

# As cantigas medievais e as cantigas de dito: uma leitura comparada possível\*

*Maria Odete da Costa Soares Semedo*

## Resumo

Entre as várias possibilidades de trabalho que as cantigas de dito ou de *mandjuandadi* oferecem, escolhi apresentar neste exercício a leitura comparada de algumas cantigas medievais portuguesas e de cantigas de dito guineenses. Trata-se de cantigas de mulheres, na sua maioria anal-fabetas, cujas criações nem por isso deixam de ter um lirismo próprio. Uma brevíssima abordagem do crioulo guineense é feita como forma de enquadrar o leitor no contexto linguístico das cantigas de dito, porquanto o crioulo é o idioma de criação da maioria dessas peças da oralidade guineense aqui apresentadas. Referências à falta, à perda e à busca de completude pelo sujeito poético – mulher, moça ou donzela – são feitas no quadro da comparação das cantigas em análise. Na sequência da comparação, apresentam-se referências a outras cantigas de mulher, como as “chansons de toile” e as cantigas das “trobairitz”. E porque a questão da tradução sempre se coloca em estudos da tradição oral, em situações de bilinguismo ou multilinguismo – neste caso, das cantigas de dito –, a tradução de algumas palavras é apresentada com dois ou três sinônimos, todos eles significando a palavra traduzida, sempre com a intenção de rebuscar o sentido que a cantiga original transmite.

**Palavras-chave:** Cantigas de amigo; Cantigas de dito; Cantigas medievais; Cantigas de mulher.

---

\* Trabalho apresentado à disciplina Literatura medieval portuguesa, ministrada pela Profa. Dra. Ângela Vaz Leão, no programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Primeiro semestre de 2006.

\*\* Pesquisadora Sênior do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP) da Guiné-Bissau; Professora da Escola Normal Superior “Tchico Té” (ENSTT) de Bissau; Doutoranda em Letras pela PUC Minas e bolsista da Capes/CNPq PEC-PG.

As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito  
do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética  
os reúne num instante único – o da performance.

(ZUMTHOR, 1993, p. 144)

Pretendo, com este texto, apresentar uma leitura comparada de cantigas de dito guineenses e cantigas de amigo, estas últimas pertencentes à poesia medieval portuguesa. Um desafio a que me proponho, atendendo a que, parafraseando Marques de Barros (1900), as musas/criação, que não padecem de preconceitos de escolas, inspiram com igual carinho e amor os mesmos temas a homens e mulheres de diferentes grupos da família humana. E também porque, apesar de serem diferentes os ambientes em que decorrem essas criações e de poder ser diferente aquilo que teria sido o móbil do amor e da saudade, aqui e ali, não deixa esse conjunto de ser o condimento necessário para a criação desses textos em apreço. E mais, as cantigas, o ato de cantar é uma das marcas da identidade africana e, neste caso, da Guiné-Bissau, donde provêm as cantigas em referência.

Na Guiné-Bissau, a cantiga entra nos mais variados rituais ou cerimônias e momentos da vida da comunidade: canta-se em momentos de alegria; canta-se lavando roupas na fonte; canta-se durante as lides caseiras; canta-se mimando o recém-nascido; canta-se elogiando a noiva; canta-se contando os feitos dos entes falecidos (carpindo); canta-se durante o velório; enfim, canta-se animando histórias contadas às crianças – uma herança da etnia Mandinga, pois, como disse o Cônego Marcelino Marques de Barros (1900, p. 18), “as histórias entre os Mandingas e Biafadas são contadas com certo aparato com cantigas, danças e orquestração de palmas, e uma vez ouvidas nunca mais se esquecem”.

Selecionei, para analisar neste trabalho, três cantigas medievais e três cantigas de dito.<sup>1</sup> A determinação do número de umas e de outras foi aleatória, porém os temas foram escolhidos pela aproximação interpretativa que podem oferecer.

---

<sup>1</sup> As cantigas *Nba panu pretu*, <O meu pano preto>, e *Monteru*, <Monteiro>, que aqui apresento, já mereceram uma interpretação minha em trabalhos anteriores. A sua escolha para fazer parte deste exercício é propositada porque, hoje, após outras leituras interpretativas, sobretudo, de cantigas medievais, a minha visão é outra. Portanto, a introdução desses textos aqui é, também, um olhar crítico àquela minha primeira interpretação. Por exemplo, na cantiga de dito <O meu

Vale, portanto, explicar o que são cantigas de dito ou de *mandjuandadi*. Começarei pelas *mandjuandadi*, que são coletividades majoritariamente femininas, com membros de aproximadamente a mesma idade. Vivendo essas pessoas, por vezes, em *tabancas* (aldeias), bairros ou áreas próximas, juntam-se, periodicamente, para confraternizações e também em ocasiões de desgosto como, por exemplo, o falecimento de algum ente querido. Os encontros das *mandjuandadi* são espaços ou ambientes onde são cantadas e dançadas as cantigas de dito.

*Ditu*, <dito> (e, mais especificamente, a expressão *bota ditu*), em crioulo significa crítica dirigida direta ou indiretamente a alguém. Cantigas de *ditu* ou de *mandjuandadi* diz-se de pequenos textos cantados em certas coletividades por ocasião de celebrações especiais, tais como festas de noivado, de casamento, cerimônias de choro e muitas outras. A maioria delas é cantada por mulheres e inventada na ocasião. É de *ditu*, <dito>, porque se trata, em regra, de resposta a uma situação: necessidade, por exemplo, de acabar com uma contradição ou desavença entre duas ou mais pessoas (as assim chamadas cantigas de harmonia), resposta a recriminação ou ofensa que se tenha dirigido direta ou indiretamente a alguém (*ditu pa ditu*, <dito por dito>), intrigas domésticas, ou, ainda, críticas a uma situação que tenha desestabilizado alguém conjugal ou laboralmente (*bota ditu*, <lançar indiretas>).

Se em algumas cantigas, para se evitarem equívocos, as cantadeiras evocam o nome do amigo ou da amiga a quem se pretende responder, aconselhar e/ou acarinhar, noutras inventa-se uma alcunha ou antonomásia para referir a pessoa cantada.

Respeitante às cantigas medievais, serão objeto de análise comparativa tanto as cantigas de amigo como as de amor, pois, na verdade, nas cantigas de dito vai-se encontrar a moça ou a mulher tanto se declarando (sem mencionar o nome da pessoa amada, ou usando pseudônimos), quanto sofrendo a coita. O sujeito poético, na sua maioria, é feminino: é a mulher que se sente traída, desamada; é ela que se sente/vê envolvida numa teia de amor não correspondido; é a moça que chora e sofre de saudades do amado que se encontra longe dela e que, por vezes, a chama sem que ela encontre como chegar até ele. Portanto, esses espaços bem delimitados, nas cantigas medievais, entre cantigas de amigo e de amor não são encontrados nas de dito. Contudo, há cantigas

---

pano preto>, o pano que, na primeira interpretação, foi apontado como o amado, por esse objeto simbolizar o cobrir, o vestir, nesta, vai aparecer também como metáfora e metonímia, simbolizando mais do que o amado. O mar, apontado apenas como símbolo da distância numa interpretação anterior da cantiga *Monteru*, <Monteiro>, vai ser apresentado neste trabalho numa trilogia que assim se desdobra: mar – centro do conflito e pressão pessoal da moça; mar – âmago de alteração entre a conselheira/amiga que canta e a moça; mar – cerne do conflito entre a moça e o seu namorado.

de amor com resquícios das de amigo. Outro realce pertinente é o fato de haver semelhanças entre algumas cantigas de dito e as cantigas de escárnio e de maldizer. As cantigas de dito contemplam textos de harmonia, ou seja, cantigas inventadas com o intuito de criar harmonia entre pessoas desavindas ou apenas para mimar alguém por quem se nutre uma simpatia especial, que não deve ser confundida com paixão; contemplam, ainda, as cantigas de lamento (da má sorte, defendendo-se duma calúnia despropositada) e as cantigas de louvor. Estas, em alguns casos, são cânticos religiosos de alguma forma profanados, pois são dançados nas festas das coletividades.

