se encontra em seu domínio<sup>6</sup>). Por outro lado, os cabelos, como nas cantigas de Pero Meogo<sup>7</sup>, podem ser um símbolo, entre outros, de sedução, e na Idade Média esse é um *topos* frequente, sobretudo nas narrativas melusinianas.

Na terceira cantiga (B 1153, V 755) o sujeito falante – em todos os dísticos e no refrão – é a mãe, uma narradora em terceira pessoa, que utiliza formas de futuro. As quatro estrofes se assemelham, com apenas uma pequena variação dos verbos *lavrare ~ fazere* e *deytare ~ metere*, que são equivalentes na cantiga, da qual citamos apenas a primeira e a terceira estrofes:

I

El-rey de Portugale  
barcas mandou lavrare,  
*e la iran nas barcas migo  
mya filba e noss'amigo.*

---

<sup>6</sup> Segundo Celso Cunha (1949, glossário) cabia ao rei casar os habitantes da corte – ele pedia para quem estava sob a sua proteção os cabelos da donzela, da mesma maneira que hoje se pede a mão de uma moça em casamento. Esse costume tem uma relação com os cabelos escondidos, que são signos da virgindade. Ainda se canta em Astúrias : *Ayer estaba sottera / con el cabelo tendido, boy estoy prisionerina / ya al lado de mi marido.* (cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *C. A.* , II, p. 922).

<sup>7</sup> Cf. CUNHA, 2004, cap. VI.

III

Barcas mandou lavrare  
e no mar as deytare,  
*e la iran nas barcas migo  
mya filba e noss'amigo.*

Em torno desses quatro personagens citados na cantiga, se constrói uma narrativa inteiramente simbólica: a mãe, que conduzirá sua filha ao rei, e o amigo comum (*noss'amigo*) que as acompanha. Aqui, o vocábulo “amigo” não se refere ao bem amado, mas a uma pessoa próxima da família a quem está ligado por laços de amizade.

Na quarta cantiga (B 1151, V 754), o discurso em primeira pessoa faz-nos entrever o rei como actante, numa espécie de monólogo, tratando-se aqui de uma cantiga de amor:

I

En Lixboa sobre lo mar  
barcas novas mandey lavrar,  
*ay mya senhor velida!*

II

En Lixboa sobre lo lez  
barcas novas mandey fazer,  
*ay mya senhor velida!*

III

Barcas novas mandey lavrar  
e no mar as mandey deytar,  
*ay mya senhor velida!*

IV

Barcas novas mandey fazer  
e no mar as mandey meter,  
*ay mya senhor velida!*

Essa cantiga, malgrado a repetição das estrofes, deve ser citada integralmente, porque é uma *cantiga de amor*, que conserva a forma da *cantiga de amigo*, isto é, ela apresenta o refrão e o paralelismo. Pode-se aí observar uma espécie de eco da cantiga anterior, na qual se encontra o mesmo discurso: o sujeito do enunciado é o rei, que, encontrando-se na corte de Lisboa, mandou construir barcas e mandou colocá-las no mar.

No refrão, pode-se notar a admiração do rei: *ay mya senhor<sup>8</sup> velida!*, clichê típico da cantiga de amor.

A quinta cantiga (B 1157, V 759) – *Jus'a lo mar e o rio* – apresenta o discurso da filha nas duas primeiras estrofes e o da mãe nas duas estrofes seguintes:

I

Jus'a lo mar e o rio  
eu namorada irey,  
U el-rey arma navio,  
*Amores, convusco m'irey.*

II

Jus'a lo mar e o alto  
eu namorada irey,  
U el-rey arma o barco,  
*Amores, convusco m'irey.*

III

U el-rey arma navio  
eu namorada irey,  
pera levar a virgo,  
*Amores, convusco m'irey.*

