

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
(DOUTORADO)

MARIA DO CARMO FAUSTINO BORGES

**A POESIA RESISTÊNCIA NA LÍRICA PROVENÇAL, NA *AMATORIA* DOS
CARMINA BURANA E NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA**

Maringá
2022

MARIA DO CARMO FAUSTINO BORGES

**A POESIA RESISTÊNCIA NA LÍRICA PROVENÇAL, NA *AMATORIA* DOS
CARMINA BURANA E NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor em Letras.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez

Maringá
2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B732p

Borges, Maria do Carmo Faustino

A poesia resistência na lírica provençal, na Amatoria dos Carmina Burana e na lírica galego-portuguesa / Maria do Carmo Faustino Borges. -- Maringá, PR, 2022.
269 f.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Poesia resistência. 2. Tema do amor - Poesia portuguesa. 3. Idade média. 4. Poesia medieval. 5. Séculos VIII ao XIV. I. Cortez, Clarice Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 801.95

MARIA DO CARMO FAUSTINO BORGES

**A POESIA RESISTÊNCIA NA LÍRICA PROVENÇAL, NA
AMATORIA DOS CARMINA BURANA E NA LÍRICA GALEGO-
PORTUGUESA**

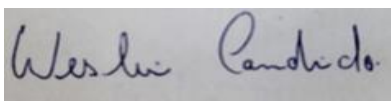
Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual
de Maringá, como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutor em Letras, área de
concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **03 de agosto de 2022**.

BANCA EXAMINADORA

Clarice Z Cortez

Profª Drª Clarice Zamonaro Cortez
Presidente da Banca – Orientadora (UEM-PLE)



Prof. Dr. Weslei Roberto Candido
Membro Titular (UEM/PLE)

Jaime Estevão dos Reis

Prof. Dr. Jaime Estêvão dos Reis
Membro Titular (UEM/PPH)



Profª Drª Márcia Maria de Mello Araújo
Membro Externo (UEG – Goiânia/GO)

Thiago Saltarelli

Prof. Dr. Thiago César Viana Lopes Saltarelli
Membro Externo (UFMG – Belo Horizonte/MG)

Dedico este trabalho aos meus pais, Lázaro e
Josefina (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez, por seu trabalho e dedicação na realização deste estudo, pelo companheirismo e amizade, nas horas difíceis e nas vitórias; no compartilhamento de material teórico e da ampla experiência de sua profissão, obrigada!

Aos professores componentes da Banca Examinadora, Dr.^a Márcia Maria de Melo Araújo; Dr. Thiago César Viana Lopes Saltarelli; Dr. Jaime Estevão dos Reis; Dr. Weslei Roberto Cândido, pelo tempo, atenção e carinho dispensados ao meu estudo de tese.

À CAPES, por disponibilizar a bolsa de estudos, a qual me proporcionou condições de adquirir livros, de desenvolver e concluir este estudo, sem maiores problemas.

Ao professores da Graduação e Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá durante toda minha formação, por ter recebido respeito e apoio, fazendo com que eu retomasse a inspiração pelos estudos e desenvolvesse novos conhecimentos.

A minha amiga, Cleide, que contribuiu para a execução técnica deste trabalho de tese, além do companheirismo.

A minha família, marido, filhos, genro, nora e netos, pelo carinho, apoio e compreensão durante esses anos.

Le moyen âge est une époque essentiellement poétique ... Quoi de plus tentant pour l'observateur que de démêler les lois qui ont dirigé ce mouvement, d'analyser dans leurs détails et de comprendre dans leur ensemble tous ces faits nouveaux et multiplex, de saisir le jeu et les rapports des forces qui les font éclore? Quoi de plus attrayant que de se donner ce spectacle incomparable, de ressusciter par la pensée ce monde aujourd'hui disparu, ces institutions, ces mœurs, ces langues, cet art, d'où les nôtres se sont peu à peu formés, de faire revivre ces hommes qui sont nos pères, de pénétrer dans leur esprit, de nous imprégner de leur âme, de les voir agir, penser, chanter et aimer devant nous? (Gaston Paris)

RESUMO

Esta tese consiste em uma leitura de cantigas medievais que tematizam o amor, pela perspectiva de poesia resistência. O *corpus* selecionado compreende cantigas da Lírica Provençal, da Lírica Galego-Portuguesa e da *Amatoria* dos *Carmina Burana*. O foco centraliza-se na atividade poética do amor cortês, do jogo entre o sofrimento (*coita*) do amante e a recompensa da dama; nos temas da alegria e liberdade, na poesia goliárdica; na adaptação do amor cortês e temas autóctones na Lírica Galego-Portuguesa, considerando-se a poesia resistência nestes paradigmas. A Igreja e o sistema feudal, como agentes de produção cultural, criaram estratégias de poder, vinculadas à ação de valores socioeconômicos e conceitos morais, conflitantes com as transformações sociais e políticas (séculos XI-XIII). Aquele contexto serviu de inspiração e reflexão aos trovadores e poetas. O objetivo dessa tese é a leitura de poesia resistência nos referidos textos poéticos, cujos conteúdos justificam e permitem refletir os temas supracitados e estabelecer uma relação de diferentes visões de mundo, em relação à ideologia dominante da cultura medieval: as limitações cristãs da Igreja à concretização do amor humano e à influência do sistema feudal no casamento que envolvia os bens patrimoniais e familiares, também sobre as regras de controle sobre a sexualidade. Assim, desenvolveu-se uma pesquisa de cunho bibliográfico, em autores como Georges Duby, Jacques Le Goff, Marc Bloch, Michel Foucault, Raymond H. Bloch, Martin de Riqueur, Luis Antonio Villena, Northrop Frye, Otto Maria Carpeaux, André Vauchez, Paul Zumthor, Segismundo Spina, Alfredo Bosi, entre outros. Os textos poéticos apresentam-se na língua original, acompanhados das respectivas traduções para o português, seguidos da leitura, documentada com os versos referentes e traduções em nota de rodapé. Esta tese estrutura-se em cinco capítulos. No primeiro, constam apontamentos de História medieval, do período entre o século VIII-XIII. No segundo, apresentam-se teorias de poder, resistência e poéticas. O terceiro, teorias a respeito do amor cortês e da figura feminina, desde a Criação. No quarto capítulo, aborda-se o referencial sobre clérigos e goliardos. O quinto capítulo consitui-se da leitura proposta: evidências e argumentos para a comprovação da hipótese da poesia resistência nas cantigas. Os resultados demonstraram que a poesia da Lírica Provençal se fez resistência aos pressupostos cristãos, ao amor e à moral, com relação estreita ao sistema feudal, ao casamento por interesses político-socioeconômicos. Na *Amatoria*, a resistência mostra-se ao contexto, por uma visão de liberdade para viver e amar, abordando o amor pelo viés do erotismo. A Lírica Galego-Portuguesa herdou forma e temática da Lírica Provençal; em um contexto diferenciado, passou a ser poesia resistência à própria origem como crítica

aos valores e costumes referidos ao amor naquele modelo ficcional: nas cantigas de amor, a mulher é louvada, intocável, perfeita; as de amigo exploram os temas autóctones, uma contraposição ao sistema patriarcal. Por natureza própria, a Poesia exprime resistência, por uma visão diferenciada do mundo real. A relação entre literatura e sociedade mostrou que ambas, além de ser intertextuais, são interdependentes, ou seja, os fatores políticos, sociais e econômicos fazem a História; a Poesia transfigura os fatos.