Pelo acima apontado, vou ter como objeto de comparação com as cantigas de dito as de amigo e, a ser necessário, vou lançar mão das cantigas de amor. E sempre que entender pertinente vou apresentar a tradução literal e a tradução livre das cantigas de dito.

### **Crioulo: a língua das cantigas de dito**

É importante esclarecer que a maioria das cantigas de dito são cantadas em crioulo, fazendo-se então necessário abrir parênteses sobre o surgimento dessa língua que, com o tempo, ganha corpo e estrutura-se, tornando-se a língua veicular falada por cerca de 60% (ou até mais) da população guineense.

No ano de 1446, embarcações portuguesas chegaram à costa africana em busca de novos mundos, e estava nas “origens desta expedição ocupar novas terras, para além da questão religiosa, sendo de realçar as preocupações econômicas, políticas e sociais [...]” (INSTITUTO PORTUGUÊS DA CONJUNTURA ESTRATÉGICA, 2001, p. 13), uma expedição que levou à escravatura um elevadíssimo número de negros embarcados de África para Europa e América e cujo processo de penetração, que se lhe seguiu, conduziu a várias guerras de resistência, guerras essas que viriam, séculos depois, a culminar com as lutas dos povos pela independência.

Em 1588 era, assim, edificado o forte de Cacheu, vulgarmente chamado baluarte, o que indiciava o estabelecimento de Portugal na costa ocidental africana, mais especificamente na Guiné. Segundo o Cônego Marcelino Marques de Barros<sup>2</sup> (1900), os povos mandingas de Dandu, os colincas de Geba, Farim e Casamance, e alguns biafadas foram os primeiros a conhecer e a “crioulizar” a língua da gente branca, numa altura em que ninguém aprendia línguas mas somente o vocabulário.

---

<sup>2</sup> Ordenado padre em 6 de agosto de 1866, o Cônego Marcelino Marques de Barros nasceu em Bissau, em 1844, e morreu em Lisboa, em 1928, aos 85 anos. Realizou vários estudos sobre as línguas africanas, publicados em revistas diversas. Dos seus trabalhos, destacam-se *A litteratura dos negros: contos, cantigas, parábolas*; *Uma lição de sabedoria*; *O guineense*; *O régulo Cumeré*; *Notas sobre o crioulo*; e *Línguas das numerosas raças da Guiné*, entre outros.

Porém, até hoje não existe um consenso sobre a origem do crioulo ou sobre como essa língua teria sido formada. Vários estudiosos de crioulos, sobretudo dos crioulos de base portuguesa, apresentaram diversos pontos de vista, em alguns casos baseados em estudos e consultas de obras de autores mais antigos. Os estudos recentes, corroborados por um número maior de dados históricos e linguísticos, têm privilegiado aquelas teorias que tomam em consideração sobretudo as capacidades linguísticas de todos os locutores e o ambiente sociolinguístico onde operam os “actantes” que enfrentam necessidades específicas de comunicação.

No que diz respeito ao guineense (crioulo da Guiné-Bissau), na perspectiva de Scantamburlo (1999), é preciso considerar as características históricas das “praças”<sup>3</sup> e da classe dos locutores de português ou de sabir aporuguesado e as características linguísticas e culturais dos locutores africanos.

As teorias são várias, mas os pesquisadores convergem num ponto: o de que os crioulos surgem em situações de contacto entre dois grupos de línguas diferentes em que nenhum dos dois sabe ou conhece a língua do outro. Segundo Dulce Pereira (1992)<sup>4</sup>, os crioulos seriam uma fase muito avançada do *pidgin*, que corresponderia aos estágios da aquisição espontânea de uma das línguas em presença, a língua do grupo socialmente dominante, pelos falantes das outras línguas. Essa tese de Dulce Pereira, baseada obviamente em estudos sobre a formação dos crioulos, já fora apresentada por Pinto Bull (1989, p. 45), citando Marcelino Marques de Barros<sup>5</sup> (1900): “Foi esse pidgin que se consolidou, que adquiriu formas interna e externa próprias, com suas regras gramaticais, seu vocabulário riquíssimo, flexível e receptivo a novas aquisições. O crioulo é esse pidgin que se tornou a língua materna e a língua principal de uma comunidade”. Porém, Jean-Louis Rougé (1993, p. 320, tradução nossa) acrescenta um elemento intermediário no nascimento do crioulo, que seria o proto-crioulo: “Tomamos, então, como hipótese que o crioulo não nasceu nem diretamente do português, nem diretamente do pidgin; esses dois sistemas, no entanto, participaram de sua emergência [...] Assim, apareceu uma série de interlínguas, a partir das quais, mais tarde, se formará o crioulo”.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Entenda-se por praça os entrepostos comerciais que viriam a tomar a feição de cidade; hoje na Guiné-Bissau fala-se de *prasa*, <praça>/cidade, por oposição a campo, zona rural.

<sup>4</sup> Trata-se de um artigo publicado em *Atlas da Língua Portuguesa na História e no Mundo*, publicadas pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses e União Latina. Lisboa: 1992, pp. 120-125.

<sup>5</sup> BARROS, Marcelino Marques de. In *O Guineense*, in *Revista Lusitana*, SGL, 1907, Vols. N<sup>os</sup> 3-4, p.308, apud Bull (1989, p. 45).

<sup>6</sup> “Nous prenons, donc, comme hypothèse que le kriol n’est né ni directment du portugais, ni directment d’un pidgin, mais que les deux systèmes ont participé à son émergence. [...] Ainsi, ont vu le jour une série d’interlangues à partir desquelles, plus tard, se construira le kriol”.

Conclui-se então que, perante uma situação imposta pelo encontro de duas comunidades (independentemente das razões e dos interesses que moviam cada uma delas e independentemente das contradições e dos confrontos próprios de situações similares), a necessidade de elas se entenderem, aliada à capacidade natural do homem de se adaptar a situações novas, fez com que nascesse esse veículo de comunicação, uma língua que teria como substrato não só o idioma dominante mas também os locais; isso, pelo número elevado de léxicos de origem da primeira e pelas expressões e léxicos das várias línguas étnicas locais e até regionais.

O crioulo é, assim, fruto de miscigenação: portanto, um produto mestiço, uma língua composta de elementos de várias outras; um produto mestiço impedido a ficar, a permanecer, num processo dinâmico a que obedecem as línguas vivas, talhado, no caso, por uma realidade cultural – a guineense – e enriquecido também por aquele idioma que participou na sua concepção e o viu nascer – o português. É nessa língua, o crioulo ou o guineense, que se vai encontrar a expressão de uma das manifestações culturais mais peculiares da Guiné-Bissau: as cantigas de dito.

### **As cantigas medievais e às cantigas de dito: leitura comparada**

A análise de qualquer texto literário, apesar de obedecer a regras concernentes a sua interpretação, é uma operação também pessoal, cujo resultado vai depender do lugar onde se situa quem o analisa, do seu ponto de partida. Será este, por isso, um exercício de desconstrução dos textos que escolhi como objeto de análise, para, a partir dos seus fios e traços, construir um entrecho que vai para além do texto: a minha interpretação e a comparação possível entre as cantigas medievais e as de dito. E esta análise comparativa será apenas uma, entre várias possíveis.

