

A POESIA TROVADORESCA E A IMAGEM DA MULHER NA CANTIGA DE AMIGO

TROUBADOUR POETRY AND THE IMAGE OF WOMEN IN THE CANTIGA DE AMIGO

Márcia Maria de Melo Araújo*

Pedro Carlos Louzada Fonseca**

RESUMO: Este estudo objetiva investigar a poesia trovadoresca e a imagem feminina nas *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, reunidas por José Joaquim Nunes. Para o seu desenvolvimento, propõe-se uma aproximação das principais fontes de leitura sobre a visão da mulher na Idade Média, em especial sobre aspectos que apontam para a marginalidade feminina nos poemas trovadorescos. A remissão às cantigas pode permitir caracterizar e recuperar a dinâmica do percurso feminino dentro de um panorama literário exclusivamente centrado em prerrogativas androcêntricas. Assim, situar a mulher ou o espaço ocupado por ela na literatura, sua imagem e questionamentos através do gênero lírico, em que as cantigas servem de fonte para a análise desse perfil, contribui para a compreensão do pensamento medieval e seus resquícios na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Cantiga de amigo*. Imagem da mulher. Ideologia.

Abstract: This study aims at investigating troubadour poetry and the female image in *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, assembled by José Joaquim Nunes. The article compares the main reading sources on the view of women in the Middle Ages, especially on aspects that point out the marginalization of women in troubadour poems. Referring to the *cantiga de amigo* may allow us to characterize and recover the dynamics of the female path in a literary panorama exclusively centered on androcentric prerogatives. Thus, it may also allow us to place women or the space they occupy in literature, their image and questionings through lyric poetry. The *cantiga* acts as a source for the analysis of that profile and contributes to the understanding of medieval thought and its traces in the contemporary world.

KEYWORDS: *Cantiga de amigo*. Image of women. Ideology.

* Professora Mestre Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg). E-mail: <marcimelo@gmail.com>.

** Professor Doutor Titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: <pfonseca@globocom>.

As concepções dos trovadores provençais ramificaram-se para muitas regiões do reino da França e fora dele, passando a outros reinos e fazendo surgir uma cultura refinada que floresceu no Ocidente entre os séculos XII e XIII. Essencialmente aristocrática, profana e cortês, essa cultura abrigou o cultivo da lírica que ficou conhecida como trovadoresca, ou seja, a arte de trovar. Justamente nesse período, que envolve as chamadas cantigas de amigo galego-portuguesas, forma-se um imaginário sobre os lamentos da mulher apaixonada, o qual se pretende mostrar neste estudo, por meio de um esboço da influência da literatura na caracterização da imagem feminina.

O envolvimento da mulher nesse processo de criação literária trovadoresca foi considerável, principalmente como fonte de inspiração poética e reflexo de relacionamentos sociais. Duby (1995, 1997) acrescenta que houve um favorecimento por parte de damas da nobreza e da aristocracia no florescimento dessa cultura de cortesia lírico-amorosa. Reforçando esse pensamento, Umberto Eco (2010) reitera que a mulher se transforma em centro da vida social e artística que a época feudal havia ignorado. Com o surgimento da cavalaria e do amor cortês, os valores estéticos tornam-se valores sociais, entrando na literatura o elemento feminino.

Embora o ideal de cortesia coloque em evidência as mulheres, o que aparece como tema central é o amor, que integra a imagem da mulher no jogo intelectual dos poetas, acenando para um leque de mulheres de diferentes classes sociais, acentuando-se

valores do sentimento que a poesia transforma em declaração subjetiva. Assim, o ideal de cortesia realiza o tema do amor, abrindo a problemática da valorização da mulher enquanto imagem apenas.

A cantiga de amigo focaliza o outro lado da relação amorosa: a base do poema é representada pelo sofrimento amoroso da mulher, geralmente pertencente às camadas populares (pastoras, camponesas e outras). Quer como altamente idealizada, enquanto dama da corte, quer como mulher do povo em ambiente rural ou urbano, ela geralmente foi retratada por um eu lírico, cuja voz feminina pautava-se submetida a um discurso de autoria masculina. Especificamente nas cantigas, há uma voz do feminino que se mostra por meio um eu lírico que canta suas tristezas, sua solidão e suas emoções em relação ao amigo. Entretanto, a voz autoral pertence ao trovador, cujo imaginário se ramifica pela representação artística e pelo fingimento poético.