Palavras-chave: Cultura Medieval. Poesia Resistência. Amor. Poder. Ideologia.

ABSTRACT

This study consists in a medieval songs reading which love is the theme, and are interpreted by the resistance poetry view. The selected corpus is composed of Provençal Lyrics Songs, songs from Galician-Portuguese lyrics songs and love lyrics poems from the Carmina Burana (Amatoria). We stand out the focus on courtly love poetic activity and the play between the lover's suffering and the lady's reward; the approach of happiness and freedom themes in the goliardic poetry; the adaptation of courtly love to Galician-Portuguese lyrics and the native themes, considering the resistance poetry in the referred paradigms. The Church's ideology and the feudal system, as cultural producer agents, they created power strategies, linked to the action of social and economic values and moral concepts, that were confronted with the social and politic transformations, (XI to XIII) centuries. That context served to the poets and troubadours inspiration and reflection. The objective of this thesis is a resistance poetry reading on the referred poetic texts, of which contents permit to reflect the above-mentioned themes and establish a relation of different world visions from the literature concerning to the dominant ideology of medieval culture: Christian prohibitions to the human love concretization and the feudal system influence on the marriage, that involved a process of patrimonial and familiar assets, as well the rules of control on the sexuality. In this sense, it was developed a search in bibliographic character, founded on authors as Georges Duby, Jacques Le Goff, Marc Bloch, Michel Foucault, Raymond Bloch, Martin de Riquer, Luis Antônio de Villena, Northrop Frye, Otto Maria Carpeaux, André Vauchez, Paul Zumthor, Segismundo Spina, Alfredo Bosi, among others. The poetic texts are shown in original tongue, and the respective translations to Portuguese by side, and the reading is in the sequence, documented by verses or just words of the poem, and translation at footnote. This study is structured in five chapters. In the first one, there are contents about medieval History, from VIII to XIII centuries. The second, it deals with power, resistance and poetic theories. The third, it approaches the Courtly Love theories and the feminine figure, since the Creation. In fourth chapter, the referential contents are about clergymen and goliards. The fifth chapter, it is the proposed reading, the evidences and arguments to prove the hypothesis, the presence of resistance poetry in the texts studied. The results showed that Provençal Lyrics Songs is a resistance to Christian love and moral assumptions, in a narrow relationship to feudal system about marriage in politic-social-economic interests. In Amatoria, the resistance is presented to that context by a vision of living and loving freedom, by approaching erotic love. Galician-Portuguese love lyrics inherited the form and thematic Provençal contents; in a different

context, it became resistance to its own origin as critics to values and behaviors, referred in that fictional type: in love lyrics the lady is praised, untouchable, perfect; in friend songs it is explored native topics, a contraposition to patriarchal system. The poetry, by nature, expresses resistance, by a different real world vision. The relationship between literature and society showed that both, besides being intertextual, they are inter-dependents; the politic, social and economic elements make History and Poetry transfigures the facts.

Key-words: *Medieval Culture. Resistance Poetry. Love. Power. Ideology.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 1 UM BREVE PERCURSO PELO CONTEXTO DA IDADE MÉDIA: SÉCULOS VIII A XIII.....	20
1.1 ATIVIDADES POLÍTICAS DA DINASTIA CAROLÍNGIA	22
1.2 O LEGADO CULTURAL DA ALTA IDADE MÉDIA E A CRISTANDADE	27
1.3 CAVALARIA E FEUDALISMO	35
 2 AS RELAÇÕES DE PODER E AS IDEOLOGIAS E TEORIAS DO TEXTO POÉTICO	49
2.1 O PODER E SUAS RELAÇÕES COM AS IDEOLOGIAS	50
2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE TEORIAS DO TEXTO POÉTICO	60
2.2.1 A Poesia Resistência.....	70
 3 GÊNESIS, A MULHER, O AMOR CORTÊS E PARTICULARIDADES.....	78
3.1 LIVRO DO GÊNESIS.....	78
3.2 A FIGURA FEMININA NO MEDIEVO.....	86
3.3 O AMOR CORTÊS E SUAS PARTICULARIDADES	94
 4 OS CLÉRIGOS, OS GOLIARDOS E AS MUDANÇAS CULTURAIS.....	109
4.1 OS CLÉRIGOS	111
4.2 OS GOLIARDOS	120
4.2.1 Fontes clássicas e influências na poesia goliárdica	128
 5 UMA LEITURA DE POESIA RESISTÊNCIA NA LÍRICA PROVENÇAL, NA AMATORIA DOS <i>CARMINA BURANA</i> E NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA ..	134
5.1 A LÍRICA PROVENÇAL	140
5.2 A AMATORIA DOS <i>CARMINA BURANA</i>	181
5.3 A LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA.....	221
5.3.1 As Cantigas d'Amor	224
5.3.2 As Cantigas d'Amigo	240
 CONCLUSÃO	257

INTRODUÇÃO

Estudar a Idade Média exige, antes de tudo, o gosto por um mergulho em conteúdos distantes no tempo, no espaço e nas experiências que formaram aquela cultura, portanto, no mínimo, um contexto “exótico” à nossa realidade. Nesta aventura, como proposta de base da tese, definimos estudar parte da literatura poética medieval, especificamente voltada ao tema do Amor. Essa ideia nasceu há alguns anos e sempre com o desejo de abordar a sua abrangência, as suas motivações e representações. Depois de muitas leituras, decidimos tomar um caminho que facilitasse e, ao mesmo tempo, delimitasse o estudo de leitura de poesias e o tema do amor.

Os valores e conceitos adotados na Idade Média, voltados para as questões éticas e morais, foram, desde a herança romana do cristianismo, acolhidas pelos padres (monges) da Igreja, principalmente, Ambrósio, Crisóstomo, Jerônimo e Agostinho, foram seguidas até os séculos XI e XII. Esses pensadores tinham, no evento da Queda, do livro do Gênesis, o pecado edênico, atribuído à figura feminina de Eva. O corpo sexuado, portanto, era marca do pecado. Desse modo, pregavam os valores místicos e de contemplação à sexualidade, tendo a virgindade, a continência e a castidade, como formas de perfeição (LE GOFF, 2002). Mais tarde, a Igreja elaborou uma teologia do matrimônio como “lugar ao sexo”, ou seja, permitido dentro do casamento.

Associados às questões da sexualidade, propostas pela Igreja, estavam os interesses políticos e econômicos, defendidos pelos senhores feudais, cujo poder e ideologia se estabeleciam na esfera familiar, com direitos de heranças ao filho mais velho e os casamentos “arranjados”, e visando aos interesses de manutenção dos bens. No âmbito da literatura, as manifestações poéticas, originadas na Provença e no Ocidente europeu, ainda estavam sujeitas a tais influências, apesar das transformações sociais e políticas que já aconteciam desde o início do século XI.