---

<sup>8</sup> A expressão *senhor* designa, como se sabe, a amada do poeta nas cantigas de amor. Segundo as regras da cortesia o amante era um cavaleiro que devia à sua dama a mesma obediência que o vassalo devia ao seu senhor. Jeanroy assim escreve : “Fauriel a déjà remarqué que le chevalier donnait très souvent à la dame le titre de seigneur au masculin. L'expression consacrée est *midons* où *mi* est la forme masculine du vocatif, dans la lyrique portugaise imitée de la nôtre, l'emploi du mot *senhor* est courant.” (In: *La poésie occitane*, p. 15 n. 4, *apud* CUNHA, *op. cit.*, gloss.) Entretanto, Cunha não compartilha dessa opinião: segundo ele, a forma *senhor* conserva, durante um certo tempo, nas línguas românicas – no português e no espanhol antigo particularmente – o duplo gênero que ela tinha no latim. Todavia, o masculino se diferenciava do feminino pelo determinante ou pelo qualificativo empregado. O masculino se referia sempre a Deus, precedido, em geral, pelos possessivos *Nostro* e *Meu*; o feminino designava a “amiga” do trovador, e, em geral, era precedido do possessivo *mya*, do qualificativo *fremosa* (ou de um sinônimo), ou dos dois modificadores ao mesmo tempo. Uma *cantiga de mal dizer* de D. Joan Soarez Coelho diz : *E o vilão que trobar souber, / que trob'e chame senhor sa molber.*

IV

U el-rey arma o barco  
eu namorada irey,  
pera levar a d'algo,  
*Amores convusco m'irey.*

A mãe acompanha sua filha, uma donzela feliz de estar no barco, pois ela fora pedida em casamento.

Na sexta cantiga (B 1156, V 758) – de duas estrofes dísticas seguidas do refrão – o rei manda reconduzir a jovem à região de onde ela tinha vindo, isto é, a Estremadura:

I

Met'el-rey barcas no rio forte;  
quen amig'a que Deus lh'o amostre:  
*ala vay, madr', ond'ey suidade!*

II

Met'el-rey barcas na Estremadura:  
quen amig'a que Deus lh'o aduga:  
*ala vay, madr', ond'ey suidade!*

Narrada na terceira pessoa – pela mãe ou pela filha – a cantiga apresenta a voz da donzela no refrão: *ala vay, madr', ond'ey suidade*, e ressoa como uma espécie de prelúdio à cantiga seguinte, isto é, à sétima cantiga, segundo a ordem estabelecida por Tavani.

Na narrativa da cantiga (B 1149, V 752), que é uma tenção entre mãe e filha, pode-se perceber a decepção e a tristeza da jovem, o que faz supor uma desilusão amorosa. Observemos a cantiga:

I

– Os meus olhos e o meu coração  
e o meu lume foy-se con el-rey!  
– Quen est', ay filha, se Deus vos perdon ?  
Que my-o digades gracir-vo-lo-ey.  
*Direy-vo-l'eu e, poys que o disser,  
non vos pês, madre, quand'aquí veer.*

II

– Que coy'touv'ora el-rey de me levar  
quanto ben avia, nen ey d'aver!  
– Non vos ten prol, filha, de my'o negar,  
ante vo-lo terra de my-o dizer.

– *Direy-vo-l’eu e, poys que o disser,  
non vos pês, madre, quand’aqui veer.*

A dor de amor (a coita) parece ser o tema central dessa cantiga. É possível que a mãe tenha conduzido a filha com a esperança de que o rei ou uma pessoa do seu domínio se enamorasse de sua filha e a tomasse como esposa. A filha, que talvez tenha sido um simples objeto de desejo, se sentia profundamente infeliz, porque perdera tudo o que possuía: a alegria de viver, própria da sua idade (como demonstra a primeira cantiga), a virgindade, e possivelmente, até mesmo seu antigo amor. Todavia, a cantiga *Pela ribeyra do rio* (B 1155, V 757) apresenta um motivo totalmente contrário ao da cantiga precedente:

I

Pela ribeyra do rio  
cantando ia la dona-virgo  
d’amor:  
“*Venbam nas barcas polo rio  
a sabor*”.

II

Pela ribeyra do alto  
cantando ia la dona d’algo  
d’amor:  
“*venbam nas barcas polo rio  
a sabor*”.