Se na cantiga de amigo a voz autoral é masculina, deve haver, em razão da impossibilidade de uma absoluta transformação do eu no *alter* do outro, um comprometimento da visão do trovador acerca da mulher, relativamente às suas prerrogativas ideológicas e políticas. Sendo as coisas mimeticamente assim representadas, pensamos que alguma reflexão deve ser dedicada ao fato de as imagens ou *topoi* das cantigas de amigo (natureza, espaço, descrição física da amiga), cunhadas pelo trovador, poderem possuir um tratamento estilístico e retórico que se compromete com a visão androcêntrica e, portanto, possivelmente preconceituosa em termos misóginos.

Além disso, a considerar a característica dualidade da mulher boa (virtuosa) e má (viciosa) no pensamento e na cultura medievais de herança patrística, é de se cogitar que as idealizações das cantigas de amor tendem para um retrato virginal e mariano da mulher. Ao passo que as cantigas de amigo, ainda seguindo o rescaldo negativo do platonismo, tendem a retratá-la mais realisticamente, portanto, de forma mais carnal e sensorializada: a sua face negativa enquanto corpo sinonimizado ao vício, à Eva propriamente dita. Desse modo, as cantigas de amigo, interesse principal deste estudo, parecem representar mais fielmente esse segundo termo da dualidade. Já que esse tipo de cantiga traz elementos que permitem o trato da relação analógica entre concreto e profano, um exame mais detalhado dessa problemática da dualidade merece ser feito.

No estudo da imagem da mulher na Idade Média, dois pontos de vista opostos coexistem e se sobressaem: o da mulher essencialmente má e outro da mulher invocada a ser perfeita. No primeiro, singularmente sobressai a imagem de Eva e, no outro, o de Maria. Na cultura cristã, são nos textos bíblicos que, geralmente, os moralistas, tanto clericais quanto seculares, buscam fundamento para, a partir de Eva e de outras mulheres malsãs, construir a sua postura misógina, não raras vezes de cruel derrogação. São Jerônimo, um dos pioneiros da patrística medieval, nutriu um desprezo doentio pelas mulheres, comentando em seu *Adversus Jovinianum* [Contra Joviniano], que elas são o princípio de todos os males, por seduzirem os homens aos prazeres viciosos e não virtuosos (BLOCH, 1995).

Entretanto, apenas aparentemente paradoxal, no período trovadoresco, essa ideia de São Jerônimo convivia com o culto incentivador da mulher à perfeição, encabeçado pela inderrogável Virgem Maria. No Concílio de Éfeso, em 431, Maria foi proclamada “Mãe de Deus”, pois anteriormente era chamada de “Mãe de Cristo”. E a produção poética do período vacila na oscilação entre esses dois polos opostos de consideração. Ressoando esse paradoxo, no século XII, Santo Anselmo e Abelardo celebraram, com regozijo, essa nova reabilitação virginal de Eva. No tratado *Cur Deus homo*, Santo Anselmo encoraja as mulheres vítimas da queda da sua primeva progenitora, Eva, pela reabilitação redentora de uma nova Eva, saudada como Ave Maria. Essa extraordinária popularidade do culto marial depois do século XII é atestada nos sermões, tratados e poemas escritos em louvor da Virgem (MACEDO, 1999).

Em meio a essas fontes ora misóginas, ora redentoras, desenvolveu-se uma grande quantidade de obras literárias de vários gêneros como poesias, baladas e romances. Entre os séculos XII e XIV, no meio religioso, nas cortes aristocráticas e no meio urbano, desenvolvem-se, ao lado do trovadorismo do amor cortês, os cantares dos trovadores das cantigas de amigo, tendo Galícia e Portugal como centros de referência dessas composições galego-portuguesas. As cantigas de amigo galego-portuguesas representam o mundo das ações e emoções femininas, fruto de um fingimento poético porque a voz do eu lírico opera a sentimentalidade feminina por meio de

uma autoria masculina: é o trovador que oferece um perfil das relações amorosas e sociais, envolvendo a mulher do campo e a da cidade. É forte nesses tipos de cantigas a presença do diálogo, quer diretamente, ou disfarçado na sua forma de monólogo, apontando para a vida cotidiana da mulher, nos seus anseios alegres ou tristes, eufóricos ou decepcionantes, via de regra relacionados à satisfação amorosa.