O objetivo dessas leituras nos textos poéticos selecionados é o da poesia resistência, com o foco centralizado na veemente atividade poética do sofrimento (*coita*), gerado nos casamentos infelizes (sistema de hereditariedade), e nas dificuldades criadas para a concretização do amor, limitações impostas pela ideologia cristã. As estratégias do poder, veiculadas à ação de valores socioeconômicos e conceitos morais cristãos são os principais motivos no desenvolvimento da temática amorosa do *fin'amors*, o amor cortês, da poesia *Amatoria* dos goliardos e do Trovadorismo galego-português; modelos poéticos que

pressupõem a quebra dos referidos valores e comportamentos, material literário que compõe o *corpus* deste estudo de tese.

Essa opção justifica-se por exemplares da Lírica Provençal (7), autores: Guilherme IX, Bernart de Ventadorn, Peire Rogier, Condessa de Dia; da *Amatoria* dos *Carmina Burana* (8) autoria desconhecida; da Lírica Galego-Portuguesa (8), autores: D. Dinis, Nuno Fernandes Torneol, Juião Bolseiro, Pero de Vivianes, Martin de Ginzo, textos poéticos que correspondem tematicamente ao objetivo acima proposto: cantigas medievais que versam sobre o tema do amor, representados por dramas amorosos e, na maioria das vezes, por um canto de sofrimento, derivados das dificuldades que os discursos construídos nas relações de poder se colocavam, principalmente ao viés da liberdade, da individualidade e da sexualidade.

Consideramos, pois, que os discursos dessas criações poéticas constituem uma manifestação de resistência às instituições de poder, na voz dos poetas e trovadores, que contribuem para as relações sociais (resistência), na liberdade de conviver com as demais classes, observando e transformando em ficção esse jogo de poder. Embora, na atualidade, a voga da literatura trate da poesia resistência a partir dos anos 30 do século XX (BOSI, 2015), há uma literatura sobre colonizadores e colonizados, opressores e oprimidos, os marginalizados, entre outros, no período medieval, tematizando o poder e a resistência.

A hipótese desta tese é mostrar que a própria poesia, já no contexto medieval, fazia-se resistência, tendo como parâmetro as questões históricas, o sistema político-econômico e o religioso, refletidas nas produções poéticas. Deste modo, serão abordadas as representações e transformações que compreendem o período entre os séculos VIII legado do período carolíngio, e XI e XII, com o sistema feudal, o desenvolvimento das cidades e do comércio, o aumento populacional, a criação das universidades, a separação dos poderes político e clerical em classes distintas, transformações sociais que serviram de inspiração à criação e ao desenvolvimento da poesia medieval: a Lírica Provençal, a poesia dos goliardos e, mais tarde, com a decadência dessas duas manifestações poéticas, fortalecia-se o Trovadorismo Galego-Português na Galiza e Portugal, séculos XIII e XIV.

Essa pesquisa favoreceu uma oportunidade e a possibilidade de trazer para o leitor a memória de que o homem sempre esteve no foco das ocorrências sociais, econômicas e políticas, com distinção entre os sujeitos e os sujeitados, independentemente do tempo e do espaço. Por meio da ficção, a literatura resistência revelou caminhos e estratégias que a realidade das ideologias disfarça ou tenta negar, configurando-se, assim, o pressuposto de trazer uma contribuição diferenciada, inédita, para os estudos da poesia resistência dentro do período medieval, com enfoque a partir do conflito humano entre o bem e o mal, das relações

de tensão entre o divino e o humano, do sagrado e o profano, voltados ao tema do amor. Para tanto, o texto desta tese constitui-se de cinco capítulos, sendo que os quatro primeiros, anteriores à leitura das poesias, têm por finalidade preparar o leitor e indicar as bases que sustentam as leituras. Os referidos capítulos tratam de um ensaio histórico e teórico, a partir de historiadores, sociólogos, poetas e críticos de literatura, na sua maioria, consagrados ao medievo.

No quinto capítulo, apresentamos um breve contexto, o conjunto de circunstâncias que envolviam as instituições econômicas, políticas e legais no período de criação de cada modalidade poética acima referidas nos respectivos tópicos, como introdução das mesmas, a saber, da Lírica Provençal, da Lírica Galego-Portuguesa e da *Amatoria* dos goliardos. Os textos poéticos estão completos na língua original e as respectivas traduções para o português. Introduzimos uma breve leitura da parte estrutural, com a escansão da primeira estrofe, apontamentos do esquema das rimas, o título, o tema, eventuais figuras de linguagem, símbolos, pontuação etc. Em seguida, fizemos a leitura das estrofes, dos versos, ou apenas de elementos linguísticos do texto poético que se fizeram importantes e interessantes para contextualizar os objetivos.

Consta, ainda, a experiência de leitura de textos análogos ao tema escolhido, o que representou, aos poucos, a definição do aspecto a ser abordado nos referidos textos. O tema do amor é o mais estudado e apreciado na poesia, foi o dispositivo que facilitou direcionar para autores como Ovídio e Capelão, fontes primárias de literatura sobre o tema na Idade Média.

O processo de mudanças geográficas, pela formação do Estado, que deu origem à Europa de hoje, envolveu muitas guerras, acordos, discórdias, mas foi por meio de lenta e conturbada organização e, foi também por lenta retomada dos conhecimentos clássicos, como a Lógica, a Dialética, a Filosofia, entre outros conhecimentos, que foi possível chegar ao saber de que dispõem as sociedades. Para o mundo atual, pleno de tecnologias e ciências altamente desenvolvidas, torna-se difícil falar ao homem leigo ou aos jovens que devemos às instituições medievais o ensino universitário, sistemas de legislação, princípios de estruturação social, enfim, os modelos de base da civilização do Ocidente.

Percebemos também a necessidade de tomar o texto da Bíblia, Gênesis, cujo discurso traz as noções da Criação, com a figuração de Adão e Eva e as premissas da posição do homem e da mulher no mundo, assunto tratado em diversas cantigas do *corpus* em estudo. A interpretação do referido texto bíblico, feita pelos padres da Igreja, e que perdurou por toda a Idade Média, é um dos pontos discutidos até hoje, servindo de parâmetro para os tópicos que

colocam a mulher em desigualdade ao homem. O teocentrismo e suas asserções, a partir da ordem do mundo, instituída por Deus, vigoraram e operaram como órgão regulador e orientador de todas as camadas sociais do medievo.

Ocorre, contudo, saber que não se pode generalizar essa afirmação, pois essa cultura e seu desenvolvimento foi formada por diversos povos e crenças, o que se comprometeria dizer que todos aceitavam o cristianismo e as formas políticas sem relutâncias. Mas, muitos elementos de ordem religiosa, política e social foram gradativamente agenciando a produção da cultura, lapidando e assimilando valores, costumes, crenças, sistemas de significação que constituíram e influenciaram a mentalidade do Ocidente europeu por mais de mil anos.

