

TEMAS E REPRESENTAÇÕES SOBRE O FEMININO E A FEMINIZAÇÃO EM CANTIGAS DE AMIGO GALEGO-PORTUGUESAS

Márcia Maria de Melo Araújo¹
Universidade Estadual de Goiás
marcia.araujo@ueg.br

Resumo: O assunto deste capítulo advém de uma tese de doutorado sobre as imagens femininas e de feminização nas cantigas de amigo galego-portuguesas. Nesse estudo, procurou-se, nos significados e nos sentidos de uma interpretação da imagem da mulher, investigar a dualidade presente na imagem feminina por meio das cantigas de amigo de quarenta e três trovadores galego-portugueses. Para este trabalho, elaborou-se um recorte com o objetivo de refletir sobre leituras realizadas nas cantigas, em que a mulher ora aparece *louçana*, ora *sanhuda*; ora leda ora *sen ventura* ou ainda *velida* ou *fea*. Entre esses qualificativos, que tão bem expressam a aparência e o estado de alma da mulher, percebemos certos aspectos em que ela é colocada na posição sobredeterminada e polarizada de imagens contraditórias, entre a adoração e a difamação. A ideia de choro, de verbalização com tudo que a cerca, a paciência na espera do namorado, a obrigação de conservar-se virgem até o casamento, seriam alguns elementos que parecem delimitar a natureza feminina, nas cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses. No que diz respeito ainda às cantigas, a mulher pratica ações e revela seus desejos e intenções em relação ao parceiro ou namorado, estando, nesse sentido, aparentemente nivelada ao modo de expressão do homem. As imagens da mulher ora sedutora, ora submissa abrem possibilidades para se pensar o processo ideológico de diferença entre os gêneros masculino e feminino. Esse é basicamente o ponto-chave deste trabalho sobre a mulher nos poemas trovadorescos, em especial sobre aspectos que promoveram temas e representações do feminino e sua feminização.

Palavras-chave: Cantigas de amigo; Mulher; Trovadorismo; Literatura Portuguesa.

Resúmen: El tema de este capítulo proviene de una tesina doctoral sobre imágenes femeninas y feminización en las cantigas de amigos gallego-portuguesas. En este estudio, buscamos, en los significados y en los sentidos de una interpretación de la imagen de la mujer, investigar la dualidad presente en la imagen femenina a través de las cantigas de amigo de cuarenta y tres trovadores gallego-portugueses. Para este trabajo, se elaboró un recorte con el objetivo de reflexionar sobre las lecturas realizadas en las canciones, en las que la mujer ahora parece ser *louçana*, a veces *sanhuda*; a veces leda en este momento, o aún *velida* o *fea*. Entre estos calificadores, que expresan tan bien la apariencia y el estado mental de la mujer, percibimos ciertos aspectos en los que se encuentra en la posición sobredeterminada y polarizada de las imágenes contradictorias, entre la adoración y la difamación. La idea de llorar, la verbalización con todo lo que la rodea, la paciencia para esperar al novio, la obligación de permanecer

¹ Bolsista Capes no Programa de Pós-doutorado no Exterior Edital nº 15/2016, supervisionado pela professora catedrática doutora Maria Laura Bettencourt Pires do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa (Lisboa). Professora-Pesquisadora do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) e do Curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás. Pós-Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa/GPEPELLP. Membro da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) e do GT de Estudos Medievais da Anpoll – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. e-mail: marcia.araujo@ueg.br

virgen hasta el matrimonio, serían algunos elementos que parecen delimitar la naturaleza femenina, en la cantiga de amigos de los trovadores gallegos e portugueses. En lo que respecta a las canciones, la mujer practica acciones y revela sus deseos e intenciones hacia la pareja o el novio, siendo, en este sentido, aparentemente nivelada con el modo de expresión del hombre. Las imágenes de la mujer ahora seductora y ahora sumisa abren posibilidades para pensar el proceso ideológico de diferencia entre los géneros masculino y femenino. Este es básicamente el punto clave de este trabajo sobre mujeres en poemas de trovador, especialmente sobre aspectos que promovieron temas y representaciones de lo femenino y su feminización.

Palabras clave: Cantigas de amigo; Mujer; Trovadorismo; Literatura Portuguesa.

Introdução

A partir da seleção de cantigas feita por José Joaquim Nunes (1973), buscamos material para esta investigação em que se podem ser notadas imagens da mulher ora sedutora, de corpo erotizado pela dança [*bailia*] e livre para amar; ora frágil, a desmaiar ou cair entre as flores, identificada com a natureza, submissa ao amigo e, aparentemente, sem mobilidade. É de se notar na lírica profana galego-portuguesa, o tratamento de temas e representações que abrangem situações do cotidiano feminino com cenas que descrevem realidades mais íntimas. Para o aprofundamento de nosso estudo, iniciamos com duas cantigas que ajudam a entender o estado sentimental das amigas:

Bailemos nós já todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras froolidas,
e quen fôr velida, como nós, velidas,
se amig'amar,
so aquestas avelaneiras froolidas
verrá bailar.