Abdala Junior e Paschoalin (1990, p.15) afirmam que “a mulher é personagem principal, que vai se encontrar com o namorado junto à fonte, que vai à romaria e lá espera encontrar o amigo, que vai lavar as roupas ou os cabelos etc. Há, portanto, uma ação da personagem, não apenas o desabafo intimista”. Particularmente nas cantigas de amigo escolhidas para esta análise, é a pastora a personagem e a dona das ações narradas, sempre presente o ingrediente básico do diálogo.

Massaud Moisés (2005) garante que, nas cantigas de amigo, o drama é da mulher, mas quem compõe a cantiga é o trovador, espécie de narrador desse drama feminino. Reforça-se isso aqui pelo fato de ser ele, o trovador, precisamente o homem que presencia o sofrimento da mulher, e, segundo, por ser quase sempre um tradutor, visto que, na maioria das vezes, a moça não sabe ler e nem escrever.

Curioso, mas perfeitamente justificável em termos culturais e ideológicos, é o fato de o trovador viver uma dualidade amorosa, dividindo-se entre a espiritualidade das cantigas de amor e a concreta carnalidade das cantigas de amigo. Em

espírito e idealizações, dirige-se à dama da corte numa posição de vassalo; enquanto que com os sentidos, à pastora. Talvez seja essa dualidade responsável pelo fato de o trovador poder expressar, em termos de fingimento poético, com autenticidade os dois tipos de experiência amorosa. Ora como se padecesse por não ser seu amor correspondido ou por ser impossível; ora como se falasse pela mulher como uma pessoa outra perdidamente apaixonada.

Simultaneamente, essa dualidade aponta para os modelos que fixaram as bases das relações homem-mulher, cuja regra geral se funde no interdito sexual, em que o prazer, visto como impuro e pecaminoso, se contrapõe à superioridade do amor conjugal, destinado exclusivamente à procriação. Nesse sentido, constata-se o reforço da imagem dual da mulher, engendrada pela civilização cristã e fortalecida pela Igreja. A esse respeito, assim comenta Duby:

A Igreja – esse Estado que se fortalece a par dos reinos e dos principados, erigindo os emblemas da sua força, as catedrais, a polifonia que enche por completo as naves – acha que deve manter cativos os seus súbditos pelo sentido do pecado. Pela ameaça do inferno e dos castigos purgatórios. Daí a pressão, cada vez mais forte, sobre as representações da organização social que emana das gentes da Igreja, de uma definição, de uma classificação das intenções pecaminosas. Os critérios de culpa substituem-se, insensivelmente, aos critérios funcionais. (DUBY, 1982, p. 342).

A pressão exercida pela Igreja aliada a ensinamentos associados à boa conduta, baseada em preceitos religiosos da moral cristã, apontam para a hipótese de que, nas cantigas de amigo, o trovador assume a voz da mulher como um artifício poético para cantar o amor proibido. Nesse artifício, simbólico e metafórico, cuja significação só pode ser mais bem compreendida nos termos da própria cosmovisão medieval, notamos certo reforço moralista, clerical e secular, do amor como pecado, despertado no homem pela face negativa da mulher. Porque ela, a mulher, instituiu o pecado no mundo, segundo as tradicionais noções formadoras do pensamento e da crença judaico-cristã da Idade Média, assim, a voz é dada a ela, eximindo o homem da “culpa”.

Essa ideia da mulher como perdição, atrelada às três letras EVA, povoou a mentalidade masculina da Idade Média e ecoou por outras épocas até os dias atuais. Na introdução do *Tratado do amor cortês*, Claude Buridant comenta ser frequente na Idade Média o trocadilho AVE/EVA: “Eva, tuum nomen dic retro! Fiet: Ave [Eva, diz teu nome ao inverso! Será: Ave]”, prova incontestada da dualidade constante no juízo feito sobre a mulher. Para o homem medieval, a mulher representa características de Eva e da Virgem, simbolizando ora a perdição da humanidade, ora a doce imagem da redenção.