Todo o arcabouço apresentado nos referidos capítulos serve de fundamentação para as considerações e questionamentos constantes no texto, assim também para compreender as reflexões dos diferentes eruditos (historiadores, antropólogos, sociólogos e demais estudiosos afins) que compõem esse material histórico, teórico e cultural. Embora sendo um estudo voltado para a Literatura, as representações históricas, sociais, econômicas e culturais sobre o medievo, suas adaptações e transformações formaram um complexo de elementos essenciais à contextualização e à construção de um inventário capaz de respaldar as ideias e as asserções sobre as mensagens de poesia resistência, contidas nos versos dos textos poéticos escolhidos.

As pesquisas dos referidos estudiosos proporcionaram valioso material sobre a Idade Média, e é a partir dessas informações que são dadas a conhecer as dificuldades, as conquistas e a vivência daquela civilização. Aos poucos, no entanto, estabelecemos delimitações necessárias ao cumprimento do objetivo proposto nesta tese, cujo espaço histórico levou a estudar e observar a influência da Igreja, do sistema político-econômico, mecanismo que moveu a sociedade e definiu a cultura medieval.

Da criação das cantigas, na voz dos trovadores, resultou uma abordagem pormenorizada sobre o tema do amor, a transmissão das peculiaridades e a vivência das comunidades e da cultura. Nessa perspectiva, a Literatura, área de grande abrangência, refere-se ao conhecimento e descobrimentos no tempo e no espaço dos povos, diferenciados dos relatos da História. Na atualidade, estudos diversos se entrecruzam com a História Literária, no intuito de ampliar, ou de convergir com saberes que somente esta área pode tratar, por meio de uma linguagem diferenciada e elaborada, para falar das sutilezas da alma do povo.

O referencial é apresentado a partir dos enunciados descritos nos primeiros quatro capítulos, cujo conteúdo versa sobre dimensões diferenciadas em relação à estruturação social, além da supremacia exercida pela Igreja em todos os setores. As representações sociais e culturais não estão reproduzidas nos textos literários em questão, no entanto as condições,

os valores e as crenças que os grupos conceberam e praticaram naquele contexto facultaram possibilidades de leituras e interpretações a partir do mundo conhecido e vivido pelos poetas.

A Arte produz resistência, denuncia os abusos, e isso a transforma em poder, pois o indivíduo apercebe-se na sociedade, cria sua identidade e, aos poucos, deixa de se sujeitar às ideologias do poder constituído, passando a pensar por si próprio, no seu contexto de vida, no seu modo de existir. Como o tema principal dos textos poéticos é o amor, recorreremos, também, ao Gênesis como orientação, por tratar da Criação, homem e mulher, e a sua interpretação dentro do mundo cristão. Esse foi o ponto primordial dos critérios que desencadearam a leitura de atribuições e diferenças entre os sexos, originando a ideia de pecado em relação à sexualidade, além da misoginia. Desta forma, a poesia em estudo, a partir dos séculos XI e XII, influenciada por mudanças culturais, trouxe à tona o questionamento e os paradigmas sobre o amor humano.

Com a apresentação deste trabalho de tese, nosso intuito é favorecer a esfera social e cultural, trazendo conhecimentos sobre o amor e suas dimensões sociais, principalmente o papel da mulher no casamento e a misoginia explícita à sua imagem do período medieval. Do mesmo modo, a marginalização da parte masculina dos jovens, entre eles os goliardos, oriunda do processo desenvolvido pelo sistema feudal, do protecionismo ao filho primogênito, o que gerou muitos jovens dispersos nas cortes, o incentivo ao celibato e à castidade, e ao mundo monástico.

Essas representações foram transformadas em conceitos que operavam diretamente sobre o mundo real, quer no processo intelectual, quer no econômico e moral e, em consequência, até nossos dias, ocorrem exemplos idênticos, embora ainda camuflados por interesses do poder e da ideologia dominante. Neste texto, tanto nas leituras de teorias, quanto nos textos selecionados, trabalhamos com diferentes idiomas, pois se trata de material muitas vezes exclusivo, de difícil acesso e, em matéria prima, os textos poéticos: *langue d'oc*, galego-português e latim. Quanto às teorias, com o francês, o inglês e o espanhol, com traduções próprias. Na área das línguas e linguagens, foram encontrados traços distintivos de interesses em cultivar o exótico, tais como: *fin'amors*, *coita*, *fossado* etc., que se mostram nesses textos, referindo-se a particularidades das línguas originais.

Como em qualquer cultura, as diferenças entre as classes sociais, a realidade de cada grupo se tornam evidentes e, neste caso, afloram na poesia ora estudada, aquela produzida no ambiente das cortes, e a outra produzida no ambiente popular, cujas características revelam, pelo menos, no comportamento das personagens, o que pode ter sido aquela realidade, ou a concepção cultural vigente no medievo.

A abordagem sociocultural, nos capítulos que antecedem a leitura dos textos poéticos, possibilitam ao leitor uma visão do coletivo em que se concebia o mundo medieval, sempre conferido aos desígnios divinos, explicados e comparados por meio dos textos bíblicos, determinados por padrões e valores da ideologia dominante. As informações aparecem ponderadas por diferentes estudiosos; esse encontro de dados e teorias é observado como fonte imprescindível, uma vez que este estudo se constitui amplamente bibliográfico.

Desse modo, o material de base para as leituras compõe-se a partir dos modelos da estruturação política, econômica e moral deixada pelo legado dos carolíngios e modificada nos séculos XI e XII com o sistema feudal e a Reforma Gregoriana. Somados ao desenvolvimento das cidades e ao aumento da população, veio o crescimento do comércio e uma concepção de vida voltada ao indivíduo com a burguesia. Nas proximidades dos castelos, as escolas, as paróquias, novos espaços sociais se formaram, e as relações da sociedade começavam a se transformar, com a expansão de territórios cristãos e o surgimento das línguas neolatinas (FRANCO JÚNIOR, 1986).

Com o advento das formas literárias fora dos mosteiros, os textos eram produzidos em vernáculo (língua vulgar, popular) e não mais em latim, abordando as formas de vida das cortes e do ambiente popular, também os exageros e discriminações praticadas pela aristocracia e pela Igreja, conteúdos que passaram a figurar como parte dessas criações, quando essas práticas se fizeram questionadas e criticadas pelos trovadores das cortes e, no ambiente popular, com as cantigas de amigo e os goliardos.

A poesia resistência, conforme comenta Bosi¹, opõe-se à prosa do mundo, à prosa ideológica, ao senso comum, por meio de uma linguagem “estranha” e “diferenciada”, que se transforma em resistência. Trata-se de uma tensão entre o universo subjetivo do poeta e as “forças hegemônicas” de uma determinada sociedade, uma forma de crítica social. Este é o recorte que fizemos na leitura dos textos poéticos ora selecionados, considerando-se o sistema de concepções vigente, os padrões e seus significados, e os diferentes ambientes das respectivas criações poéticas.

O material poético de leitura elencado, em suas versões originais, compõe-se dos textos da Lírica Provençal, de Guilherme IX, em Arnaldo Saraiva (2009), no *langue d’oc*, com tradução para o português de mesma autoria; de Bernart de Ventadorn, Peire Rogier e Condessa de Dia, tradução nossa, com base em Riquer (2011); da Lírica Galego-Portuguesa, as Cantigas de amor, no galego-português, com tradução nossa para o português de Nuno

¹ Alfredo Bosi, entrevista à Revista Adusp, dezembro de 2015.