A cantiga – de duas estrofes dísticas narrada na terceira pessoa – apresenta a voz da donzela no refrão, onde ela almeja que com as barcas venham notícias do amigo. Talvez, ela se lembre dos bons momentos passados (*a sabor*) para atenuar a sua infelicidade (*cf.* a cantiga precedente) e reencontre sua alegria.

A cantiga seguinte, *Pela ribeyra do rio salido* (B 1158, V 760), compõe-se de duas estrofes dísticas seguidas de um refrão de quatro versos, cujo tema é o mesmo que o da cantiga precedente, com a diferença de que aqui a filha se dirige à sua mãe e lhe fala das lembranças de seu amigo. Citamos apenas a primeira estrofe já que a segunda é uma repetição, apenas se alternando os vocábulos *salido* (I, 1) ~ *levado* (II, 1) e *amigo* (I, 2) ~ *amado* (II, 2):

I

Pela ribeyra do rio salido  
trebelhey, madre, con meu amigo:  
amor ey migo  
que non ouvesse!  
fiz por amigo  
que non fezesse!

A décima cantiga apresenta o mesmo motivo das duas cantigas anteriores, como se essas três cantigas (VIII, IX, X) fossem eco uma da outra, o que produz um efeito quase musical. Essa cantiga, composta de seis estrofes dísticas mais o refrão de um verso, repete o mesmo tema das outras: a alegria amorosa. Isso parece reforçar o que dissemos acima: a donzela deve se lembrar do tempo passado quando ela amava e seu amor era correspondido. A cantiga apresenta o paralelismo e um encadeamento perfeito, na seguinte estrutura: abR, a'b'R, bcR, b'c'R, cdR, c'd'R, da qual temos o protótipo: abcdR. Citamos apenas as estrofes ímpares, já que as estrofes pares são repetições, com uma alternância de palavras sinônimas, não havendo mudança semântica dos versos. Eis aqui as estrofes ímpares da cantiga (B 1150, V 753):

I

Per ribeyra do rio  
vi remar o navio,  
*e sabor ey da ribeyra.*

III

Vi remar o navio:  
i vay o meu amigo,  
*e sabor ey da ribeyra.*

V

I vay o meu amigo,  
quer-me levar consigo,  
*e sabor ey da ribeyra.*

A donzela se encontra à margem do rio, onde vê passar o navio, no qual está seu amigo, que quer levá-la consigo. As três cantigas – isto é, a oitava, a nona e a décima cantigas da série organizada por Tavani – são todas elas barcarolas (ou marinhas, como preferem alguns) e apresentam um tema comum, isto é, o rio profundo: *rio salido, rio levado*

(cf. IX cantiga), as barcas que passam, e sobretudo a alegria da donzela. O cenário parece ser um elemento inteiramente simbólico.

A décima primeira cantiga da série, constituída de três estrofes de quatro versos e de um refrão igualmente de quatro versos, apresenta a voz de um narrador de terceira pessoa (talvez o poeta mesmo), e a voz da donzela, no refrão. Essa cantiga, talvez uma espécie de epílogo do conjunto das cantigas de Joan Zorro, confirma o sofrimento da donzela após sua estadia ( ? ) na corte do rei.

Cremonesi (1947) observou que o poeta está sempre do lado das heroínas das cantigas de tela francesas: parece-nos que nas cantigas de amigo, igualmente, o poeta pende mais para essas heroínas anônimas, o que aparece nitidamente na cantiga (*Quen viss'andar fremosia* - B 1148a, V 751) de Joan Zorro, através da voz do narrador:

I

Quen viss'andar fremosia,  
com'eu vi, d'amor coyhada  
e tan muito namorada  
que, chorand'assi dizia:  
*"Ay amor, leyxedes-m'oje  
de sô lo ramo folgar  
e depoyz treydes-vos migo  
meu amigo demandar!"*

II

Quen viss'andar a fremosa,  
con'eu vi d'amor chorando  
e dizendo e rogando  
por amor da Gloriosa:  
(...)

III

Quen lhi viss'andar fazendo  
queyxumes d'amor d'amigo  
que ama e, sempre sigo  
chorando, assi dizendo:  
(...)