Começarei pela cantiga *Mofinu largan*, <Mofino larga-me>, uma cantiga de dito que tentarei comparar não a uma cantiga de amigo propriamente dita mas a uma cantiga medieval em castelhano – *Qué me queréis caballero? Casada soy, marido tengo* –, que, embora escrita dois séculos mais tarde, reflete o mesmo ambiente e a mesma atitude da mulher/sujeito das cantigas de amigo. Trata-se duma verdadeira cantiga de “malmaridada” em que a mulher, orgulhosa, parece enaltecer o marido e rejeita a corte de um cavalheiro. Eis os textos:

Cantiga de dito em crioulo	Versão em português	Cantiga de malmaridada
<p><b>Mofinu largan</b></p> <p>Mofinu largan 5  Mofinu largan 5  Ma didu mem   bu tem bu dunu 9  Mofinu largan bu bai 7</p> <p>Coro:  Si bu ka tene di dan 7  Ka bu nkomoda ku mi 7</p> <p>Mofinu largan bu bai 7  Mofinu largan 5  Ma didu mem   bu tem bu dunu 9  Mofinu largan di mon 7</p> <p>Coro:  Si bu ka tene di dan 7  ka bu nkomoda ku mi 7</p> <p>Fonte<sup>7</sup>: Cantiga cedida<sup>8</sup> pela informante Helena de CARVALHO (Helena di nhu Joaquim, rainha da mandjuandadi Flur di Armonia de Cacheu). Relatório de Pesquisa, INEP, Bissau: 2001.</p>	<p><b>Mofino larga-me/  Deixa-me, desgraçado</b></p> <p>Mofino larga-me (deixa-me)  Desgraçado (agoirento) vai-te embora  Mas afinal  Tens o teu dono (amor da tua vida)  Mofino larga-me e vai</p> <p>Se não tens o que me dar  Não te incomodes comigo  (Vai então de vez)</p> <p>Mofino larga-me e vai  Desgraçado (cobarde) vai-te embora  Mas afinal  Tens o teu dono (amor da tua vida)  Mofino (mesquinho) larga-me das mãos</p> <p>Se não tens o que me dar  Não te incomodes comigo  (Vai então de vez)</p> <p>Fonte: Cantiga cedida pela informante Helena de CARVALHO (Helena di nhu Joaquim, rainha da mandjuandadi Flur di Armonia de Cacheu). Relatório de Pesquisa, INEP, Bissau: 2001, tradução nossa.</p>	<p>?Qué me queréis caballero?  Casada soy, marido tengo.</p> <p>Casada soy, y a mi grado,  con un caballero muy  honrado,  bien dispoesto y bien criado  que mas qu'a mi yo lo  quiero:  casada soy, marido tengo</p> <p>Casada soy por mi ventura  (mas no ajena de tristura;  pues hice yo tal locura,  de mi misma yo me vengo);  casada soy, marido tengo.</p> <p>Fonte: RECKERT; MACEDO,  1976, p. 20.</p>

A primeira leitura que ocorre a um leitor ou a uma leitora menos avisados é que se trata de uma mulher cujo amante a usa como objeto sexual sem oferecer nada em troca. Seria, nessa perspectiva, *Mofino* um aproveitador, daqueles que enchem a mulher de promessas que vão sendo sempre adiadas. E aí a mulher teria cantado, enxotando-o para fora da sua vida. Porém, tal interpretação parece-me óbvia demais para uma cantiga, pois nelas valem mais as meias palavras, segundo o ditado popular. Assim, e procurando nas entrelinhas, fui levada a esgravatar e tocar o que o texto não diz, tendo detetado duas possibilidades de interpretação.

*Mofino larga-me* seria o desabafo da mulher ou moça que, impelida por ciúmes e despeito, exprime o seu desgosto de não ser a preferida e arremessa palavras duras ao amado (Já que ninguém sou na tua vida, que mais fazer senão

<sup>7</sup> As cantigas apresentadas neste artigo fazem parte do conjunto de várias cantigas resultantes de uma pesquisa que venho desenvolvendo desde 1990/1991 a esta parte. São vários informantes (mulheres e homens) de localidades seleccionadas para o efeito.

<sup>8</sup> Uso o termo “cedida” porque nem sempre as cantigas são da autoria dos nossos informantes.

tirar-te dela), e aqui o sujeito poético, que é a moça, dirige a sua mensagem ao amado, receptor da sua mensagem. Entenda-se que esse amado é homem comprometido, talvez noivo ou já casado. A própria cantadeira seria ela também mulher ou moça comprometida, vivendo um amor clandestino.

Pode-se, ainda, conjecturar que o receptor principal dessa cantiga seria uma amiga com quem a cantadeira desabafa a dor de um amor que deixou de ser correspondido e que ela, obviamente, não pôde tornar público. Pela cantiga, pode-se inferir que esse amor já foi mais feroso. É como se ela perguntasse à sua amiga: – Não vale mais ele deixar-me de vez? Isso, porque o lugar de onde ela canta, apesar de a mensagem poder chegar ao amado em falta, é a coletividade feminina denominada *mandjuandadi*; o espaço é o de encontro de moças e mulheres, onde cada uma pode expressar os seus sentimentos. Repare-se que ela não se oferece a deixá-lo, mas pede a ele que a deixe, que se vá, sinal de que o amor dela ainda é chama viva.

A exclamação pedindo ao amado/amante que a deixe, que se vá, parece-me ser um chamamento, um pedido para que ele volte, pois chega a soar falso quando ela diz “vai-te embora / mas afinal / tens o teu dono (amor da tua vida)”, assim como parecem falsas as adjetivações *agoirento*, *desgraçado*, *co-barde* – que são, no presente caso, sinônimos de mofino – a ele atribuídas. Embora pareça mais uma antítese, é caso para se afirmar que a cantadeira recorre ao pejorativo para nomear o amado, tal é a dor de sua desilusão, da falta que dele sente. E é no refrão/coro “Se não tens o que me dar / não te incomodes comigo (Vai então de vez)” – que aparece duas vezes no texto, mas ao ser cantado é, em cada um delas, repetido duas vezes – que se encontra o cerne dessa cantiga, toda a sua carga sentimental, como se ela, por um lado, quisesse dizer que tem outro (eventualmente o marido ou o noivo) e, por outro lado, se questionasse, respondendo à própria interrogação (se nem o teu amor mereço, então não me presenteies, não me dê nada de material, porque se estou contigo é por amor e por minha livre e espontânea vontade).

O *não incomodar-se*, nesse contexto, parece-me ligado ao material. O amado/amante não vem, não aparece para dar o seu amor a ela, mas manda-lhe presentes. Então, vale mais que se vá de vez. O sujeito da enunciação, ativo, muito embora sofrendo, serve-se da adjetivação “mofino” – que também tem a função de antonomásia do dileto – como forma de diminuir o amado, também receptor da cantiga, como uma forma de vingança. É a expressão dum misto de dor e despeito pelo menosprezo de que se julga alvo.

A palavra *dono* (“afinal tens o teu dono”) apresenta-se na forma comum aos dois gêneros, indicando um sujeito feminino que poderia ser traduzido por <tua dona>. Segundo uma das regras do crioulo, a adjetivação do nome é que determina o seu gênero, tal como acontece com o pronome possessivo meu, minha: *nba mamê*, <minha mãe>; *nba papê*, <meu pai>; *nba fidju matchu*, <meu filho>; *nba fidju fêmia*, <minha filha>.



O verbo através do qual se desenvolve a enunciação é o verbo largar, que aparece seis vezes nessa pequena cantiga de duas estrofes. *Larga(n)<sup>9</sup>* – sendo, nesse caso, *lârgá* o radical ou o tema e *n* o indicador da primeira pessoa do singular –, traduzido, significa mais que um simples largar: é também deixar, abandonar, deitar fora, desprezar.

Na versão em crioulo (original), optei pela “aventura” de contar as sílabas de cada verso dessa cantiga de dito, constituída por duas quadras e um refrão de dois versos. Concluí então que, na primeira estrofe, os dois primeiros versos têm cinco sílabas métricas e rimam entre si porque o segundo é simplesmente a repetição do primeiro; o terceiro tem nove; e o quarto tem sete. O primeiro verso da segunda estrofe, que é a repetição do último da primeira estrofe, tem sete sílabas; o segundo, que é a repetição do segundo verso da primeira estrofe, tem cinco sílabas; o terceiro verso, que é a repetição do terceiro da primeira estrofe, tem nove sílabas; e o quarto verso da segunda estrofe tem sete. Cada um dos dois versos do refrão tem sete sílabas. Pode-se portanto, com uma certa precaução, considerar essa cantiga como uma cantiga de refrão 2 x (4 + 2).