Geralmente percebe-se nessas cantigas a voz de uma mulher solitária, em contato com a natureza, sofrendo a dor do amor e lamentando a ausência do amado, como se pode ver na cantiga a seguir, da autoria de El-rei D. Dinis. Essa cantiga encontra-se

sob o n. 102 no *Cancioneiro da Vaticana* e sob o n. 519 no *Cancioneiro Colocci-Brancutti*, e faz parte das *Cantigas d'amigo dos trovadores ga-lego-portugueses*, reunidas por José Joaquim Nunes. Este se regulou pela forma como o assunto é tratado, ou seja, se é o namorado ou a namorada que fala primeiro, pela indicação nos apógrafos italianos e pelo sistema adotado nas poesias de D. Dinis.

*Ûa pastor se queixava
muit'estando noutro dia,
e sigo medês falava
e chorava e dizia
com amor que a forçava:
“par Deus, vi-t'en grave dia,
ai amor!”*

*Ela s' estava queixando,
come molher con gram coita
e que a pesar, des quando
nacera, non fôra doita,
por en dezia chorando!
“Tu non és se non mia coita,
ai, amor!”*

*Coitas lhi davam amores,
que non lh'eran se non morte,
e deitou-s'antr'úas flores
e disse con coita forte:
“Mal ti venha per u fores,
ca non és se non mia morte,
ai, amor!” (NUNES, 1973, p. 1-2).*

Uma pastora estava a queixar-se muito estando noutro dia, e consigo mesmo falava e chorava e dizia com amor que a forçava: “por Deus, vi-te em penoso dia, ai amor!”

Ela estava se queixando,
como mulher com grande sofrer
e que apesar, desde quando
nascera, não fora ensinada,
porém dizia chorando!
“Tu és senão o meu sofrer,
ai, amor!”

Amores causavam-lhe sofrimentos,
que lhe eram como a morte,
e deitou-se entre umas flores
e disse com dor forte:
“Maldito sejas por onde fores,
porque não és senão minha morte,
ai, amor!”.

Nessa cantiga, de autoria de Dom Dinis, o rei trovador, fala primeiro um eu lírico que narra a queixa de uma pastora, e ao mesmo tempo a observa. A pastora, que se diz forçada pelo amor e se encontra de coração roubado, monologa consigo mesma sobre o amigo ausente que a faz sofrer. Essas características, não encontradas na imagem da mulher das cantigas de amor, apresentam certa sinceridade psicológica, em termos de fingimento poético, representando um pequeno esboço do sofrimento amoroso e da vida do campo.

Assim, a voz do eu lírico parece identificá-lo no mesmo ambiente ocupado pela pastora, como se estivesse vendo-a naquele instante do flagrante campesino ou como um narrador onisciente que capta e traduz a alma da personagem. O nível das estruturas rítmicas tem relevância no nível de significado e podem fornecer a chave para uma tentativa de interpretação da cantiga.

Distingue-se a presença de certa estrutura narrativa muito próxima da tradição oral pela presença repetitiva do termo

aditivo “e”: “*e sigo medês falava/ e chorava e dizia*” [e consigo mesmo falava e chorava e dizia]; “*e deitou-s’antr’úas flores/ e disse con coita forte*” [e deitou-se entre umas flores e disse com forte sofrimento]. A repetição desse termo além de dar ritmo à cantiga a aproxima da oralidade, garantindo a musicalidade natural da língua. No dizer de Paul Zumthor (1993, p.74), “o homem vive também a linguagem da qual ele provém, e é só no dizer poético que a linguagem se torna verdadeiramente signo das coisas e, ao mesmo tempo, significante dela mesma”.

Na cantiga a seguir, de Airas Nunes, clérigo possuidor de uma invulgar erudição, um cavaleiro se põe a ouvir as queixas da pastora. Dessa vez a queixa é feita em forma de canção, escondendo-se para ouvi-la sem que ela saiba de sua presença.

*Oi’ o’eu ùa pastor cantar,
du cavalgava per ùa ribeira,
e a pastor estava [i] senlheira,
e ascondi-me pola ascuitar
e dizia mui bem este cantar:
“So lo ramo verde frolido
vodas fazen a meu amigo
e choran olhos d’amor.”*

*E a pastor parecia mui bem
e chorava e estava cantando
e eu mui passo fui-mi achegando
pola oi’r e sol non falei rem,
e dizia este cantar mui bem:
“Ai estorninho do avelanedo
cantades vós e moir[o] eu e pen[o]:
e d’amores ei mal,*

*E eu oi’-a sospirar enton,
e queixava-s’estando con amores
e fazi’ [ũ]a guirlanda de flores,
des i chorava mui de coração*

e dizia este cantar enton:
 “Que coita ei tan grande de sofrer:
 amar amigu’e non ‘ousar veer!
 e pousarei so l’avelanal.”