Segundo o narrador, a donzela, abatida e chorando por seu infortúnio, encontra-se sob uma árvore, onde descansa, e suplica ao mesmo tempo a "Amor" e à Virgem para ajudá-la a reconquistar o amigo

que ela sempre amou. O conjunto das cantigas de Joan Zorro apresenta uma unidade temática e formal indiscutíveis, e parece-nos que se pode pensar numa leitura serial, como a que Tavani (1998) propôs para as cantigas de Martin Codax. As onze cantigas de Joan Zorro representariam – assim como as cantigas de Pero Meogo<sup>9</sup> – uma pequena dramatização estruturada na sequência dos *incipits* a saber: a donzela, na sua vitalidade juvenil, encontra-se numa paisagem primaveril, a dançar em companhia de suas amigas: (I) *Baylemos agora, por Deus, ay velidas*. O rei – ou alguém sob a sua proteção – possivelmente a viu e a escolheu como sua favorita: (II) *Cabelos, los meus cabelos*. A mãe e a filha vão a Lisboa acompanhadas de um amigo comum: (III) *El-rey de Portugale*. O rei espera impacientemente “a bela”: (IV) *En Lixboa sobre lo mar*. No barco enviado pelo rei, a mãe leva a “*donna virgo*”: (V) *Jus’a lo mar e o rio*. O que se passara na corte do rei não é explicitado para o leitor, ou antes, para o ouvinte da cantiga, mas subentende-se que alguma coisa ali acontecera, uma vez que a jovem acaba por retornar: (VI) *Met’el-rey barcas no rio forte*. A donzela encontra-se de tal modo angustiada, que a mãe ao perceber isto a interroga: (VII) *Os meus olhos e o meu coração*. O poema segue num *crescendo* até o momento mais dramático: a desilusão. Em seguida, vem um *allegretto*, onde um narrador em terceira pessoa introduz a donzela, lembrando-se dos momentos em que ela era feliz porque o amigo correspondia ao seu amor: (VIII) *Pela ribeyra do rio*. Na cantiga seguinte, a donzela se lembra dos dias felizes dialogando com sua mãe: (IX) *Pela ribeyra do rio salido*. Em seguida, só ou (em solo) ela canta sua felicidade, alternando formas do passado e do presente: (X) *Per ribeyra do rio*. Enfim, o epílogo apresenta uma jovem exaurida, sentada sob os galhos das árvores como para retomar forças, pedindo a “Amor” e orando à Virgem (e eis aqui o sincretismo medieval) para trazer-lhe de volta seu amigo: (XI) *Quem viss’andar fremosia*.

Se considerarmos as cantigas como peças de um discurso unitário teremos aqui uma pequena história dramatizada, que observa os preceitos da retórica medieval: a exordia (*proemium*); a argumentação (*argumentatio*)

---

<sup>9</sup> Cf. CUNHA, 2004, p. 166-168.

composta da narração, do tratado e da demonstração (*narratio, tractatio et probatio*); a refutação (*refutatio*) e o epílogo (*epilogus*).<sup>10</sup>

A narrativa começa por um prólogo constituído de um motivo primaveril, que evoca uma espécie de ritual, como acontece nas canções gregas antigas. Lembremos aqui o episódio de Perséfone (relatado no *Hino a Deméter*), que brincava alegremente com suas amigas, quando foi raptada por Hades. Na cantiga de Joan Zorro, é possível que o rei (ou alguém de seu domínio) estivesse passeando pelo bosque, e ao ver a donzela dançar sentira-se atraído por ela, o que pode ser confirmado pela segunda cantiga: o desejo pelos cabelos ou tranças da donzela, símbolo de um pedido de casamento, no qual a questão da virgindade está implícita. Tudo isto pode ser corroborado pelo cenário: as donzelas se encontram dançando sob as avelaneiras floridas, como uma espécie de exórdia ou *proemium*, e nos encontramos num universo simbólico, que evoca um imaginário mítico, pois a avelaneira representa uma árvore da fertilidade.