*Qué me queréis caballero? Casada soy, marido tengo* é uma cantiga de amigo, escrita em castelhano, que possui uma particularidade, dado que não se trata de donzela que chora a dor da saudade do seu amigo que partiu, nem de donzela que se esvai em lágrimas nos braços da mãe, a quem conta os males do amor não correspondido. Aqui, é uma dama que, sentindo-se cortejada por um cavalheiro cujo galanteio ela desdenha, enuncia ser bem casada. Porém, tal como a leitura interpretativa que fiz da cantiga *Mofino larga-me*, e porque o enunciado diz mais do que os olhos desvendam através do exercício da leitura, vou apresentar a minha análise desse texto. À primeira vista, tem-se a sensação de se estar perante uma dama que sente a sua honra conspurcada por um cavalheiro ousado que não soube respeitar o seu estatuto de casada. Ela, estupefata, indaga-lhe: “Que quereis de mim? Eu sou casada”. E reforça a informação de ser casada com a frase: “tenho marido”. A dama dá a impressão de amar o marido mais do que a própria vida, e pode-se constatar isso através da primeira estrofe: *Casada soy, y a mi grado / con un caballero muy honrado / bien dispoesto y bien criado / que mas qu'a mi yo lo quiero*. Ela elogia o marido, qualificando-o de homem honrado, bem-educado e a quem quer mais do que a si própria. E não só o marido é cheio de atributos, mas também a própria dama, pois, ao perguntar ao cavalheiro o que este queria dela e ao responder ela mesma à sua pergunta, informando “sou casada, tenho marido”, é como se afirmasse: eu sou uma mulher honrada.

Porém, aprofundando o meu ângulo de análise, pude depreender nesse diálogo (monologado, pois se escuta apenas a voz feminina que se dirige ao

<sup>9</sup> A título de exemplo, eis algumas situações em que também se emprega o verbo *lârgá*: *i largal ku mininu*, <abandonou-a com as crianças>; *i asin k' i largal di mon*, <foi assim que a deixou por aí>; *dipus di dus fidju e largal*, <depois de dois filhos desprezou-a>; *kamisa bedju son, i largal lâ i kumpira utru*, <depois que a camisa ficou velha deitou-a fora e comprou outra> etc.

cavalheiro) que o sujeito da enunciação é uma dama malcasada que quer vingar-se de si e da sociedade que a obriga a um casamento, convencional talvez, com um homem de bem – vingar-se de si, por ter aceitado esse matrimônio, e da sociedade, pela pressão exercida sobre ela. Assim, a segunda leitura sugere que a primeira estrofe espelha a idéia de que a dama é casada, mas não é amada como desejaria que fosse, e de que o marido é educado, mas não é o amante que ela gostaria de ter por marido. Por isso, quando a dama diz “sou casada, tenho marido”, parece-me tratar-se de uma deixa que ela dá ao cavaleiro para se aproximar dela.

Na segunda estrofe, a dama contraria a idéia superficial de ser bem casada, para afirmar que fez uma loucura em se casar, em ter aceitado tal “prisão”; daí a necessidade de vingar-se de si mesma, pois tal é a sua tristeza. Não obstante a fala seguinte parecer arrogante – *Casada soy, marido tengo / [...] Casada soy, y a mi grado* –, fica a sensação de haver nela uma certa amargura, aliás confirmada pelo tom melancólico dos últimos versos: casei porque quis e, alheia à tristeza, fiz tal loucura de que me vingo a mim mesma.

O verbo *ser*, no presente do indicativo e sempre na primeira pessoa do singular, é uma indicação de que toda a atenção se centra no sujeito da enunciação: “eu”, a dama. Pois “eu” é que sou casada, “eu” é que tenho marido honrado, “eu” é que me alheei à tristeza (ou tenho desprezado a tristeza alheia) e tomei a decisão de me casar; é a “mim” que o cavaleiro corteja etc.

Trata-se de uma cantiga de refrão 2 x (4 + 1), com estrofes paralelísticas A bbbcA e b'b'b'c'A. Se, hipoteticamente, se tomasse o primeiro verso da primeira estrofe/refrão (*Qué me queréis caballero?*) como sendo seu título, em vez de cantiga de refrão 2 x (4 + 1), seria ela uma cantiga de refrão 1 x (4 + 1). Constatei, entretanto, uma particularidade: na segunda estrofe, o verso anterior ao refrão rima com este. Apesar de as estrofes terem sido pontuadas, pode-se fazer um *enjambement* entre a segunda metade do refrão e a primeira metade do primeiro verso, tanto da primeira como da segunda estrofe. “O refrão inteiro “Casada soy, marido tengo” aparece três vezes, e o seu primeiro hemistíquio, do qual o segundo não é mais que um apoio retórico, outras duas, de forma que o refrão mesmo dá a sensação de se prolongar, invertido (“...marido tengo. // Casada soy...”)” (RECKERT; MACEDO, 1976, p. 20-21).

O que terão essas duas cantigas em comum, a ponto de terem sido escolhidas por mim para comparação? Primeiro, ambas são cantigas de refrão em que o sujeito poético ou o sujeito da enunciação é feminino; em ambas há uma evidente falta,<sup>10</sup> que leva a cantadeira, em uma, a exibir o seu estatuto de casada e honrada e, na outra, a preferir entregar-se à solidão, em vez de se expor ao desprezo. Na cantiga de dito, o eu poético sofre e, como forma de se

<sup>10</sup> Refiro-me aqui à carência, à ausência de atenção, que pode estar subjacente tanto a uma atitude de arrogância quanto a uma que leva o sujeito a isolar-se, a recolher-se no seu mundo. Ambos os gestos não deixam de ser uma forma de chamar a atenção do amado.

vingar, usa o tom duro, servindo-se das adjetivações *mofino*, *agoirento* e *desgraçado* como forma de diminuir o amado. A dor e o ressentimento causados pela ausência do amado levam a dama a buscar uma forma de trazê-lo de volta aos seus braços: com palavras aparentemente duras?, queixando-se a uma amiga, num diálogo monologado? Tal como nessa, na cantiga de amigo em apreço a dama que se extrema gabando o marido, gabando-se da sua honestidade enquanto mulher casada, é o mesmo sujeito poético que, triste, entende o casamento como um ato de loucura, querendo por isso vingar-se de si e da sociedade. O tom arrogante da primeira estrofe diminui, dando lugar a um tom melancólico e de revolta por não ter o marido que gostaria. A incompletude é constante nas duas cantigas. O desejo de ser amada é visível em ambas, apesar de só encontrado nas entrelinhas, embrulhado em metáforas ou adjetivações, pois o mofino desgraçado é o amor da vida desse sujeito poético; aquele a quem se pede que vá embora é aquele cuja presença se deseja mais que qualquer bem material vindo dele; aquele a quem se pergunta o *que queréis* é exatamente aquele de quem se espera um amor fervoroso.

A segunda comparação é entre a cantiga de dito *Nha panu pretu*, <O meu pano preto>, e a cantiga de amigo *Non chegou, madre, o meu amigo*, uma cantiga de D. Dinis.