Bailemos nós já todas tres, ai irmãs,
so aqeste ramo destas avelãs;
e quen fôr louçãas, como nós, louçãas,
se amig'amar,
so aqeste ramo d'estas avelãs
verrá bailar.

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

(NUNES, 1973, p. 235)

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'ũas 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).

As cantigas “Bailemos nós já todas tres, ai amigas”, de Airas Nunes, clérigo com atividade poética entre 1284 e 1289, e “Ûa pastor se queixava”, de Dom Dinis, conhecido como rei poeta, apresentam imagens da mulher sedutora e submissa. Ademais, abrem possibilidades para se pensar o processo ideológico de diferença entre os gêneros masculino e feminino nos poemas trovadorescos, em especial sobre aspectos que promoveram a representação do feminino e sua feminização. Entendemos por feminização a imposição de elementos ideológicos e culturais que marcam como feminino ou típicos da mulher, certos traços característicos que seriam próprios de sua natureza. Por exemplo, a ideia de choro, de verbalização com tudo que a cerca, a paciência na espera do namorado, a obrigação de ser bela e de conservar-se virgem até o casamento, seriam alguns desses elementos que tentam delimitar a natureza da mulher.

Essas imagens aparecem condensadas na lírica galego-portuguesa, nas formas elegidas para delinear o perfil feminino das cantigas de amigo, que ora oferece uma imagem de mulher sedutora, de corpo erotizado pela dança, características que apontam a mulher presa aos sentidos; ora submissa ou subalternizada, em um espaço de confinamento à espera do amigo. Acreditamos que um dos elementos que dão alento à

imagem feminina dividida entre amor e razão seja o fato de a mulher não ser o centro, dividida entre o ideal e o carnal, entre a perfeição e a imperfeição. Trata-se do Paradoxo da Perfeição, termo cunhado por Howard Bloch (1995), para significar que a mulher oscila entre a perfeição e a imperfeição em busca de equilíbrio. Portanto, certos qualificativos, nas cantigas de amigo, são atribuídos para doutrinar a mulher ao seu “lugar” que seria o casamento, a guarda da filha e a submissão ao homem, seja ele pai, marido ou irmão (ARAÚJO; FONSECA, 2015).

Para a teologia medieval, a origem da desigualdade dos sexos está situada na diferença entre os momentos da criação dos corpos – Adão a partir do barro e Eva, da costela de Adão. Nesta dependência temporal e material da mulher em relação ao homem, Santo Agostinho vê a inferioridade da mulher e sua submissão ao homem, e lança as bases teóricas não só da dualidade feminina, mas também de sua subordinação e divisão dos papéis entre homem e mulher (KLAPISCH-ZUBER, 2006).

Desde os primeiros tempos do cristianismo, partindo de fundamentos teológicos do masculino/feminino, qualidades e defeitos, vícios e virtudes foram sendo aglomerados, considerados como específicos de um ou outro sexo. Para Christiane Klapisch-Zuber, historiadora e especialista em Idade Média e História das Mulheres,

a literatura medieval comprazeu-se em detalhar o inventário das características femininas mais do que o das masculinas. Isso porque desde o início a mulher foi definida por suas deficiências em relação à natureza humana, que fora realizada de forma mais completa no homem (2006, p. 144).

Assim, os defeitos do feminino foram inventariados, principalmente, por religiosos que viviam a recusa da carne e o distanciamento do polo feminino, do qual apontaram sobretudo sua negatividade em torno de algumas noções-chave: o corpo e seu ornamento, a palavra e seus abusos, a virgindade e as diversas maneiras de violar o estado perfeito, que seria a castidade.

Para os trovadores galego-portugueses, homens mais sensíveis, a significação que afeta o masculino e o feminino, na Idade Média, provavelmente indica não só a dualidade do ser, mas sua bipolaridade e sua tensão interna. Quanto à união sexual, ela simboliza a busca de unidade, a diminuição da tensão interna e a realização plena do ser. Por isso os poemas adotam a linguagem erótica para tentar expressar a união da alma com Deus. É nesse sentido que o erotismo aparece como tema e representação da

possibilidade de satisfação, da promessa, do desejo ou da sua negação, da privação de algo amoroso e da proximidade da felicidade.

Temas e Representações

A lírica galego-portuguesa, durante seu período de apogeu nos séculos XIII e XIV, foi modelo do que era admirável para a expressão poética da *ars amandi* [arte do amor] medieval. Nessa expressão do amor nota-se certo anseio pela estilização do que veio a ser a transformação da vida amorosa em um jogo com regras nobres. A esse respeito, Huizinga comenta que “[n]ão se pode avaliar o quão significativo foi o fato de a classe dominante de todo um período ter recebido a sua concepção de vida e a sua erudição na forma de uma *ars amandi*” (2010, p. 179). Igualmente, a época que ilumina a *Arte de trovar* – breve texto que aparece no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, edição crítica de Giuseppe Tavani (1999) – representa o ideal de amor feminino em que todas as virtudes cristãs e sociais foram encaixadas na moldura do “verdadeiro amor” pelo sistema do amor cortês.