Júdice (1998); as Cantigas de amigo, com tradução para o português, tradução nossa; da *Amatoria*, em latim, Biblioteca Augustana².

Essas narrativas chegaram até os dias atuais graças às cópias incertas, imprecisas talvez, e estão guardadas nos cancioneiros em várias bibliotecas, principalmente da Europa, algumas com notação musical, tendo sido selecionadas e reunidas nos séculos XIII e XIV, e os *Carmina Burana*, encontrados em 1803, na Áustria. De início, eram criadas para ser cantadas de memória e mais tarde foram escritas.

A tese está estruturada em cinco capítulos: no primeiro capítulo, são abordados assuntos históricos sobre o legado carolíngio, a Igreja, o feudalismo e respectivas influências; no segundo capítulo, apresentam-se referências sobre ideologia, poder e teorias poéticas; no terceiro capítulo, tópicos relativos à figura feminina: *Genesis*, a mulher na Idade Média e o amor cortês; no quarto capítulo, tópicos sobre as figuras masculinas do clérigo e do goliardo; e, no quinto e último capítulo, registra-se propriamente a leitura das poesias.

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica, à medida que fazíamos a seleção dos textos a serem analisados, foi traçado um perfil dos assuntos e de dados coerentes ao desenvolvimento da proposta adotada. Foram escolhidos autores renomados e consagrados, como Georges Duby, Marc Bloch, Jacques Le Goff, Raymond Howard Bloch, Paul Zumthor, Northrop Frye, Michel Foucault, Patrick G. Walsh, Octavio Paz, Nuno Júdice, Alfredo Bosi, Otto Maria Carpeaux, Ivo Storniolo (Bíblia Sagrada), Mikhail Bakhtin, Aristóteles, Pedro Fonseca, José Rivair Macedo, Denis de Rougemont, André Vauchez, Luis Antonio de Villena, Martín de Riquer, entre outros estudiosos.

As nossas experiências com a Idade Média iniciaram-se no ambiente da graduação em Letras, com o tratado do Trovadorismo de maneira geral, e seguindo no Mestrado para a canção de gesta, elaborando a dissertação sobre “A Canção de Rolando”. Além das experiências de leituras, e o gosto pelos temas daquele período, tivemos a participação em grupo de estudos, de congressos em literatura medieval, além do projeto científico intitulado “As Cantigas de Amigo galego-portuguesas: um estudo lexicográfico como subsídio para uma revisão do perfil feminino e do quadro lírico do cotidiano medieval”, orientado pela professora Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez.

Esse período da História é o espaço favorito de nossos estudos para a tese de Doutorado e justifica o retorno ao Trovadorismo, o acréscimo dos textos poéticos dos goliardos, com a abordagem do tema do amor e as manifestações de resistência que essas

² Site para acesso: <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/CarminaBurana/bur_cam1.html>

poesias trazem em seus versos. A partir das leituras e diversas retomadas das mesmas, encontramos as ligações, a evolução dos conceitos, dos costumes e das transformações sociais, o que confirma o nosso direcionamento e o objetivo de mostrar nesta tese a poesia resistência em textos medievais.

Consideramos, assim, a necessidade de se inteirar sobre o conteúdo dos textos que se referem à literatura para a qual converge o *corpus*. Além dos autores e teorias apresentados nas considerações iniciais, acessamos portais, revistas, anais de congressos, bibliotecas virtuais, para um levantamento dos trabalhos existentes sobre a poesia resistência. Em um segundo momento, voltamos a atenção para artigos, ou outros modelos de trabalhos escritos por autores da área de Literatura ou História Medieval que pudessem oferecer alguma ligação ou referência ao objetivo da tese.

Artigos, dissertações, teses, capítulos de livros encontrados apresentavam pesquisas e abordagens diversas, tanto sobre as questões históricas, quanto as literárias, entre outras, também com alguma relação ao objeto de estudo: as cantigas medievais, a poesia dos goliardos e a teoria de poesia resistência. Não encontramos qualquer registro sobre a teoria resistência voltado aos textos medievais, a partir da Poesia Provençal, da Lírica Galego-Portuguesa e da *Amatoria* dos *Carmina Burana*, porém, dados neles contidos ampliaram a nossa visão sobre a teoria e sobre o objeto de estudo da tese. Nossa tese é de caráter bibliográfico, o que permitiu observar estudos publicados, principalmente na forma de artigos, sobre as referidas Líricas, apresentados em diferentes temas e abordagens no meio acadêmico, em nível de graduação e, mais ainda, de pós-graduação.

Indiscutível é destacar a importância do material acessado no desenvolvimento das considerações que defendemos em razão de novos conhecimentos, do mesmo modo que pretendemos trazer alguma novidade para o meio acadêmico e ao leitor interessado em estudos medievais. Desde então, já entrevíamos a complexidade em se discutir as teorias sobre a poesia resistência, tanto do ponto de vista conteudístico, quanto da bibliografia que se refere especificamente ao *corpus* e o enfoque dado. Entre outros trabalhos publicados, envolvendo indiretamente o tema, em diferentes abordagens, a poesia ou as teorias que fazem alguma relação com este trabalho, foram encontrados alguns que se destacam e que, oportunamente, serão contemplados no quinto capítulo como parâmetros para se somar às reflexões produzidas.

1 UM BREVE PERCURSO PELO CONTEXTO DA IDADE MÉDIA: SÉCULOS VIII A XIII

A História Global de uma civilização resulta de mudanças que se produzem em diferentes níveis, no nível da ecologia, da demografia, das técnicas de produção e dos mecanismos de troca, no nível da divisão dos poderes e da situação dos órgãos de decisão, no nível finalmente das atitudes mentais, dos comportamentos coletivos, e da visão do mundo que governa essas atitudes e rege esses comportamentos. (Georges Duby)

Para realizar esta proposta de estudo e tese, abordamos questões da História, da religiosidade, do imaginário, dos costumes como estruturas fundadoras e influenciadoras na constituição política, social e cultural da Idade Média: dinastia carolíngia, a Igreja e o feudalismo. Falar de literatura medieval é imprescindível abordar as referidas questões, visto que aquela cultura é marcada em um primeiro momento pela guerra, pela rusticidade, por valores herdados, impostos e adquiridos ao longo do tempo; uma fusão das estruturas romanas e das estruturas germânicas em processo de adaptação e convivência. Nesta contextualização, destacam-se as referidas entidades, as quais administravam e controlavam o poder e a ideologia desde o século VIII, e mais tarde com o Renascimento do século XII. Vieram as mudanças no processo de desenvolvimento da sociedade e da cultura medieval, com novas orientações de comportamento e de pensamento.