Cantiga de dito em crioulo	Versão em português	Cantiga de amigo
<p><b>Nha panu pretu</b></p> <p>Ami nha panu pretu 7 n ka na bai durmi 6 sin n ka odjal 5</p> <p>Ami nha panu pretu 7 di kubri 3</p> <p>n ka pudi bai durmi 7 sin n ka odjal 5</p> <p>Ami nha panu pretu 7 N ka na bai durmi 6 Sin bo 2</p> <p>Kil nha panu pretu 6 ku pirdi(n) 3 n ka na bai durmi 6 sin n ka odjal 5</p> <p>Fonte: Cantiga cedida pelas informantes Sábado LIMA (Saudu Lima da mandjuandadi Ris) e Bia GOMES (Bia di Ballet nacional) atriz de teatro e cinema) Relatório de Pesquisa, INEP, Bissau: 2001.</p>	<p><b>O meu pano preto</b></p> <p>Eu o meu pano preto não irei dormir sem que o veja (sem que o encontre)</p> <p>Eu o meu pano preto o de cobrir não posso ir dormir sem que o veja</p> <p>Eu o meu pano preto não vou dormir sem ti</p> <p>Aquele meu pano preto que perdi (que se perdeu) não irei dormir sem o ver (sem que o veja)</p> <p>Fonte: Cantiga cedida pelas informantes Sábado LIMA e Bia GOMES em Bissau, em 1993. Relatório de Pesquisa, INEP, Bissau: 2001, tradução nossa.</p>	<p>Non chegou, madre, o meu amigo, e hoje est(e) o prazo saído! Ai, madre, moiro d'amor!</p> <p>Non chegou, madre, o meu amado e hoje est(e) o prazo passado! Ai, madre, moiro d'amor!</p> <p>E hoje est(e) o prazo saído! por que mentiu, o desmentido? Ai, madre, moiro d'amor!</p> <p>E hoje est(e) o prazo passado! por que mentiu, o perjurado? Ai, madre, moiro d'amor!</p> <p>Por que mentiu o desmentido, pesa-mi, pois per si é falido Ai, madre, moiro d'amor!</p> <p>Por que mentiu o perjurado, pesa-mi, pois mentiu a seu grado. Ai, madre, moiro d'amor!</p> <p>Fonte: D. DINIS,<sup>11</sup> (?) <i>apud</i> BORREGANA, 1995, p. 18.</p>

<sup>11</sup> D. DINIS *apud* Borregana (1995, p. 18).

Na minha primeira leitura interpretativa dessa cantiga, deixei-me limitar pelo óbvio, por aquilo que nela está à vista: *O meu pano preto* é o lamento da cantadeira que vê ausente o seu amado. Apesar de não invocar as razões da ausência deste, teima em dizer que não irá dormir sem ele. O *ir dormir* significa que não ficará de braços cruzados, até encontrar o seu pano, isto é, o seu amado. *Pano* é um objecto utilizado para se tapar, para se proteger do frio ou do sol ou, ainda, para servir de roupa quando atado à volta do corpo. Assim, o amado é o “pano”... é a proteção que ela não quer perder. A cantiga é cantada no tom de *nina*, o que dá maior emoção ao texto, e a cantadeira, como quem não tem com quem se desabafar, vai aumentando de intensidade a sua expressão de desalento. E, se começou por lamentar, cantando que não ficaria sem o seu pano, canta a ausência do seu amado e conclui confessando que perdeu o dileto, muito embora esteja determinada a não desistir de encontrá-lo.

Se na minha primeira interpretação o pano foi apontado como o amado, por esse objeto simbolizar o cobrir, o vestir, aqui ele vai aparecer também como metáfora e metonímia, simbolizando mais do que o amado.

A pesquisa sobre os vários tipos de pano e sobre o seu uso pelas diferentes etnias guineenses que tive oportunidade de realizar muito recentemente deu-me material e argumento que me permitirão desenvolver a interpretação dessa cantiga sob outros ângulos. O pano não é só aquele objeto que serve de cobertor ou de roupa: o pano, dependendo da cor, da espessura e do número de tiras que o compõem, tem uma simbologia.

O pano de tear, tecido a preto com risquinhas brancas, é símbolo de luto. Já o pano tingido a preto é o usado na cerimônia de casamento tradicional. Símbolo de pureza, da virgindade e de respeito, esse pano, finda a cerimônia, é guardado na mala e só volta a ser usado no dia da morte da mulher que o usou enquanto virgem. É como se à defunta se devolvessem a pureza, a virgindade, para que possa com elas viajar para o ventre da terra.

O termo “deflorar” traduz-se por *mâra panu* (que, à letra, significa <amarar o pano>, pôr o pano em alguém), enunciado que já traz a simbologia do pano usado na cerimônia de casamento. Nessa linha, se por um lado o pano preto é metáfora da honra, que de modo nenhum deve ser perdida, por outro lado é ele a metonímia do amado.

O pano preto assume vários sentidos que podem ser assim categorizados na cantiga: ele começa por ser uma pertença, pois a cantadeira o chama “meu” pano, sem o qual não irá dormir, significando que não é de mais ninguém; é protector, tanto no sentido sagrado como no aspecto físico (*panu pretu di kubri*), como aparece, na segunda estrofe, o pano feito cobertor. O pano é o objeto perdido, sumido. E, se ela o perdeu, teria sido porque não cuidou bem

dele como deveria? Daí, talvez, a melancolia, o sentimento de culpa e a relutância em ir dormir, tão explícitos na segunda estrofe.

Na terceira estrofe, a cantadeira intensifica o afinco em não ir dormir sem que tenha em suas mãos o pano. Na quarta e última estrofe arremata, confessando que o pano desapareceu. Repare-se que aqui a cantadeira não se sente inteiramente responsável pelo desaparecimento desse objeto. É como se ela, vítima da situação, soubesse de algo ou de alguém que estaria por detrás do descaminho do pano. Contudo, não irá dormir sem que o reencontre.

É preciso observar que *dormir*, nesse contexto, não está circunscrito ao ato de ter sono e ir para a cama; dormir, para a cantadeira, é o mesmo que não ter atenção, o mesmo que ficar de braços cruzados, como, aliás, já foi apontado acima. Ela não ficará, pois, de braços cruzados, vendo a sua honra manchada; ela lutará até ter nas suas mãos o seu pano. Portanto, o objeto extraviado, que pode ser a honra perdida, é a metonímia do amado que se atrasa, acabando por não comparecer ao encontro.

O verbo predominante é *dormir*, como se a cantadeira quisesse dizer: dormi, descuidei-me, e perdeu-se o meu pano. Esse verbo aparece quatro vezes na cantiga, uma vez em cada uma das quatro estrofes. Todas as estrofes iniciam-se com o mesmo verso “o meu pano preto”. Contudo, na segunda e na última estrofe, vê-se a cantadeira acrescentar complementos ao pano preto – “o de cobrir” e “aquele [...] que perdi” –, especificando-o, como se quisesse evitar todo e qualquer equívoco: não é outro, é o de cobrir, aquele, o meu! O número de sílabas varia entre 3, 5, 6 e 7. Sem refrão específico, a terceira estrofe, o coro da cantiga, acaba por funcionar como refrão, pois vai ser repetida no fim de cada uma das demais estrofes. Vale mencionar que os dois versos mais curtos são os que correspondem a complementos do sujeito da frase – *di kubri*, <de cobrir>; *ku pirdi*, <que se perdeu> –, referindo-se ambos ao pano.

A cantiga *Non cbegou, madre, o meu amigo* é um exemplo típico de cantiga de amigo. Trata-se do lamento de uma donzela que se sente desfeiteada pelo seu amado, por ter ele faltado ao encontro que prometera ter com ela. A donzela desabafa com a mãe, queixando-se da ausência/falta do namorado. À medida que se avança na leitura da cantiga, percebe-se que o sentimento de pessimismo e de desânimo vai aumentando. A filha confessa o seu desespero à mãe.

Tem-se aqui uma paralelística perfeita, 6 x (2 + 1), com o esquema rimático aaB/ccB/aaB/ccB/aaB/ccB. Os versos dessa cantiga vão se repetindo nas estrofes, podendo constatar-se que, “dos 18 versos da cantiga, apenas cinco constituem afirmações diferentes, sendo os outros repetições da mesma lamentação da donzela” (BORREGANA, 1995, p. 19). O verbo *mentir* aparece cinco vezes na cantiga e sempre na terceira pessoa do singular, referindo-se o sujeito poético ao

amigo. Para ela, ele é um mentiroso, que teria faltado ao encontro de livre vontade. Essa raiva, que vai ganhando intensidade, pode ser encontrada ao longo dos versos: na primeira e na segunda estrofe aparecem, respectivamente, *prazo saído* e *prazo passado*, enquanto ela, acreditando no atraso, espera; na terceira e na quarta estrofe, ela, começando a perder a paciência, anuncia que o amigo *mentiu, o desmentido / mentiu, o perjurado*; para, na última estrofe, arremessar que ele *mentiu a seu grado*. Portanto, o namorado faltou ao encontro porque quis, logo, por sua própria culpa.