A pensar a experiência coletiva feminina que adquire especial importância face ao mundo androcêntrico e patriarcal da Idade Média, no qual a existência da mulher se subordinava às leis do princípio da fertilidade, as novas regras significaram uma perspectiva inovadora além de erótica do ideal de vida cortês. Esse ideal pode ser simbolizado por temas e representações, como a fonte e o lavar do cabelo por uma jovem, como aparece na cantiga de amigo *Fui eu, madre, lavar meus cabelos* de João Soares Coelho, cujo período de produção lírica data de 1235 a 1270.

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

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

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

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

(NUNES, 1973, p. 112)

A cantiga cita a presença da fonte e do cabelo como elementos simbólicos e aponta para a riqueza da representação de ambos os motivos e sua presença em diferentes culturas, inclusive na tradição bíblica do *Cântico dos cânticos* (4, 1). Das várias implicações, ressalte-se a força erótica dos cabelos, cujas garcetas indicam a moça virgem sensualmente a lavá-las, e o simbolismo espacial da “fonte”, local de renovação e fertilidade (MONGELLI, 2009, p. 116).

Em comentário sobre essa cantiga de João Soares Coelho, Lênia Márcia Mongelli (2009, p. 116) a classifica como do tipo “tradicional” pelo uso do modelo paralelístico com leixa-pren, além do recurso a símbolos antigos como a fonte e os cabelos, e também pelo teor narrativo, marcado pelo diálogo com a mãe. O encontro na fonte constitui um tópico recorrente na literatura desde a época pagã, em que o culto às fontes, por meio de oferendas de pão e vinho, tinha uma ligação com os ritos de fecundidade. Ademais, a fonte é o local de encontro dos amantes.

Durante o período medieval, à luz do Trovadorismo, era comum a representação simbólica de questões sexuais ou mesmo a descrição do ato sexual pelo uso da imagem de alguma atividade social (HUIZINGA, 2010, p. 182). Lavar as vestes, por exemplo, tinha significado erótico porque a lavagem das roupas e a água assumiam significados figurativos, remetendo para núpcias e sensualidade feminina, como pode ser observado na cantiga “Levantou-s’ a velida” de Dom Dinis.

Levantou-s’ a velida,
levantou-s’ alva
e vai lavar camisas
eno alto:
vai-las lavar alva.

Levantou-s’ a louçãa,
levantou-s’ alva
e vai lavar delgadas
eno alto:
vai-las lavar alva.

[E] vai lavar camisas;
levantou-s’ alva;
o vento lh’as desvia
eno alto:
vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas;
levantou-s’ alva;

o vento lh'as levava
eno alto:
vai-las lavar alva.

O vento lh'as desvia;
levantou-s' alva;
meteu-s' alva en ira
eno alto:
vai-las lavar alva.

O vento lh'as levava;
levantou-s' alva;
meteu-s alva en sanha
eno alto:
vai-las lavar alva

(NUNES, 1973, p. 20-21).

Nessa cantiga, a imagem de lavar as vestes parece estar imbuída de um significado erótico e de conotação sexual porque, conforme dito anteriormente, a lavagem das roupas e a água assumem significados figurativos, remetendo para núpcias e sensualidade feminina, além da associação arquetípica do princípio líquido com a natureza feminina. Com relação às imagens femininas, provavelmente, temos uma menina iniciante no amor, representada pela ação de levantar-se para lavar roupas “eno alto”, ou seja, no rio. As imagens trazem subentendido uma aproximação entre masculino e feminino, que o recurso do paralelismo, com a substituição de camisas por delgadas, sugere lubricidade e erotismo. Camisas e delgadas significam roupas íntimas masculina e feminina, respectivamente.

Fato que contribui para a sensualidade da cantiga ao aproximar masculino e feminino, além da superposição de camisas e delgadas, é a ação do vento, elemento masculino e inseminador. O vento, espécie de divindade masculina, cujo simbolismo pode apresentar vários aspectos, devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo da vaidade, da instabilidade e da inconstância, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 935). Nesse contexto, o fato de o vento provocar a ira da “velida” atinge um campo semântico indicativo de uma forte atração sexual, resvalando para imagens femininas de entrega e passividade.

O tema da mulher que lava a própria roupa ou os cabelos é recorrente na lírica profana galego-portuguesa. “Levantou-se a velida” parece seguir esse tipo de levantamento de imagens femininas e de feminização, a exemplo da disposição

simbólica presente em “*Levou-se a velida*” de Pero Meogo, trovador com atividades poéticas entre 1260 e 1300, cuja letra reproduzimos aqui para delinear as figurações rastreáveis, indicadoras desse aspecto.

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

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

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

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

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

Passa seu amigo
que a muit’ ama;
o cervo do monte
volvia a augua,
leda dos amores
dos amores leda.