Uma variante dessa cantiga nos é apresentada pelo trovador Airas Nunes – provavelmente um clérigo galego – que possivelmente compôs as suas cantigas na corte de Sancho IV (1284-1289) e manteve relações literárias com Joan Zorro (e outros poetas da Península Ibérica). Trata-se da cantiga *Bailemos nós já todas tres, ai amigas* (B 879, V 462):

I

Bailemos nós já todas tres, ai amigas,  
so aquestas avelaneiras froolidas,  
e quen for velida como nós, velidas,  
se amigo amar,  
so aquestas avelaneiras froolidas  
*verra bailar.*

II

Bailemos nós já todas tres, ai irmanas,  
so aqueste ramo d'estas avelanas,  
e quen for louçana como nós, louçanas,  
se amigo amar,  
so aqueste ramo d'estas avelanas  
*verra bailar.*

---

<sup>10</sup> Cf. DRAGONETTI, 1960, p. 140.

III

Por Deus, ai amigas, mentr'al non fazemos  
so aqeste ramo frofido bailemos,  
e quen ben parecer como nós parecemos,  
se amig'amar,  
so aqeste ramo, sol que nós bailemos,  
*verra bailar.*

Malgrado a semelhança entre essa cantiga e a de Joan Zorro, parecemos importante citá-la integralmente, uma vez que ela apresenta uma forma diferente e que nela aparece o tema tradicional das avelaneiras, o que confirmaria, de certa maneira, a teoria do caráter arcaico das cantigas de amigo, tão ressaltado pelos eruditos que se têm ocupado do trovadorismo galego-português.

A cantiga do trovador Airas Nunes se apresenta sob a forma de uma *cantiga de seguir*<sup>11</sup> o que nos remete à teoria da *imitatio*, ou seja, a fonte como recurso, como bem o observou Goyet (1987, p. 318). A prática da *imitatio* – no universo dos trovadores – está citada no capítulo V do tratado de arte poética galego-português.

O *topos* da avelaneira pode ser encontrado, entre outros, no *lai Chievrefoil* 'Madressilva' de Maria de França, no qual a avelaneira e a madressilva são símbolos do amor inseparável de *Tristão e Isolda*. A título de exemplificação, eis aqui uma passagem, na qual o narrador sintetiza a mensagem que Tristão envia a Isolda – numa varinha de avelaneira – citada a partir de Harf-Lancner (1990, p. 264):

*Ceo fut la sume de l'escrit  
qu'il li aveit mandé e dit:  
que lunges ot ilec esté  
e atendu e surjurné  
pur espïer e pur saveir  
coment il la peüst veoir,  
kar ne poeit nent vivre senz li .  
D'els dous fu il tut autresi  
cume del chievrefueil esteit  
ki a la coldre si perneit:*

---

<sup>11</sup> A cantiga *de seguir* pode ser classificada como uma modalidade anômala do *contrafactum* ou paródia.

*quant il s'i est laciez e pris  
e tut entur le fust s'est mis,  
ensemble poeent bien durer;  
mes ki puis les vuelt desevrer,  
la coldre muert bastivement  
e li chievrefueilz ensemment.* (v. 61-76)<sup>12</sup>

Segundo Chevalier & Gheerbrant<sup>13</sup>, a avelaneira e seu fruto tiveram um papel importante no simbolismo dos povos germânicos e nórdicos: num conto islandês, uma duquesa estéril passeia em um bosque coberto de avelaneiras, para pedir aos deuses que a tornem fértil; a avelã tem sempre o seu lugar nos ritos de casamento; e “quebrar as nozes” era considerado, na Alemanha, como eufemismo amoroso. Assim, a avelaneira tornou-se a árvore da orgia. A varinha da avelaneira era utilizada na Idade Média, entre outras superstições para bater (três vezes) na vaca, para que desse leite. Na cultura céltica, a avelaneira está também ligada às práticas mágicas.