A Idade Média é um período histórico compreendido em torno de mil anos, com início no ano 476³, século V, com a queda do Império Romano do Ocidente. Devido a problemas políticos, sociais, econômicos e religiosos, atribuídos à corrupção dos costumes em toda a sua extensão, o Império vinha sendo enfraquecido. Isso favorecia os ataques e as invasões de povos germânicos. Mas, segundo Carpeaux (2008), a queda do Império Romano não teve as tais consequências, o que foi comprovado com as instituições que sobreviveram, a administração, a economia, a vida social e intelectual, até o período carolíngio, século IX.

Segundo Le Goff (2015, p. 31), outros historiadores observaram que não se pode definir uma data fixa de ruptura entre Idade Média e Antiguidade devido às longas e progressivas transformações e “[...] a abordagem que prevalece em nossos dias é a de uma mutação que teria durado do século II ao VII [...] período que recebeu o nome de

³ Este registro de data é uma convenção historiográfica e, segundo os estudiosos, não existe uma data fundacional da Idade Média. Esta seria uma das versões, visto que existe uma vasta historiografia que discute as possíveis causas do enfraquecimento e queda do Império Romano do Ocidente.

‘Antiguidade tardia’’. Existem outras atribuições a esse assunto, mas, até que se defina, essas se fazem suficientes para o estudo.

Como se trata de uma leitura de textos poéticos medievais, torna-se indispensável o uso de dados históricos, posto que as formas primitivas de literatura têm suas “premissas mais direta e perceptivelmente sobre os estímulos imediatos da vida social, sobretudo os fatos de infraestrutura” (CANDIDO, 1985, p. 63). Por conseguinte, conhecer o funcionamento da organização social de uma cultura, seu ordenamento jurídico, são fatores importantes para se refletir questões de intertextualidade entre o texto histórico e o de ficção.

Pelo viés de um estudo literário, entretanto, repousa a concepção de que, em literatura, as questões de sentido não são necessariamente factuais, portanto não verdadeiras, ou falsas. É estabelecida, portanto, uma relação entre sociedade e literatura, na tentativa de entender as representações históricas e culturais da época e do contexto da produção, seja da lenda ou do fato ao qual se refere, ou lhe serve de base. Por outro lado, embora haja uma tentativa de atualizar as imagens poéticas produzidas, elas pertencem somente à sua criação:

[...] a história, para além da literatura, não deixa de existir ou de ser relevante para o crítico. Do mesmo modo, considerar a literatura como uma unidade em si mesma não significa excluí-la de um contexto social; ao contrário, torna-se bem mais fácil distinguir que lugar ela ocupa na civilização. A crítica terá sempre dois aspectos, um voltado em direção à estrutura da literatura e outro apontando para outros fenômenos culturais que constituem o ambiente social da literatura [...] (FRYE, 1973, p. 22).

De acordo com os historiadores referenciados nos estudos de História Medieval de nossos dias, tais como Marc Bloch, Jacques Le Goff, Georges Duby, entre outros, não existe um “quadro acabado” daquela civilização, e eles tampouco se arriscam a definir conceitos sobre as famílias, ou sobre parte dos acontecimentos, pois dependem de vestígios, de documentos, das fontes escritas, dos objetos, de pinturas que podem esboçar ou representar aspectos da vida, o que Duby (2009) chamou de “vida privada”.

Devemos a esses incansáveis pesquisadores o aprofundamento das descobertas sobre a civilização e a cultura da Idade Média, sendo que para melhor se aproximar dos elementos que envolvem o objetivo e o objeto desta tese, a saber a leitura de Cantigas de Amor e da poesia *Amatoria* dos goliardos, torna-se necessário tocar no processo que constituiu as origens das camadas sociais, a cultura e o imaginário daquela civilização. Informações podem ser absorvidas e refletidas a partir da história e da pesquisa efetuada por grandes estudiosos do medievo, e que hoje se encontram ao alcance na maior parte do mundo.

Outra ponderação oportuna é a impossibilidade de se pensar aquela sociedade sob uma visão moderna, quer por julgamento, quer por comparação, embora se saiba hoje que importantes ideias, descobertas e criações nasceram naquele período, se desenvolveram, e fazem parte de práticas e costumes até os dias atuais. A fim de contextualizar o período das poesias a serem lidas para esta tese, faz-se necessário resgatar as fontes históricas, principalmente aquelas do período das criações literárias dos séculos de XI a XIV.

Em um primeiro momento, é preciso pensar a Idade Média dividida em três períodos: Alta Idade Média (sec. V-X), Idade Média Central (séculos. XI-XIII) e Baixa Idade Média (XIV-XV). Desse modo, apresentam os dados históricos do primeiro período com enfoque na dinastia Carolíngia; do período central, o desenvolvimento político e sociocultural, com destaque às mudanças que culminaram junto à eclosão e à expansão das produções literárias ora estudadas; o terceiro período, que consta da decadência dessas obras, não será abordado.

São considerados, para fins deste estudo, os eventos desde a época carolíngia, os quais produziram marcas culturais profundas na civilização medieval. A dinastia Carolíngia no final do século VIII e início do século IX – ano 800 (coroação de Carlos Magno) e 843 – (a divisão do Império). Iniciou-se com Carlos Martel (732-741), Pepino, o Breve (741-768) e Carlos Magno (768-814): avô, pai e filho, respectivamente. Terminou com Luis V, em 987. Apesar dos problemas enfrentados e das mudanças que se faziam indispensáveis como afirma Le Goff (2011, p. 24), “[...] o estrato carolíngio é uma Europa abortada, mas que deixa uma herança”. Mas, a era carolíngia havia promovido o Ocidente europeu com as conquistas territoriais, com a criação de leis, com a imposição do cristianismo, a divisão e doação das terras em feudos sob o contrato suserania/vassalidade, entre outras, foram medidas adotadas por esse clã e que influenciaram e marcaram a história da Europa.

1.1 ATIVIDADES POLÍTICAS DA DINASTIA CAROLÍNGIA

Segundo a História, o evento que interrompe a expansão muçulmana na Europa e dá início ao poderio dos Francos na Europa Ocidental ocorre com a vitória sobre os árabes (muçulmanos) em Poitiers, no ano de 732, liderados por Carlos Martel, prefeito do palácio. Como a dinastia dos Merovíngios se encontrava enfraquecida e degenerada, segundo as crônicas de Gregório de Tours, os soberanos (chamados de reis inúteis, preguiçosos) não se preocupavam em governar, gerando disputas dos bens e do poder, e a decadência estendeu-se a toda a população. A nobreza assumiu o poder, atraindo partidários, pessoas em quem pudesse confiar, e concedeu terras a título de feudos, sendo que esses bens (alódios) não lhes

cabia por hereditariedade: o vassalo usufruía dos rendimentos enquanto fiel ao seu suserano e podia perder esse direito se quebrasse o juramento de lealdade.

Os grandes vassalos podiam ser seculares ou eclesiásticos. Os duques, barões, condes, como também os bispos, devido ao seu poder junto ao rei, tornaram seus feudos propriedades hereditárias, sendo que esses territórios obtidos formaram a nobreza feudal, uma casta à parte. Com o tempo, esses senhores feudais ganharam espaço e força, e passaram a oferecer resistência e divergências entre os nobres e até ao soberano. Esse sistema de terras concedidas acarretava responsabilidades e direitos para com o suserano, mas constituiu os primórdios do Feudalismo, caracterizado na sociedade da Idade Média.