(NUNES, 1973, p. 375-376)

Pero Meogo, trovador do século XIII, faz versos centrados na figura da moça que vai à fonte onde os cervos vão beber água. Os símbolos poéticos, como a imagem simbólica do cervo, a beber água na fonte, sugere a presença do amigo ou relaciona-se a ele. Curiosamente, essas imagens mexem com princípios líquidos: a fonte e a natureza feminina, em que ambas representam a fertilidade e encarnam a consumação de um prazer, ou seja, a consumação erótica do desejo amoroso.

Esse tipo de procedimento analógico entre a representação simbólica de algo correspondendo-o às ações humanas parece ser usual na Idade Média, como se fez representar nos bestiários, conforme Pedro Fonseca (2011) comenta, em que algumas espécies do mundo animal, vegetal e mineral são descritos em referência à sua natureza e traços comportamentais, com frequentes correspondências exemplares com os seres humanos, numa associação recorrente a ensinamentos relativos à boa conduta baseada em princípios e em preceitos da moral cristã.

A correspondência exemplar da natureza com os seres humanos, na lírica trovadoresca, indica que os trovadores foram importantes para o estabelecimento de uma linguagem altamente simbólica, entre essas duas realidades. Ao mesmo tempo, a simbologia erótica dos versos, para Monroy Caballero, sugerem “símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana” (CABALLERO, 2005, p. 24).

O potencial rítmico da linguagem poética foi explorado pelos trovadores junto com a música para apresentações em *performances* públicas (os primeiros manuscritos musicais conhecidos datam do século IX; na esfera da música profana, do fim do século XII). A esse respeito convém lembrar as *cantilenas*, práticas musicais realizadas no domínio de uma cultura eminentemente oral, em sintonia com as danças, o teatro e todas as implicações a eles relacionadas. Nesse sentido, os trovadores primavam pela diferença de formas, de estilo e de assunto que marcam a existência de linhas de criação poética como pontos de referência para a sua produção, ao mesmo tempo em que disputavam as virtudes de melhor trovador.

Algo que chama a atenção é o sucesso do amor cortês como um jogo do amor que se afina na visão do amante pela beleza da dama. Isso provavelmente a leva a cuidar da aparência, para atrair o olhar masculino, servindo-se de artifícios como enfeites, tecidos finos, perfumes, pomadas para valorizar o corpo, para mascarar os defeitos, entre outros tipos de adornos. Nas cantigas de amigo, além de o trovador destacar a beleza da mulher, temos os presentes (dôas), geralmente toucas e cintas,

dados às donzelas como prova de amor e compromisso. Destacamos uma forma de diálogo da donzela com as amigas, indicando o seu estado de aflição por não saber o que fazer diante da demora do amigo em vir de Castela, ou porque não é vivo, ou porque el-rei o detém.

Par Deus, coitada vivo:
pois non ven meu amigo:
pois non vem, que farei?
meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei.

Pois non ven de Castela,
non é viv', ai mesela,
ou mi-o detem el-rei:
mias toucas da Estela,
eu non vos tragerei.

Pero m'eu leda semelho,
non me sei dar conselho;
amigas, que farei?
em vós, ai meu espelho,
eu non me veerei.

Estas dōas mui belas
el mi-as deu, ai donzelas,
non vo-las negarei:
mias cintas das fivelas,
eu non vos cingerei

(NUNES, p. 237-238).

Nesta cantiga de mestria de Pero Gonçalves Porto Carreiro, com atividade poética de 1275 a 1300, o sirgo, as toucas da Estela, o espelho e a cintas das fivelas simbolizam compromisso de casamento. Segundo Mongelli (2009, p. 150), os cabelos atados com sirgo representam um costume originário de sociedades primitivas, oriundo da tradição germânica, significando o estado civil da mulher, casada ou por casar-se. O fato de a donzela não poder atar os cabelos com sirgo, porque seu amigo não chega, indica um rito pré-nupcial.

Nunes (v. 1, p. 287) apresenta a ideia de que as toucas indicam o estado de casada, depreendendo daí tratar-se de uma mulher que lamenta a ausência do esposo e aflita pela separação quer desfazer-se de seus antigos adornos, quem sabe para ingressar na vida monástica. Sobre a mesma cantiga, Carolina Michaëlis Vasconcelos (1990, p. 853) denomina a moça como “cortesã desilusionada ou receosa, que imagina

mirando-se ao espelho”, e Mongelli (2009, p. 150) comenta que “Perdida em si mesma (v. 12: *non me sei dar conselho*) – o que faz questão, orgulhosa, de disfarçar (v.11) –, a moça decide romper os compromissos, assinalados pelas dōas recebidas”.