Onde encontrar, então, os pontos de comparação entre essas duas cantigas? Em ambas faz-se presente um tom de queixume que vai ganhando intensidade à medida que se adentra nos versos.

Na cantiga de dito, a cantadeira parece solitária no seu queixume. É como se ela se dirigisse a todos que a pudessem escutar, e, tal como uma carpeideira, canta o morto, contando os seus feitos quando em vida, sem se dirigir a ninguém, mas direcionando a sua mensagem a todos os que estão presentes e que a escutam. Assim faz essa cantadeira: grita a perda do pano, do SEU pano.

Em ambas as cantigas não há a descrição mas sim, a repetição da situação amorosa desgastada: numa, o pano desaparece; na outra, o amado promete ir ao encontro e falha de sua livre vontade. Na primeira, a moça jura não dormir até encontrar o seu pano, significando que acredita no reencontro; na segunda, a donzela admite que a falta ao encontro teria sido por vontade do amigo. Porém, ambas amam e sofrem; em ambos os sujeitos poéticos, apesar do desconforto provocado pela raiva, pelo desespero, há uma ponta de esperança. Assim, a cantadeira da cantiga de dito avalia que o seu pano não desapareceu de livre vontade. Na mesma linha, entendo que, nas duas últimas estrofes da cantiga de amigo, a donzela não só condena o amigo mas, eventualmente, interroga: *por que mentiu o desmentido? / por que mentiu o perjurado?* Ou seja, por que teria o amigo mentido? Por que teria ele faltado ao encontro? No fundo, ela admite haver uma explicação que iliba o amado das suas culpas.

As próximas cantigas a serem analisadas são a cantiga de dito *Monteru konta bias*, <Monteiro anunciou a viagem>, e a cantiga de amigo *Sedia-m'eu na ermida de San Semiom*.

Cantiga de dito em crioulo	Versão em português	Cantiga de amigo
<p><b>Monteru konta bias</b></p> <p>Monteru konta bias 7 i konta bias 5 i ka fika di bai oh 7</p> <p>Monteru konta bias 7 i konta bias 5 i ka fika di bai oh 7</p> <p>Ma ke ku n ta rikiri Monteru 10 fundu di mar ka ten firkidja 9 salbason i rainha di mar 9</p> <p>Fundu di mar ka ten firkidja 9 salbason i rainha di mar oh 9</p> <p>Fonte: Cantiga cedida pela informante Henriqueta Alves (Arketa di Djon di Pacite) da mandjuandadi Bolamense., em Bolama, em 1993. Faz Relatório de Pesquisa, INEP, Bissau: 2001.</p>	<p><b>Monteiro anunciou a viagem</b></p> <p>Monteiro anunciou a viagem anunciou a viagem e não ficou de partir</p> <p>Monteiro anunciou a viagem anunciou a viagem e não ficou de partir</p> <p>Mas o que requeiro a Monteiro (quero que Monteiro saiba) (é que) fundo do mar não tem suporte (que confie) a salvação é a rainha do mar</p> <p>Fundo do mar não tem suporte a salvação é a rainha do mar</p> <p>Fonte: Cantiga cedida pela informante Henriqueta Alves (Arketa di Djon di Pacite) da mandjuandadi Bolamense. Relatório de Pesquisa, INEP, Bissau: 2001, tradução nossa.</p>	<p>Sedia-m'eu na ermida de San Semiom, e cercarom-mi as ondas, que grandes som: eu atendend'o meu amigo! eu atendend'o meu amigo!</p> <p>Estando na ermida ant'o altar, (e) cercarom-mi as ondas gran- des do mar: eu atendend'o meu amigo! eu atendend'o meu amigo!</p> <p>E cercarom-mi as ondas, que grandes som, non hei (i) barqueiro nem re- mador: eu atendend'o meu amigo! eu atendend'o meu amigo!</p> <p>E cercarom-mi as ondas do alto mar, non hei (i) barqueiro, nem sei remar: eu atendend'o meu amigo! eu atendend'o meu amigo!</p> <p>Non hei (i) barqueiro, nem re- mador, Morrerei fremosa no mar maior: eu atendend'o meu amigo! eu atendend'o meu amigo!</p> <p>Non hei (i) barqueiro, nem sei remar, Morrerei fremosa no alto mar: eu atendend'o meu amigo! eu atendend'o meu amigo!</p> <p>Fonte: VIEIRA, 1987, p. 117.</p>

Começarei pela análise da cantiga de amigo, uma cantiga de refrão 6 x (2 + 2), em que a donzela, desesperada com a ausência do seu amado, confia a uma amiga o seu mal. O sujeito poético enuncia que enquanto estava na capelinha de San Semiom foi cercado por grandes ondas do mar. É como se ele

narrasse uma história: na primeira estrofe conta que as ondas o cercaram na ermida enquanto esperava o seu amor; na segunda estrofe, visiona-se uma moça que reza ajoelhada ante o altar, sendo nesse momento envolvida por grandes ondas do mar.

À medida que se prossegue a leitura, escuta-se um sujeito poético que se confessa invadido por ondas, mas sem ter um barqueiro e sem saber remar. O medo e a incerteza vão ganhando força, saindo de um simples receio de que *cercarom-mi as ondas*, na primeira e na segunda estrofe, para, nas duas coplas seguintes, a donzela mostrar que pressente o perigo e que está indefesa, exclamando não ter barqueiro nem ser remadora; nas duas últimas estrofes tem-se a afirmação de um fado, da má fortuna que cai sobre ela, apesar de continuar formosa: *Morrerei fremeosa no alto mar*. Isso leva-me a inferir que o primeiro grande medo da donzela é o de ser consumida pelas grandes ondas enquanto reza, esperando pelo seu amado; o segundo medo é o da ausência do namorado, uma ausência que pode significar perda definitiva: teria sido ele engolido pelo mar num naufrágio?

O mar, que surge como uma metáfora do amado, ajuda a construir uma interessante trilogia: o mar enquanto natureza; a donzela como sujeito; o amigo enquanto objecto. As ondas do mar, funcionando como fator impeditivo do encontro dos dois namorados, têm o alcance de oponente.

No verso *Morrerei fremeosa no alto mar*, o adjetivo *formosa* oferece um outro plano de interpretação, isto é, o sentido próprio e não, o metafórico. É a donzela realçando a sua beleza, a sua formosura e a frescura da sua juventude: mesmo perante a possibilidade de morrer nas profundezas do mar – uma fatalidade –, ela acredita que continuará com a sua formosura, um dos atributos que levaram o amigo a por ela se apaixonar. A inquietação da donzela é, assim, tanto por não ver o namorado, quanto por ele não poder vê-la tão bela, e tudo por causa do mar revolto. Esse mar revolto também pode simbolizar a sociedade castradora, com regras rígidas que interceptam a realização do amor entre a donzela e o seu amado.

*Monteru konta bias*, <Monteiro anunciou a viagem>, é uma cantiga de refrão (2 x 3) + 3 + 2 (uma fórmula inventada por mim, pois entendo adequar-se ao formato da presente cantiga). Trata-se, sem dúvida, da narração duma história não pela moça que sofre com a ausência do seu amado mas por uma terceira pessoa, que, percebendo a dor da solidão e a tristeza da sua amiga, canta, encorajando-a a não se deixar atralhar pelas ondas do mar. Aqui a amiga faz o papel da mãe confidente e também da alcoviteira que quer ver o encontro entre os dois amantes resolvido. E essa alcoviteira não é a criadora de intrigas mas a aliciadora, a que quer persuadir a moça a largar tudo e a correr para os braços do seu amado.