Pois que a guirlanda fez a pastor,
 foi-se cantand’, indo-s’em manselinho,
 e tornei-m’eu logo a meu caminho,
 ca de a nojar non ouve sabor,
 e dizia este cantar ben a pastor:
 “Pela ribeira do rio cantando
 ia la virgo d’amor: quen amores
 á como dormirá, ai bel frol!”.
 (NUNES, 1973, p.233-234).

Ouvi hoje uma pastora a cantar
 enquanto cavalgava por uma ribeira,
 e a pastora estava sozinha
 e escondi-me para escutá-la
 e dizia muito bem este cantar:
 “Sob o ramo verde florido
 bodas fazem ao meu namorado
 e choram os olhos de amor.”

E a pastora parecia muito bem
 e chorava e estava cantando
 e eu muito devagar fui-me achegando
 para ouvi-la e sozinho não falei coisa,
 e dizia este cantar muito bem:
 “Ai, pequeno pássaro da aveleira
 cantades vós e morro eu e peno:
 e tenho mal de amores.”

E eu a ouvi a suspirar então,
 e queixava-se estando com amores,
 e fazia uma guirlanda de flores
 desde que chorava muito de coração
 e dizia este cantar então:
 “Que infelicidade tão grande hei de
 sofrer:
 amar amigo e não ousar ver!
 e pousarei sob a aveleira.”

Depois, que a guirlanda a pastora fez,
 foi-se cantando, indo-se de mansinho,

e tornei-me logo a meu caminho
 porque de a molestar não houve desejo,
 e dizia este cantar bem a pastora:
 “Pela margem do rio cantando
 ia a virgem de amor: como dormirá
 quem amores tem, ai bela flor!”.

Nessa cantiga de Airas Nunes, a voz em primeira pessoa mostra o comprometimento do trovador com o próprio ato da enunciação: “*Oi’ o’eu ãa pastor cantar, / du cavalgava per ãa ribeira*” [Hoje, enquanto cavalgava por uma ribeira, eu ouvi uma pastora a cantar]. Entretanto é uma voz habilmente dissimulada que procura manter-se nos interstícios elocucionais, trazendo, por conseguinte, a voz de uma mulher (a pastora) lamentando a ausência do amigo: “*So lo ramo verde frolido / vodas fazen a meu amigo / e choran olhos d’amor*” [Sob o ramo verde florido bodas fazem ao meu amigo e os olhos choram de amor]. Em comentário sobre esses versos, J. J. Nunes (1973, p.229, v.3) diz parecer que o sentido é de que celebram o casamento do amigo da pastora e esta, não podendo conter-se, chora, por ver-se preterida, juntamente com o amor que lhe consagra. A expressão “*So lo ramo verde frolido*” alude, segundo J. J. Nunes (1973, p. 229), “aos arcos de verdura que, ainda hoje, é uso fazerem-se nas províncias, para, debaixo deles, passarem os noivos e seu séquito”.

A voz da pastora, nessa cantiga de Airas Nunes, é identificada pelas aspas, assim como acontece na de D. Dinis, ao passo que a voz do cavaleiro, em primeira pessoa, utiliza-se de um “eu” na figura do narrador: “*Oi’ o’eu ãa pastor cantar*”. O narrador, mesclado ao eu lírico, expõe a “coita” amorosa da pastora pela ausência de seu namorado.

Nessas cantigas é possível perceber o domínio da religiosidade (“*par Deus, vi-t'en grave dia, / ai amor!*”) e os estratos sociais representados tanto pelas pastoras (campeonas) quanto pelo trovador na figura do cavaleiro (nobres). A expressão “*par Deus*” é uma espécie de juramento, em que se invoca a Deus como testemunha de que o que se diz é verdade. Desse modo o vocábulo “amor”, no final da expressão, toma-se em sentido concreto, em vez da pessoa que é objeto do amor. De acordo com J. J. Nunes (1973, p.2, v.3), a frase soa como se a pastora dissesse ao namorado: Por Deus, maldita a hora em que gostei de ti.