Todavia, há, nessa cantiga, alguns pontos instigantes ainda não desenvolvidos e que somamos às ideias dos medievalistas retromencionados sobre a figura da moça/cortesã. Preferimos acreditar que se trata de uma jovem com pretensões de casar-se, questão interessante para a corroboração da pluralidade de sentidos dessa cantiga. Geralmente, nas práticas matrimoniais da aristocracia feudal, o casamento era objeto de negociações que, muitas das vezes, colocava as inclinações do coração de lado.

Nesse sentido, a cantiga apresenta a voz de uma jovem aflita, sem saber como agir na ausência do amigo, posto que aceitou as dōas e agora não sabe o que fazer com elas se ele não voltar. Pode-se notar, na imagem do vazio sentido por essa jovem, que ela não pode se estabelecer sem a presença do masculino.

Desse modo, a pergunta às amigas, donzelas confidentes, “que farei?”, pela jovem que não sabe o que fazer com os presentes recebidos, embora sejam “dōas mui belas”, remete-nos a esse ambiente da Idade Média, em que o destino da mulher era o casamento. Ao dirigir-se às amigas, parece se tratar de uma donzela, pela inexperiência da situação em que se encontra envolvida e pelo fato de não poder atar os cabelos com sirgo. O curioso é que a jovem também se dirige às dōas recebidas como se fossem humanas, estabelecendo, assim, um elo simbólico entre eles: “em vós, ai meu espelho, eu non me veerei” (v. 14-15).

Temas e representações também podem ser observados nas cantigas com ecos de vozes que pertencem a textos bíblicos. Em seu estudo sobre a “Bíblia nas cantigas de amigo, de amor e de má língua”, Mário Martins (1979, p. 20) trata de vários trovadores, entre eles João de Guilhade, Pero Meogo, Afonso X, Airas Pérez Vuitoron, que usaram frases da *Bíblia* em suas cantigas. Para Martins (1979), a busca da *Bíblia* nos cancioneiros é como procurar água no deserto, porque são pequenos fragmentos que remetem à *Bíblia*, como faz João de Guilhade, trovador do século XIII conhecido por nomear a si próprio nas suas trovas, cuja cantiga “Quer’eu, amigas, o mundo loar” parece influenciada pelo Gênesis.

Quer’eu, amigas, o mundo loar
por quanto ben mi nostro Senhor fez:

fez-me fremosa e de mui bom prez,
ar faz-mi meu amigo muit'amar:
aqueste mundo x'est a melhor ren
das que Deus fez a quen el i faz ben.

O paraiso bõo x'é' de pran,
ca o fez Deus, e non digu'eu de non,
mai-los amigos, que no mundo son,
[e] amigas muit'ambos lezer an:
aqueste mundo x'est a melhor ren
das que Deus fez a quen el i faz ben.

Querria-m'eu o parais' aver,
des que morresse, ben come quen quer,
mais, poi-la dona seu amig' oer
e con el pode no mundo viver,
aqueste mundo x'est a melhor ren
das que Deus fez a quen el i faz ben.

[E] quem aqesto non tever por ben
[já] nunca lhi Deus dê en ele ren

(NUNES, 1973, p. 161)

Nessa cantiga, a amiga quer louvar o mundo, agradecida a Deus que a fez bela e a fez gostar do seu amigo e ser amada por ele. Para ela, Deus fez o Paraíso e os amigos que há nesta vida: “aqueste mundo x'est a melhor ren / das que Deus fez a quen el i faz ben”. [Este mundo é a melhor coisa que Deus fez]. A voz da amiga remete para a passagem do Gênesis em que Deus criou o mundo e viu que tudo era bom.

Martins (1979) comenta ser comum, na Idade Média, a adaptação de textos de amor sagrado a textos de amor profano, como faziam os goliardos. Nos sermões e nas leituras dos clérigos nas cerimônias e rezas litúrgicas, a Sagrada Escritura penetrava na alma do povo e na dos poetas. Junto com a tradição bíblica, a tradição clássica colaborava para reforçar um modo de ver a natureza como reflexo da realidade sensível em todos os seus aspectos. Reconhecida a presença desse modo de ver a vida, Umberto Eco (2010, p. 19) compara o interesse estético dos medievais e o nosso, delimitando aquele como portador de uma visão mais dilatada e voltada a atenção para a beleza das coisas frequentemente estimulada pela consciência da beleza enquanto dado metafísico. Assim é interessante pensar o que a dualidade desse pensamento refletiu nas cantigas de amigo, em que a mulher fala de sua própria beleza, apontando-se como *fremosa e ben-talhada* [bela e de corpo bem feito].

Por meio desses qualificativos, pronunciados pela amiga ou sobre o tratamento que lhe dispensava o cavaleiro, o trovador deixa transparecer a sua consciência sobre os meios de realização de sua poesia. Sobre esse artifício, Spina (2009, p. 185) comenta ser frequente, nas confissões e solilóquios da mulher, sentir-se vaidosa devido ao tratamento recebido do cavaleiro, como pode ser conferido na seguinte cantiga de amigo de Estevan Travanca, cavaleiro português com atividade poética entre 1250 e 1275:

Amigas, quando se quitou
meu amig'um dia d'aqui,
pero mi-o eu coitado vi
e m'el ante muito rogou
que lhi perdoasse, non quix
e fiz mal, por que o non fiz.