Considerada cantiga de harmonia, é de autoria de Tia Bibiana da Góia, que a dedicou à sua amiga *Trísia Monteru*, <Teresa Monteiro><sup>12</sup> quando o noivo desta quis que ela fosse ter com ele num país vizinho, onde estava a viver. A primeira pergunta que se colocou foi: por que a tão anunciada viagem não aconteceu, por que *Monteru* não foi ter com o seu amado? É em resposta a essa questão que entra o mar, que, tal como na cantiga de amigo, é também metáfora do próprio amado, determinante da “não viagem” e de todo o medo de Monteiro. Pude constatar também que, tal como na cantiga de amigo *Sedia-m’eu na ermida de San Semiom*, o primeiro grande medo de *Monteru* é o de ser engolida pelo mar, caso tentasse realizar a viagem. Outro desconforto é ela encarar a hipótese de a ausência do amado se prolongar, tornando essa falta definitiva.

As palavras-chave e as expressões que entendi de interesse nessa cantiga são *mar*, *viagem*, *salvação* e *Rainha do Mar*, sendo *partir* o verbo mais importante, ligado ao anúncio da viagem, a uma partida frustrada, a uma viagem não realizada.

A cantadeira, imbuída de boas intenções, começa por questionar a amiga por que não teria esta partido, dado que ela já havia anunciado a viagem. Na terceira estrofe, que pode ser considerada segunda, já que a segunda é a repetição da primeira, a amiga não só admoesta como anima e estimula *Monteru* a partir. Ela não esconde porém o perigo que o mar representa, dizendo na terceira estrofe que *fundu di mar ka ten firkidja*, <fundo do mar não tem suporte>, pois, em caso de naufrágio, não há como nem onde se abrigar. Apela então para a fé da sua amiga: se por um lado não existe amparo no meio do mar, por outro lado a salvação dos navegantes e viajantes, no mar, é a Rainha do Mar. É como se ela exclamasse: tenha fé e vá ao encontro do amor da sua vida!

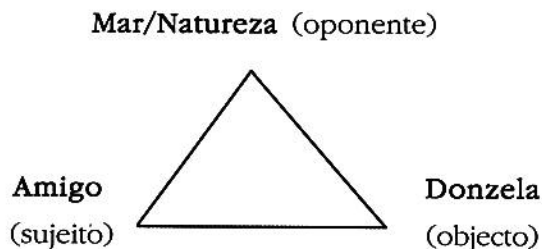
Em termos comparativos, em ambas as cantigas vêem-se uma donzela como sujeito, o amado como objeto e o mar como oponente. Em ambas surge uma quarta personagem: na cantiga medieval, a amiga a quem a donzela confessa o medo de perder o seu amado; na cantiga guineense de dito, a amiga que assume o papel de alcoviteira, conhecedora do estado de alma da moça que está triste, longe do amado e com medo do mar. As amigas e as mães têm um papel importante tanto nas cantigas medievais como nas de *mandjuandadi*. São elas as vozes subentendidas dos diálogos monologados, em que se escuta apenas a voz da donzela ou da moça; são elas que, em ambientes rurais e domésticos, escutam as filhas e aconselham-nas para não caírem em armadilhas de falsos namorados; são elas que se apoquentam quando as filhas rompem o *brial*.

<sup>12</sup> Normalmente, nas cantigas, a pessoa a quem se alude, quer seja do sexo masculino, quer do feminino, é referida pelo seu nome de família (sobrenome) e não pelo prenome. Pode isso causar equívocos, não sabendo os ouvintes de quem se trata (se de um homem ou de uma mulher); porém é também propósito de quem canta confundir os ouvintes.

A trilogia donzela, amigo e mar pode ser triplicada, apresentando três situações dessa narrativa. Contudo, realce-se que o mar é o símbolo da distância e da separação dos amantes, o centro do conflito e da pressão pessoal da mulher; isso, porque ela se sente dividida entre ir e não ir, e essa é uma decisão, embora acima de tudo pessoal, em que o mar/barreira, simbolizando também a sociedade, o meio que impede aquele amor, ocupa um lugar de destaque. Sendo o mar o principal oponente, está também no centro do conflito que se instalou entre a conselheira/amiga (a que canta e coadjuva) e a moça, pois aquela continua instigando Monteiro a ganhar coragem e a partir. O mar é o grande contrariante do qual a Rainha do Mar vai proteger Monteiro. Encontram-se, assim, alguns paralelismos entre os dois textos:



No primeiro triângulo, Monteiro (sujeito), para chegar ao seu amado (objecto), precisa perder o medo do mar (oponente), dominando as incertezas. No segundo, a amiga (alcoviteira) passa a sujeito que aconselha e instiga Monteiro – que se torna objeto e sujeito ao mesmo tempo – a não temer o mar, pois o amor deles é superior. E, no terceiro, Monteiro – novamente sujeito mas também objeto – pede a proteção da Rainha do Mar, que tem a função de adjuvante na “história”, pois Monteiro necessita dessa guarda para realizar a viagem. E é sob os auspícios da Rainha do Mar que *Trísia Monteru*, <Teresa Monteiro>, vai atravessar o mar ao encontro do amado.



Já na cantiga de amigo, tem-se apenas uma única trilogia, em que o mar entra no cume do triângulo, a donzela à esquerda dele e o amigo à sua direita. Aqui também o mar continua sendo o maior oponente ao encontro dos amantes. A donzela é a vítima da história: ama perdidamente o seu amigo, mas, não sabendo remar e não tendo remador, como dominar o poder do mar, da natureza? Do amigo, fica a idéia de muito amar a donzela (que continua formosa) e, porventura, de também estar com saudades dela, mas impedido, pela força da natureza, de ir ao seu encontro. Trata-se, em ambas as cantigas, da narrativa poética de uma história de amor em que as moças sofrem por tanto amar. Em ambas, a esperança do encontro ou reencontro não é por nada invalidada: a donzela já tinha estado a rezar na ermida de San Semiom, assim como Teresa Monteiro tinha sido levada a ter fé na Rainha do Mar (seja ela Nossa Senhora dos Aflitos, Yemanjá ou Santa Bárbara), com vista ao tão desejado reencontro.

### Conclusão

É com este comentário que quero fechar esta leitura comparada – possível – entre as cantigas de dito e as cantigas de amigo: ambas inscrevem-se no gênero das cantigas de mulher. No caso das cantigas de dito, elas foram (e continuam sendo) realmente compostas, cantadas e dançadas por mulheres; mas, no das cantigas de amigo, elas seriam, segundo alguns estudiosos, um aproveitamento estilizado – por parte dos poetas machos – de cantigas anônimas e orais, mais antigas, criadas, talvez em tempos imemoriais, por mulheres. Segundo Graça Videira Lopes (2006, p. 1),

[...] se a voz daquelas que na Provença se chamaram *trobairitz* não parece ter ressoado na Península, é sabido que nem por isso as vozes femininas deixaram de se fazer ouvir, exactamente através do género que muitos consideram, a justo título, o contributo mais original da literatura medieval ibérica – a cantiga de amigo. [...] O certo é que as cantigas de mulher contribuem, decisivamente, para definir um espaço literário peninsular próprio, que se caracteriza, pois, entre outras coisas, por ser um espaço a duas vozes. Vozes masculinas em nome próprio e vozes femininas que os trovadores e jograis põem em cena.

Mostram-se, assim, mulheres com experiências de vida diferentes, que viveram em ambientes geograficamente diferentes, porém com muito de comum e único, tão característico a todo ser humano: o amor, a decepção, a melancolia, a nostalgia, as manifestações de perda e de falta, a busca da completude – variando as formas de manifestação desses sentimentos de grupo para grupo e de cantadeira para cantadeira. Nessa linha, concordo com Viviane Cunha quando ela diz :

Poder-se-ia dizer que as mulheres das *cansôs des trobairitz*, como aquelas das *chansons de toile*, não dissimulam seu desejo de amor, ao passo que as mulheres das canções de amigo são mais moderadas na expressão da busca do amor.