A rigor, o aspecto que se destaca nessas cantigas é o amor concebido, paradoxalmente, como desejo e sofrimento: na primeira cantiga, o poeta observa a mulher queixar-se: “*par Deus, vi-t'em grave dia*”, “*Tu non és se non mia coita*”. Embora haja uma queixa, é esse “Tu” que ela deseja; na segunda, a pastora chora a perda do amado enquanto faz uma guirlanda de flores, numa declarada insinuação ao casamento. Todavia, essas ideias de sofrimento e desejo podem exemplificar a associação da mulher com os sentidos e, ao mesmo tempo, uma perspectiva do poeta que transfere para ela a sua voz: “*e dizia este cantar mui bem*”. O canto é apresentado da perspectiva do eu lírico, papel dado à mulher. Dessa maneira, ela é colocada numa posição sobredeterminada, representada pela voz que canta sua tristeza, dando-lhe autoridade para falar de si mesma. Sobre esse aspecto, J. J. Nunes assim explica:

Como é sabido, o cantar pertence a ambos os sexos e de-certo compete em

antiguidade com a fala; àquele costuma chamar-se a linguagem do sentimento, como a esta a da razão. Ora, se na mulher aquele em geral sobreleva a esta, não admira que ela cante mais do que o homem. Sendo a vida dêste muito mais activa, não é de estranhar que, absorvido pelos múltiplos factos que a constituem e lhe prendem a atenção, o canto o preocupe menos do que á mulher; esta sim, que, recolhida no interior da sua casa, para em certo modo amenizar essa quase solidão, se distrai cantando. (NUNES, 1973, p.5, v.1).

Entretanto, as diferenças entre o cantar e o falar sugerem a presença de um discurso dominante, cuja retórica é baseada num complexo sistema binário de hierarquia. Esse discurso revela-se marcado por sutis atitudes misóginas, comprometido com uma subjetividade cultural androcêntrica. As categorias de diferença podem ser percebidas nessas cantigas em que o canto é dado à mulher e a fala ao trovador, numa alusão de que o cantar, por estar relacionado ao sentimento, conforme explicita Nunes, encontra-se diretamente proporcional à voz da mulher, ao passo que o falar é atribuído ao homem, por ser discursiva e culturalmente tratado como resultado do raciocínio, ou seja, da razão. Estrategicamente, na Idade Média, o discurso androcêntrico se fundamenta em:

toda uma tradição literária do passado que se baseou na topologia da naturalização da mulher considerada simplesmente como realidade vegetativa, desprovida de quaisquer faculdades mentais, inclusive do poder de

desenvolvimento da fala. Essa naturalização articulava outra tropologia igualmente derogatória do feminino: a infantilização, na medida em que o infante é aquele que não fala. E, não falar, para o código linguístico e cultural masculinista dessa época, era sinônimo de não pensar, não se organizar, segundo a lição aristotélica de ser o homem um animal racional justamente por ter a capacidade de se organizar intelectual e politicamente. (FONSECA, 2011, p.76).

Essa retórica faz parte de um longo processo cultural e envolve as concepções sobre a configuração do gênero masculino e feminino na mentalidade e na cultura do mundo ocidental, a partir de diferenças naturais e institucionais entre os sexos. A configuração dessa retórica contribui para o estudo da literatura e da poética na definição dos gêneros sexuais no Ocidente e uma ligação entre os escritos patrísticos e a literatura cortês dos séculos XII e XIII. Um elo definidor entre esses dois elementos é a castidade que, tanto entre os Padres da Igreja como entre os poetas, se situa como ponto crítico na história da relação dos gêneros porque representa tanto uma ruptura na articulação da sexualidade do cristianismo primitivo, como assegura Bloch (1995, p.18), como uma transformação do antifeminismo em adoração da mulher. Bloch ainda acrescenta que:

O aparecimento do amor romântico ocidental foi parte de um momento particular na história da misoginia – um momento no qual, devido a mudanças contemporâneas nas formas de propriedade e nas relações de

poder entre os sexos, a obsessão debilitante com a mulher como fonte de todo o mal acabou invertendo-se numa obsessão co-conspirante com a mulher como fonte de todo o bem. (BLOCH, 1995, p.18).