E pavor ei de s'alongar
d'aqui, assi Deus me perdon,
e fará-o con gram razon,
ca me veo ante rogar
que lhi perdoasse, non quix
e fiz mal, por que o non fiz.

*Chamava-m'el lume dos seus
olhos e seu ben e seu mal,
poi-lo non fazia por al,
que o fizesse [eu] por Deus,
que lhi perdoasse, non quix,
e fiz mal, porque o non fiz.*

E, se o por en perdud'ei,
nunca maior dereito vi,
ca veo chorar ante mi
e disse-mi o que vos direi,
que lhi perdoasse, non quix,
e fiz mal, porque o non fiz.

e sempre m'em mal acharei,
por que lh'enton non perdoei,
ca, se lh'eu perdoass'ali,
nunca s'el partira d'aqui;
que lhi perdoasse, non quix
e fiz mal, por que o non fiz.

(NUNES, 1973, p. 143-144, grifo nosso).

Tendo como fundo a confiança às amigas, na cantiga, a voz da amiga indica que, embora o amigo lhe dissesse coisas que a tornavam vaidosa de sua beleza, ela não o perdoou, o que foi a causa de seu maior mal, pois o amigo partiu. A amiga diz que seu amigo a chamava de lume dos seus olhos e *seu bem e seu mal*, o que deixa em evidência uma constante da natureza feminina e marca de sua dualidade histórica, a mulher boa (Ave) e a mulher má (Eva), definida por suas deficiências em relação à natureza humana, realizada de forma mais completa no homem. Em outra cantiga, agora de autoria de João Airas, burguês de origem galega, com atividade poética de 1270 a 1295, a mulher comenta sobre o cantar em sua honra e formosura:

Par Deus, amigo, non sei eu que é,
mais muit'á já que vos vejo partir
de trobar por mi e de me servir,
mais ãa d'estas é, per boa fé:
ou é per mi, que vos non faço ben,
ou é sinal de morte que vos ven.

Mui gran temp'á, e tenho que é mal,
que vos non oí já cantar fazer,
nen loar mi, nen meu bom parecer,
mais ãa d'estas [é], u non já[z] al:
ou é per mi, que vos non faço ben,
ou é sinal de morte que vos ven.

Já m'eu do tempo acordar non sei
que vos oísse fazer um cantar,
como soiades, por me loar,
mais ãa d'estas é que vos direi:
ou é per mi, que vos non faço ben,
ou é sinal de morte que vos ven.

Se é per mi, que vos non faço ben,
dizede-mi-o e já quê farei en.

(NUNES, 1973, p. 267-268, grifos nossos).

Nessa cantiga, por meio de um recurso metapoético em que a cantiga refere-se ao próprio trovar, ao cantar, ao *loar* a mulher, podemos inferir que a amiga esboça sua saudade do tempo em que o amigo cantava louvores a ela e à sua beleza, figurando assim no mesmo patamar da Virgem Maria. Mencionada anteriormente, mas pertinente a essa passagem, a cantiga de amigo de João Airas aponta para a mesma obsessão que inspira o desejo de perfeição da mulher, elevando-a acima das outras. Nessa outra cantiga, o trovador também recorre a esse recurso.

O meu amigo novas sabe já
d'aquestas cortes que s'ora fara[n]
ricas e nobre dizem que seram
e meu amigo ben sei que fará
un cantar en que dirá de mi ben,
ou [o] fará, ou já o feito ten.

Loar-mi-á muito e chamar-mi-á senhor,
ca muit'á gram sabor de me loar;
a muitas doans fará gram pesar,
mais el fará, come mui trovador,
un cantar en que dirá de mi ben,
ou [o] fará, ou já o feito ten.

Em aquestas cortes que faz el-rei
loará min e meu [bom] parecer
e dirá quanto ben poder dizer
de min, amigas, e fará, ben sei,
un cantar en que dirá de mi ben,
ou [o] fará, ou já o feito ten.

Ca o viron cuidar e sei eu ben
que non cuidava já en outra ren.

(NUNES, 1973, p. 258-259).

Na cantiga de João Airas, a amiga comenta sobre o cantar do trovador, que a chamará de “Senhor”, tratamento dado às damas das cantigas de amor. O tratamento recebido pela mulher, nessas três cantigas, revela a ausência do amigo e o âmbito restrito das atitudes da mulher, que evidencia a sua escassa capacidade de movimento, se limitando a esperar que os acontecimentos ocorram ou não por parte do homem, como pode ser investigado na seguinte cantiga de amigo de Estevam Coelho, nobre de origem portuguesa, com atividade poética entre 1300 e 1325.

Se oj'o meu amigo
soubesse, 'iria migo:
eu al rio me vou banhar.

Se oj'el este dia
soubesse, migo iria:
eu al rio me vou banhar.

quem lhi dissess'atanto,
ca já filhei o manto:
eu al rio me vou banhar.