As constantes ameaças de ataques e invasões, obrigaram o Ocidente a se precaver contra o inimigo, principalmente os árabes e os saxões. Os camponeses, os servos, colocando-se sob a proteção de alguém próximo, buscavam-na no castelo, nas igrejas, ou serviam como soldados. Mas, deviam colaborar com parte de suas colheitas para a fortificação do exército e das armas. Dessa forma, criava-se uma relação hierárquica de dependência social: “O benefício ou feudo era possuído por um senhor que podia ter na sua dependência outros senhores, mas que por sua vez dependia de um superior hierárquico de quem lhe viera a concessão” (ESPINOSA, 1976, p. 171). Como os grandes vassalos podiam ceder parte de suas terras a outros vassalos, surgia uma relação pessoal a diferenciados níveis de suserania e vassalidade.

Na escala social, o rei ocupava o primeiro posto, os militares cuidavam da segurança da população, enquanto que os colonos e servos trabalhavam a terra para o sustento de todos. Era evidente a necessidade de um conjunto de dependências: os donos de terras precisavam da mão-de-obra para o cultivo e de uma fonte de rendas para a sua manutenção; os agricultores, possuidores de pequenos patrimônios, ou nenhum, eram obrigados a trabalhar a terra para o seu sustento e o pagamento de taxas aos seus suseranos. Esse sistema de interdependência levou Carlos Martel (então governador do palácio) ao sucesso de manter o reino franco unido e fortificado diante das ameaças dos inimigos e dos invasores. Com a morte do rei, e não havendo sucessor régio ao trono, o governo dos francos ficou sob a jurisdição do próprio Carlos Martel até a sua morte.

Pepino, o Breve, herdou o cargo do pai. Com valentia, energia e autoridade, ele assumiu toda a administração. O então governador, tendo conseguido triunfos nas guerras e nos assuntos de interesse dos francos, pediu ao papa um posicionamento melhor. Roma e toda a Itália também tinha seus problemas com as invasões, principalmente, os Lombardos (GRIMBERG, 1940). Assim sendo, por um lado, se Pepino tinha que se sujeitar e à benção do

Papa para se tornar rei; por outro, aquele dependia das forças militares e da astúcia do guerreiro para afastar o inimigo de seus domínios territoriais e manter o prestígio da Igreja.

Essa dupla necessidade de cooperação firmou-se com a adesão papal ao redigir um documento que dava a Pepino o direito de ser eleito rei dos Francos, uma vez que ele detinha o controle e o poder do reino. Como faltava a Pepino os direitos legítimos, hereditários, ele foi coroado e abençoado pelo pontífice em 751, ungido pelos bispos com os santos óleos para sancionar a sua nova dignidade. Pepino massacrou os Lombardos e doou ao Estado pontifício as terras que compreendiam o antigo Lácio, o Sul da Etrúria e Ravena. Firmava-se a aliança entre a Igreja e o reino dos Francos, que perduraria por longo tempo. O então rei franco viu-se obrigado a aumentar o contingente militar para defender as fronteiras: “[...]. Estavam postas as bases que iriam em meio século permitir à monarquia carolíngia reunir sob seu domínio a maior parte do Ocidente cristão, e depois restaurar em seu próprio benefício o império do Ocidente” (LE GOFF, 2005, p. 33).

O rei mandou seus enviados na tentativa de se reconciliar com Constantinopla e conseguiu o acordo de mútua amizade e fidelidade. Estabeleceu também diplomacia com o califa Al-Mançur, de Bagdá. Morreu em 768 e deixou dois filhos: Carlomano e Carlos Magno. O último assumiu o lugar deixado por Pepino, dando sequência aos objetivos e conquistas empreendidas por seu avô e por seu pai. Ele retomou a luta contra os Saxões, no norte e nordeste de seus domínios. A maioria dos Saxões era ainda pagã e, mais tarde, Carlos Magno, empunhando armas, à frente de seu exército, fez a tentativa de pregar o Cristianismo, destruindo relíquias que eram sagradas para aquele povo. Os Saxões fingiram ceder e por vezes o rei Franco obrigou-se a combatê-los. Finalmente, pela espada ele conseguiu anexar tribos germânicas ao seu reino. Ao Sul, conquistou a Baviera e levou suas posses até a Península Ibérica.

Carlos Magno exerceu a prática de uma cristianização pela força entre 772 a 803. Às populações derrotadas, ele impunha suas leis e a fé cristã. Os territórios dos francos estendiam-se dos Pirineus ao Elba e do Tibre ao mar do Norte e seus objetivos de domínio eram a Itália, a Germânia e a Península Ibérica. O Papa Leão III, em 799, aprisionado e perseguido, em uma nova invasão dos Lombardos, pediu ajuda a Carlos Magno, objetivando obter a chance de restaurar sua autoridade sobre o mundo cristão, inclusive Bizâncio. Havia um interesse de alianças, de desenvolvimento, de conquista e de expansão muito maior por parte da Igreja. A força do poderoso exército, somada ao prestígio da Igreja, conseguiu expulsar o inimigo.

Solidificou-se a unificação entre a Igreja e a monarquia. De acordo com Espinosa (1976), herdeiro de acordos firmados com a instituição religiosa, Carlos Magno precisava de muitos homens e armamentos para garantir a segurança das fronteiras e dar continuidade aos seus intentos de conquistar a Espanha. Desta maneira, compreendemos que a administração, além de demonstrar uma grande preocupação em manter a milícia fortificada e ativa, deixava em segundo plano as questões voltadas para o desenvolvimento do comércio, dos meios de transporte e das cidades, no favorecimento da população em conjunto. Com a distribuição das terras, a economia tinha na agricultura a sustentação da sociedade. O rei, a Igreja e os latifundiários garantiam seus interesses e a ordem social.

A vitória do exército franco sobre os gregos conferiu a Carlos Magno a coroação como imperador, em 800, pelo Papa Leão III (LE GOFF, 2005). O então imperador, contudo, preferiu manter sua amizade com os Bizantinos, para obter o reconhecimento do título conquistado, pois era considerado um usurpador. Estabeleceram-se os limites de um novo Império no Ocidente, o Império Franco de um lado e, do outro, o antigo Império Romano do Oriente, o Bizantino. Porém, como Bizâncio estava sendo atacado por Búlgaros e Árabes, Carlos Magno conseguiu desocupar a Venécia e a Dalmácia, constituindo-se novamente um Império Romano do Ocidente ao lado do Império Romano do Oriente, o que lhe rendeu o reconhecimento do título de imperador, pouco antes de sua morte, em 814.

A fama e as boas relações de Carlos Magno estenderam-se até mesmo com os mais poderosos monarcas do Oriente, entre os quais o célebre califa Harum-al-Raschid. Essas marcas administrativas e religiosas estabeleceram a base do Império Carolíngio. As batalhas eram motivadas sob ideologia cristã e, em função das suas conquistas e de seus feitos em favor dos francos, originaram-se várias lendas. A expansão territorial dos francos exigiu uma administração distribuída em setores distanciados do palácio, e o rei Carlos empenhou-se em manter sua autoridade, enviando representantes como condes, marqueses, duques para reorganizar, fiscalizar e recolher impostos oriundos dos feudos; incentivou a escrita, melhorando os textos administrativos e legislativos, para facilitar o controle de seus domínios.