Para Bloch (1995, p. 18-19), a “relação dos discursos concorrentes sobre o feminino – o misógino e o cortês – é bem mais complicada do que a de uma simples oposição”.

Retomando os trovadores analisados anteriormente – D. Dinis e Airas Nunes –, ambos destacam-se pela contribuição ao lirismo popular e pela produção reinterpretativa das ações femininas suscitadas pelo amor, envolvendo as camadas sociais mais populares. Entretanto, destaca-se nas duas cantigas desses trovadores a visão do desejo da mulher pelo casamento, a exemplo da imagem da mulher deitando-se entre flores, na cantiga de D. Dinis, e da pastora que faz uma guirlanda de flores na cantiga de Airas Nunes.

Sobre essa visão do desejo da mulher pelo casamento, é pertinente ressaltar o que comenta Spina (1969, p. 15): “Na Galiza e em Portugal a mulher aparece representada principalmente pelas meninas casadouras, que nestas composições vibram de saudades pelo namorado que foi para as trincheiras (fossados ou feridos) combater o mouro invasor”. Contudo, essa imagem de “meninas casadouras” contrasta com a vida de muitas mulheres nobres que recusavam o casamento porque este transformava em dever o dom gratuito do corpo. (DUBY, 1995, p.73).

A rigor, o discurso dos religiosos sobre o casamento foi endereçado a uma plateia

feminina. Os homens eram vistos naturalmente como superiores e criados à imagem e semelhança de Deus, ao passo que a mulher, reflexo dessa imagem, deveria ser dominada pelo esposo e sofrer as dores do parto, entendidas, muitas vezes, como castigo (MACEDO, 1999). De qualquer modo, essas ideias exemplificam que a ordem social repousava no matrimônio, instituição culturalmente criada. Assim, a mulher é concebida como uma ideia e não como um ser humano e, de certa forma, empurrada para as margens da sua própria história.

É incontestável que, entre as numerosas investigações científicas consagradas aos mitos e às obras populares líricas e épicas, as cantigas de amigo ocupam um lugar modesto. Isso permite poder afirmar, sem exagero, que a profunda originalidade dessa antiga arte não foi ainda, de todo, revelada. No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média eram consideráveis, conforme reportam Saraiva e Lopes (1995).

Nos dias atuais, para uma compreensão e (re)conhecimento, as cantigas de amigo exigem do leitor um esforço de adaptação e adequação das condições histórico-sociais do contexto em que se desenvolveram. É desse contexto que emanam as primeiras fontes do patrimônio lírico da Língua Portuguesa. Poetas brasileiros e portugueses, a exemplo de Manuel Bandeira e Fíama Hasse Paes Brandão, reportaram a essa fonte para exprimir uma revisão crítica e reinterpretativa de aspectos formais e contedúísticos e de temas consagrados pela tradição poética medieval portuguesa.

João Miguel Fernandes Jorge, recuperador das crônicas históricas de Fernão

Lopes, integra o universo dos poetas que buscam a intertextualidade com textos da tradição poética medieval portuguesa para compreender a própria razão de suas escritas e da cultura em que vivem. Esses poetas têm uma preocupação constante com a possibilidade e os limites da linguagem. Eis aqui novas perspectivas: escrever com penas dos outros e a ideia do mundo não apenas como uma subjetividade feita exclusivamente pelo pulsar linguístico, mas uma comunicação direta com a vida, aproximando o sujeito do mundo. Daí o valor das cantigas de amigo ainda hoje.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BLOCH, R. Howard. **Misogonia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BURIDANT, Claude. Introdução. In: ANDRÉ CAPELÃO. **Tratado do amor cortês**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUBY, Georges. Resistências parisienses. In: _____. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- _____. **Damas do século XII**: Heloísa, Leonor, Isolda e algumas outras. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1995.
- _____. **Damas do século XII**: a lembrança das ancestrais. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Trad. de Mario Sabino. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2010.

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

MACEDO, José Rivair. **A mulher na idade média.** 4. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2005.

NUNES, José Joaquim. **Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses.** Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. 3 v.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa.** Porto: Porto, 1955.

SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa: era medieval.** 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval.** Tradução de Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido para publicação em 16 fev. 2012.

Aceito para publicação em 15 março 2012.