(NUNES, 1973, p. 142)

A sensualidade da amiga se revela nas imagens de ir ao rio para banhar-se, em que o amigo, se soubesse, iria com ela. A vontade de seduzir o amigo vai longe: “ca já filhei o manto”, ou seja, já tirou a roupa. O recurso usado pelo trovador, ao compor o cenário com a nudez da amiga como convite aberto ao tratamento da conquista enquanto referência sexual, torna-se um dos artificios retóricos centrado na superintendência do masculino. Conforme o que se comentou anteriormente, no discurso entre o corpo e o seu ornamento, “filhar o manto” é uma das milhares de maneiras de violar o estado perfeito. Se o vestuário atua como um limite sobre o corpo, demarca a interação com a sociedade, aqui o elemento feminino se liberta dele. Ou seja, está nua, preparada para o banho e para o amigo se ele por lá aparecer. Ainda desse modo, parece residir no elemento masculino a capacidade de decisão para que algo aconteça ou não.

Nessas representações, Saraiva (1966, p. 18) comenta sobre uma tradição carnal presente nos *Cancioneiros*, em que da parte da mulher revela-se a permanente disposição para o acolhimento do homem e a manutenção de um estado de desejo por parte da figura feminina que não vislumbra nenhum tipo de iniciativa que vise dificultar a relação com o elemento masculino. Ressaltamos, nessa cantiga, a inversão de papéis: a configuração abstratizante diz respeito ao amigo, ausente; ao passo que ela, a amiga, extravasa fantasias e antecipa sensações, numa percepção, por parte do poeta, de certos aspectos da psicologia feminina, cheios de malícia.

A exemplo dessa malícia engendrada ao feminino, retiramos do cancionero de amigo de Martin Codax (1240 a 1275), tal como estruturada no *Pergaminho Vindel*, um flagrante da amiga que “senlheira” [sozinha], sem nenhuma proteção, ou seja, sem a guarda da mãe, mostra-se apaixonada e disponível ao amigo:

Ai Deus, se sab'ora meu amigo
com'eu senlheira estou en Vigo
e vou namorada.

Ai Deus, se sab'ora meu amado
com'eu en Vigo senlheira manho
e vou namorada.
Com'eu senlheira estou en Vigo
e nulhas guardas non ei comigo
e vou namorada.

Com'eu en Vigo senlheira manho
e nulhas guardas migo non trago
e vou namorada.

E nulhas guardas non ei comigo,
ergas meus olhos que choran migo
e vou namorada.

E nulhas guardas migo non trago,
ergas meus olhos que choran ambos!
e vou namorada.

(NUNES, 1973, p. 443-444)

Nessa cantiga, a amiga está sozinha, em Vigo, à procura do amigo e encontra-se sem nenhuma guarda, supõe-se da mãe ou de quem quer que seja responsável por ela. O que chama a atenção é o fato de ela dizer que dorme sozinha em Vigo: “Com’eu en Vigo senlheira manho”. Nas cantigas apresentadas, observamos que sempre o amigo é desejado ou esperado, assim como em outras cantigas a figura de nobres e cavaleiros encontra-se numa situação idêntica. Já a mulher sempre aparece sujeita ao poder amoroso ou social do amigo; mesmo que não esteja submissa, ela se encontra, de algum modo, inferiorizada na situação ou no discurso amoroso.

Ao investigarmos a representação da mulher na literatura, notamos que desde Homero a imagem da mulher, levando-se em conta sua sexualidade, tema em estreita relação com o corpo, está sujeita de modo desproporcional às paixões. O teórico Ken Dowden (1994), em *Os usos da mitologia grega*, comenta sobre a diferença entre personagens como Penélope e Calipso, em que inteligência e responsabilidade da primeira contrapõem-se com a entrega aos prazeres da segunda. A respeito de Circe, pode-se notar o medo dos homens diante da sexualidade feminina, na passagem em que Hermes pede cautela a Ulisses, pois pode perder sua masculinidade e ficar como seus colegas transformados em porcos, conforme é relatado na *Odisséia*.

Dowden (1994) destaca a sexualidade da mulher na cultura e no imaginário grego, citando que até a disposição da casa e o véu foram mecanismos para conter essa sexualidade. Citando como exemplo a paixão de Fedra na tragédia de Eurípedes, o teórico expõe uma dimensão excepcional da imagem do feminino, cujo desejo da rainha por seu enteado se multiplica e se justapõe pelo olhar de uma mulher que vê sob o véu, se apaixona e decide sobre uma relação amorosa que nunca ocorreu. De certa forma Eurípedes deu a palavra a setores da sociedade que não tinham direito de utilizá-la. Ele dá voz à mulher agindo na escolha do parceiro e o direito de expressar um desejo erótico e hiperbólico, dentro de uma sociedade fortemente patriarcal.