É bem possível, que na cantiga de Joan Zorro, a imagem das donzelas que dançam represente, entre outros, um rito de fertilidade<sup>14</sup>, se a associarmos às cantigas subseqüentes, que têm como cenário os rios, e até mesmo o mar, tendo em vista que Lisboa é atravessada pelo rio Tejo e situa-se na costa atlântica. É possível, que as embarcações: barca, navio, sejam apenas componentes do espaço onde se passa a pequena história: a região da Estremadura até Lisboa. Todavia, pode-se também desvelar aí, um certo simbolismo. Chevalier & Gheerbrant afirmam que na China antiga, por exemplo, os casais de jovens faziam a travessia do rio, numa espécie de purificação preparatória à fecundidade.

---

<sup>12</sup> Trad. port.: “Tal foi a soma total do escrito : anunciava que desde há muito ele estava residindo ali, à espera, procurando saber como poderia vê-la, pois não podia viver sem ela. Com eles dois se passava o mesmo que com a madressilva ao prender-se à aveleira [ou avelaneira]: quando aquela se enlaça e adere a esta, e se põe em volta do tronco todo, juntas podem durar longamente; mas, se quiserem separá-las, a aveleira morrerá logo e, igualmente, a madressilva.” (*In*: FURTADO, 2001, p. 132.)

<sup>13</sup> *Cf. Dictionnaire de symboles.*

<sup>14</sup> *Cf. CURTIUS, 1956.*

Com efeito, se tomarmos o conjunto das cantigas de Joan Zorro como uma peça única poderemos descobrir aí um universo inteiramente metafórico: as embarcações – componentes de uma paisagem quotidiana – estão associadas aos rios e ao mar, e todos esses elementos, como dissemos anteriormente, são entre outros símbolos de origem da vida. As barcas e os elementos aquáticos, isto é, os rios e o mar podem ser também símbolos de uma viagem, onde os ritos de iniciação se amalgamam aos mitos.

## Referências Bibliográficas

- BREA, M. (Coord.) et al. *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica. (1a edição). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, 2 volumes, 1077 páginas.
- CREMONESI, C. Chansons de geste e Chansons de toile, dans: *Studi Romanzi di Filologia e Letteratura*. Brescia, 1984, p. 3-120.
- CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Lafond / Jupiter, 1982.
- CUNHA, C. *O Cancioneiro de Joan Zorro*. Aspectos Linguísticos, Texto crítico, Glossário. Rio de Janeiro, s. e., 1949.
- CUNHA, V. *Les voix des femmes dans l'univers roman médiéval*. Thèse de Doctorat ès Lettres. Poitiers: Université de Poitiers, 2004.
- CURTIUS, E. R. *La littérature européenne et le Moyen Age latin*. Paris: P.U.F. Agora, 1956.
- DRAGONETTI, R. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Brugge, 1960.
- FURTADO, A. L. *Lais de Maria de França*. Tradução e introdução de A. L. F. Petrópolis: Vozes, 2001.
- GOYET, F. *Imitatio* ou Intertextualité (Riffaterre revisited), *Poétique*, Septembre/1987, Seuil, p. 313-320.
- HARF-LANCNER, L. *Lais de Marie de France*. Traduits, présentés et annotés par L. Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke. Le Livre de Poche, 1990.

LANCIANI, G.; TAVANI, G. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

LORENZO GRADÍN, P. Joan Zorro. In: *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

MARIE DE FRANCE. *Lais de Marie de France*. Traduits, présentés et annotés par L. Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke. Le Livre de Poche, 1990.

MARIE DE FRANCE. *Lais de Maria de França*. Tradução e introdução de A. L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001.

TAVANI, G. Airas Nunes. In: *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

TAVANI, G. Ainda sobre Martin Codax e Meendinho. *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa. Birmingham, 1998*, p. 158-173.

VASCONCELOS, C. M. de. *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. Reimpressão da edição de Halle (1904), 2 Volumes.

## Resumo

Estudo do *corpus* das onze cantigas de amigo de Joan Zorro, poeta do século XIII, partindo-se da hipótese de uma “leitura serial”, que permite aí visualizar uma certa unidade discursiva apresentando as cantigas como pequenas composições de uma peça única.

## Résumé

Il s'agit d'une étude en série des onze chansons d'ami du poète du XIII<sup>e</sup> siècle, Joan Zorro, analysées comme composantes d'un texte unique, vu qu'elles présentent une certaine unité discursive.