[...] Com efeito, poder-se-ia dizer que o discurso das *trobairitz* é um discurso plural, já que traduz os desejos das mulheres letradas, assim como o das damas nobres que frequentavam a corte, os torneios, e que participavam “ativamente das discussões de casuística amorosa, seja como interlocutora(s), seja como julgadora(s)”. (CUNHA, 2004, p. 57-58, tradução nossa)<sup>13</sup>

Nas cantigas de dito guineenses as cantadeiras assumem várias vozes, como se fossem elas narradoras polifônicas que emprestam a sua voz, e o seu corpo também, a cada mulher da sua comunidade. Invocam o Todo Poderoso, os deuses das suas linhagens e as almas dos seus antepassados, pedindo proteção. Elas exaltam os seus ancestrais, escarnecem das rivais, dizem mal dos maridos avarentos. Por vezes muito ousadas, enfrentam as rígidas normas tradicionais, negando certos casamentos, sobretudo aqueles em que impera a violência. Com determinação, criticam a guerra que as faz perder os filhos e outros entes queridos; são persistentes em encontrar o amor da vida delas. Ternas, elas exaltam o amor daqueles que as amaram ou amam perdidamente; conciliadoras, lamentam o amor e a amizade que se deixaram desgastar por qualquer motivo. Portanto, as cantigas de dito englobam em si temas vários – que vão do escárnio, da ironia, do maldizer, ao simples dito ou indireta –, e quem as canta são mulheres, analfabetas na sua maioria, com a devida exceção para o nome de alguns homens que se destacaram nas *mandjuandadi*, <coletividades>.

As cantigas guineenses de mulheres – denominadas “originalmente” *cantigas de pretos*, cujas primeiras referências nos anais coloniais remontam ao ano de 1883 – continuam vivas e dinâmicas na Guiné-Bissau, tendo ganhado o epíteto de cantigas de dito ou de *mandjuandadi*. Três cantadeiras mereceram destaque e elogiosas palavras de Marques de Barros (1900, p. 44): “*Mondé*, *Nharambã* e a desconhecida cantadeira de *nba-menino*<sup>14</sup> formam a singular trilogia dos bardos africanos mais inspirados pelas Graças. E se nasceram n’outro meio – quem pretenderá negá-lo? – talvez os seus nomes não fossem inferiores aos de Eriane, de Sapho, ou Corina”.

Se testemunhos das cantigas das *trobairitz* e das *chansons de toile* chegaram até os dias de hoje através das escrituras deixadas por mulheres, das cantigas de mulheres guineenses o conhecimento foi chegando pela via da

<sup>13</sup> “On pourrait dire que les femmes des cansôs des trobairitz comme celles des chansons de toile, ne dissimulent pas leur désir d’amour, tandis que les femmes des chansons d’ami sont plus modérées dans l’expression de la quête de l’amour. [...] En effet, on pourrait dire que le discours des trobairitz est un discours pluriel, puisqu’il traduit les désires des femmes lettrées aussi celui des dames nobles qui fréquentaient les cours, les tournois, et qui participaient ‘activement aux discussions de casuistique amoureuse, soit comme interlocutrice(s), soit comme juge(s)’”.

<sup>14</sup> Como se expressou Marques de Barros (1900, p. 44): “Dissemos n’uma ‘Memória’ no Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa, em 1883, que as cantadeiras da Guiné eram de entre os bardos d’aquella nossa província ‘as únicas dotadas de certa chamma de genio’. E ainda hoje não temos motivo para nos retratar”.

oralidade, com a exceção das então ditas *cantigas de pretos* – cantadas por vendedoras e lavadeiras durante o exercício de suas atividades – recolhidas por Marques de Barros, textos que, aliás, constituem uma ínfima parte do que terá existido no período em que Barros fez a referida recolha. Por se tratar de cantigas na sua maioria sem registro escrito, algumas delas, com o passar do tempo, viram-se alteradas, tendo ganhado outras formas e até duas ou mais versões. Pela natureza deste artigo, não é possível apresentar senão uma amostragem mínima dos inúmeros exemplos das cantigas de dito.

Colocar em comparação as cantigas de dito e as medievais portuguesas foi um exercício que considero um desafio, tal como se apresenta hoje a leitura da poesia medieval: “[...] trabalho de arqueólogo na tentativa de reconstituir todo um mundo de relações a partir de fragmentos, procurando os cacos complementares, limpando-os da poeira acumulada” (VIEIRA, 1987, p. 9). Portanto, esta comparação foi um exercício que me permitiu ensaiar vários ângulos interpretativos das cantigas de dito e também aguçou a minha atenção para os aspectos simbólicos e estilísticos desses textos. E tudo isso graças à oportunidade de leituras partilhadas tanto de textos críticos como da literatura medieval e das cantigas em particular.

## Abstract

Among the many possible ways to study *dito* or *mandjuandadi* songs, this paper presents a compared reading of some Portuguese medieval songs and *dito* songs from Guinea-Bissau. Those are songs of women, most of them illiterate, whose creation, however, is endowed with a lyricism of its own. A very short approach to Guinea-Bissau creole is made so as to provide the linguistic context of the *dito* songs, for that is the language used in most of the Guinea-Bissau songs presented here. References to the absence of, loss of and search for completeness as expressed by the poetic subject – woman, girl or damsel – are made within the comparison framework of the analysed songs. In the comparison sequence, other women’s songs are referred to, such as *chansons de toile* and *trobairitz* songs. As the issue of translation is always present in studies of oral tradition, in situations of bilingualism or multilingualism – in this case, of *dito* songs –, some terms are translated with two or three synonyms, all of them referring to the same word, so as to enrich the sense of the original song.

**Key words:** *Amigo* songs; *Dito* songs; Medieval songs; Women's songs.

## Referências

- AUGEL, Moema Parente. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: Inep, 1998. (Coleção Kibur).
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **As cantigas de Pero Meogo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- BARROS, Marcelino Marques de. **Litteratura dos negros: contos, cantigas e parábolas**. Lisboa: Typographia do Commercio, 1900.
- BORREGANA, António Afonso. **Poesia trovadoresca de Fernão Lopes**. Lisboa: Novas Leituras, 1995.
- BULL, Benjamim Pinto. **O crioulo da Guiné-Bissau: filosofia e sabedoria**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.
- CARDOSO, Carlos (Coord.). Bolama entre a generosidade da natureza e a cobiça dos homens. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL "BOLAMA CAMINHO LONGE", 1990, Bolama. **Actas...** Bissau: INEP, 1996. p. 7-13; 203-294.
- CUNHA, Viviane. **Les voix des femmes dans l'univers roman médiéval**. Lille : A.N.R.T., 2004. 264 p.
- INSTITUTO PORTUGUÊS DA CONJUNTURA ESTRATÉGICA. **Atlas da lusofonia**. Bissau: Instituto Geográfico do Exercito, 2001. v. 1.
- LOPES, Graça Videira. **Ecossistemas internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade**. [Ensinar a pensar com liberdade e risco – Homenagem ao Professor Basílio Losada], Universidade de Barcelona, 2000. Disponível em: <<http://www.fesh.unl.pt/docentes/videiralopes/index-ficheiros/guilhade.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2006.
- PEREIRA, Dulce. Crioulos de base portuguesa. In: **Atlas da língua portuguesa na história e no mundo**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e União Latina. Lisboa: 1992, p. 120-125.
- RECKERT, Stephen; MACEDO, E. Helder. **Do cancionero de amigo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.
- ROUGÉ, Jean-Louis. Les 400 ans du kriol de Cacheu. In: LOPES, Carlos (Coord.). **Mansas, escravos, grumetes e gentio: Cacheu na encruzilhada de civilizações**. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1993. p. 317-324.
- SCANTAMBURLO, Luigi. **Dicionário guineense-português**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1999. v. 1.
- SCANTAMBURLO, Luigi. **Dicionário guineense-português, dicionario guinensi-purtuguis**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2002. v. 2.
- SEMEDO, Maria Odete da Costa Soares. Um dedo de conversa com a Tia Antera. In: **Tcholo-na**. Revista de letras, arte e cultura, Bissau: GREC, nº 6/7, abril.-julho 1996, p.5-9; 24-25.
- SEMEDO, Maria Odete da Costa Soares. Relatório de pesquisa. INEP, Bissau: 2001 (documento interno).
- VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia medieval: literatura portuguesa**. São Paulo: Global, 1987.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.