Para assinalar a dificuldade de como o desejo feminino é visto nessa sociedade, o final da peça mostra a falta de interação entre corpo e mente, responsável pelo desfecho do drama. Do mesmo modo, nas cantigas de amigo podemos observar imagens do desejo feminino, embora sob um tratamento poético. Nas cantigas, há vestígios da herança grega, pela falta de mobilidade das personagens femininas, pois no âmbito social, a mulher normalmente não sai de casa, sendo vista fora de seu reduto quando ia às romarias ou à fonte. Ao se casar, ela renunciava diversos aspectos de sua vida, como a família, as amigadas, e ficava dentro de casa cuidando dos bens, do marido e dos filhos.

Nessa perspectiva, há cantigas em que a donzela fala e manifesta suas ideias como o desejo pelo amigo, de ir caçar, correr pelas florestas, ver os cervos beberem água, deitar-se debaixo de uma árvore sobre um chão coberto de folhas e ficar ali a repousar. Todas são imagens que indicam, simbolicamente, que ela almeja a satisfação do seu desejo amoroso. Nesse sentido, o corpo torna-se a extensão do que ocorre com a personagem.

O cancionero de Martin Codax, disposto em ordem sequencial, forma uma espécie de ciclo narrativo acerca dos amores de uma jovem, contados por ela às ondas do mar de Vigo, interpretado por nós como elemento de engendramento com a feminização das ondas. Ao descrever as queixas amorosas sentidas pela amiga, o trovador modela a figura feminina conforme seus interesses e condição social. Embora haja um ganho no que diz respeito à arte de trovar e ao culto do amor, com o poder de fala sendo feminino, a voz é masculina e ecoa sua intenção, pois nas cantigas nada é gratuito.

Algumas considerações

Ao refletir sobre as definições essencializantes da mulher, evidentes nos escritos de quase todos que adotam essa maneira de abordar a questão do feminino, nota-se que o discurso erótico esteve presente na Idade Média e que ainda nos dias de hoje os seus termos governam as formas pelas quais é concebida a questão da mulher, tanto para mulheres quanto para homens. Iniciamos este trabalho com apresentação de temas e representações sobre o feminino e a feminização nas cantigas dos trovadores galego-portugueses, em que o erótico, o simbólico e o poético se interrelacionam,

revelando traços das relações de poder, em que a mulher pode ser vista sob a ideia da sedução e, ao mesmo tempo, sob o véu do encanto e da pureza.

Vários autores, entre eles Carolina Michaëllis, Giuseppe Tavani, Lênia Márcia Mongelli, contribuem, com suas análises e interpretações, para a valoração do conjunto de cantigas que compõem os cancioneiros galego-portugueses. Embora haja muitos estudos que abrangem essa temática, o esforço despendido por estudiosos do assunto e o trabalho já feito ainda é pouco em relação ao que investigar sobre inúmeras interrogações a respeito do feminino na Idade Média.

Há um manancial de fontes e materiais disponíveis e pertinentes, alguns dos quais ainda não foram tratados, sobre a situação do feminino nas cantigas de amigo. Mesmo com a visão masculina centrada no trovador, há uma complexidade de ações femininas em um universo de interesses e relações de poder doméstico e social a serem investigados. Além disso, o estudo dos cantares recolhidos nos cancioneiros ibéricos medievais chama a atenção pelo virtuosismo poético e pela profundidade de reflexão que efetivam sobre o amor e os temas dos encontros e desencontros entre os amantes.

Temas e representações também podem ser observados nas cantigas para indicar a importância da pesquisa ao desenvolvimento dos estudos medievais no Brasil e justificar o exame das imagens femininas na lírica galego-portuguesa como fonte de investigação e estratégia metodológica aplicadas no ensino de literatura.

Referências

DO *CORPUS*

NUNES, J. J. **Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses**. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.v.1, 2 e 3.

SOBRE O *CORPUS*

ARAÚJO, Márcia Maria de Melo; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Mulher medieval e trovadorismo galego-português: o feminino e a feminização nas cantigas de amigo**. 1. ed. Goiânia: Editora da PUC, 2015.

MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (ed.). **Cancioneiro da Ajuda**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. v. 2.

GERAIS

BÍBLIA Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus Gráfica, 2003 (edição Pastoral).

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: 34 Literatura, 1995.

CABALLERO, A. Monroy. **Revista de Poética Medieval**, Universidade de Alcalá, n. 14, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas e figuras, cores e números. Trad. Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DOWDEN, Ken. **Os usos da mitologia grega**. Trad. Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1994.

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.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino / Feminino. Trad. Eliana Magnani. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coods.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Bauru: Edusc, 2006. v. 2. p. 137-150.

MARTINS, Mário. **A Bíblia na literatura medieval portuguesa**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.

SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa I**: das origens ao Romantismo. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1966.

SPINA, Segismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2009.

TAVANI, Giuseppe. **Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa**. Lisboa: Edições Colibri, 1999 (Introdução, edição crítica e fac-símile de Giuseppe Tavani – Coleção Viator, v. 2).