Com o intuito de fortalecer o Estado franco, o rei aumentou as doações de terra para garantir a produtividade e a fidelidade de seus súditos, sob juramento e acordo de vassalagem: aqueles que recebiam as terras mantinham subordinação pessoal e, em troca dos benefícios, lhes era exigida a ajuda militar, um acordo firmado por meio de gestos e da lealdade das partes:

A concessão do feudo pelo senhor ao vassalo era feita numa cerimônia, a investidura, que consistia num ato simbólico, na entrega de um objeto (estandarte, cetro, vara, anel, faca, luva, pedaço de palha, etc.). Em geral ela ocorria após o juramento de fidelidade e a homenagem [...] (LE GOFF, 2005, p. 85).

A política administrativa, por outro lado, oferecia grandes perigos e, na realidade, com o passar do tempo, desencadeou a desunião das partes internas do Império. Os feudos acabaram legalizados e hereditários como propriedade desses funcionários régios e, dessa maneira, teve início, a partir do século IX, o desenvolvimento da sociedade feudal no Ocidente, e o declínio do poder central. Formou-se uma sociedade de perfil clientelista, de homens que dependiam uns dos outros, que trocavam favores e pediam proteção:

Fato econômico, fato demográfico, a ruralização é ao mesmo tempo e em primeiro lugar, o fato que modela a imagem da sociedade medieval [...]. Fato social, a ruralização é o aspecto mais espetacular de uma evolução que vai imprimir à sociedade do Ocidente medieval um traço essencial que permanecerá arraigado nas mentalidades por muito mais tempo do que na realidade material: a compartimentação profissional e social [...] (LE GOFF, 2005, p. 35).

A hierarquia estava organizada com o rei no primeiro posto, depois a casta dos nobres: condes, duques, marqueses, bispos, abades; e a casta inferior, o povo, que incluía os proprietários de pequenas faixas de terra, os homens livres, os colonos e os servos. Os grandes proprietários precisavam de mão de obra e, para isso, cediam aos seus colonos a terra a ser cultivada, recebendo em pagamento os serviços e parte da colheita. Já, os pequenos proprietários, inseguros, buscavam proteção em um senhor mais poderoso, entregando sua terra e seus serviços. Com efeito, segundo Le Goff (2005), a concentração de poderes e atribuições nas mãos dos nobres latifundiários levou o Império à decadência, promovendo a desagregação do poder político dos Francos, que, somada às invasões dos Escandinavos e Muçulmanos, ficou apenas com os domínios continentais.

Os descendentes de Carlos Magno não conseguiram manter a estabilidade do Império. Devido às constantes lutas externas contra os invasores e as internas pela posse do poder, ocorreu o crescimento do comando da Igreja pelos bispos sobre os príncipes herdeiros. Luis, o Piedoso, de caráter fraco e hesitante, depositava na sua religiosidade os destinos do Império.

O povo estava descontente com as desavenças entre os familiares reais, e os carolíngios chegaram a um acordo: o Tratado de Verdun (843), que estabelecia a divisão dos territórios do Império franco ficou assim dividido: as terras, a leste do Reno e do Véser,

pertenciam a Luis, o Germânico; a oeste do Ródano, do Sona e do Mosa, a Carlos, o Calvo; um vasto território entre as duas regiões, e o título de imperador, a Lotário. Desta forma, definiram-se os territórios que constituíam a França, a Alemanha e a Itália.

O término da dinastia carolíngia foi marcado pelo abandono do poder, por ataques de diferentes povos, os húngaros, os normandos e os sarracenos. Oto, rei da Germânia, combateu os húngaros e, saindo vencedor, ao massacrá-los, assumiu o poder imperial como Oto I (962), fundando a dinastia dos Otônidas. Como ambicionasse recriar o Império dos Francos, continuou combatendo os bizantinos, mas foi do casamento do filho, Oto II, com a princesa bizantina que veio o acordo, e foi coroado imperador em 962 pelo Papa João XII, constituindo-se o Sacro Império Romano Germânico.

Seguiu-se um longo período de conflitos. Segundo Le Goff (2005), a Germânia “[...] não tendo fronteira, salvo ao norte, será tentada a expandir-se para o oeste além da própria Lotaríngia – pomo da discórdia durante séculos entre Alemanha e França [...]”, motivada pelas rivalidades entre os herdeiros carolíngios. Começava “[...] um novo quadro de poder, que renovava as formas de exploração econômica, as relações entre os homens e a ideologia: o senhorio [...]” (LE GOFF, 2005, p. 50 e 56), centralizado nos castelos e nas aldeias.

O último soberano da linhagem carolíngia, Luis VI, morreu em 987. Os aristocratas reuniram-se e elegeram como rei, Hugo Capeto (conde de Paris), dando origem à Dinastia Capetíngia, que vigorou até o século XV. O legado do Império carolíngio das instituições, das práticas como a vassalagem, das categorias sociais, foi herdado, mas reorganizado e transformado a partir do século XI, dentro de uma nova configuração política: as monarquias com os reis feudais como um todo no Ocidente europeu, assunto a ser retomado no item 1.4 desta tese.

A Igreja manteve a liderança espiritual e, com força imperial distribuída, deu-se ao Papa Nicolau I, ainda chefe dos cristãos, o aumento de autoridade sobre toda a sociedade, enquanto que a aristocracia a transformava de maneira desorganizada e irresponsável. Le Goff (2011) refere que a unificação do Império não foi mais alcançada, e os reinos da França e da Alemanha tornaram-se independentes. Do ponto de vista dos territórios, restaram as monarquias feudais da Inglaterra, da França e da Península Ibérica.

1.2 O LEGADO CULTURAL DA ALTA IDADE MÉDIA E A CRISTANDADE

Entre os séculos VIII e IX, o Renascimento Carolíngio conservou obras literárias clássicas nos mosteiros. Formavam-se, deste modo, os “reservatórios de cultura”, oriundos da

cultura clerical e laica, os quais serviram de base às descobertas e desenvolvimento de novas culturas, processo com o qual podemos contrariar a mentalidade do século XVI, que afirmava a inércia da Idade Média. É inegável, portanto, a participação da Igreja nas estruturas culturais, além do trabalho de conservação dos documentos da Antiguidade clássica. A sociedade, ávida pelo saber do passado, buscava, nos escritos religiosos, a instrução teológica e, nas obras clássicas, os modelos de bem falar e escrever.

Para melhor conduzir esse estudo sobre Idade Média, é importante pensar que a História da Cultura se baseou, por muitos séculos, nas convicções dos clérigos, de que Cultura era coisa de intelectuais. Torna-se compreensível, assim, a prática de monopólio dos conhecimentos mantida pelos clérigos durante tão longo tempo, e oportuno o estudo realizado por Jacques Le Goff (2005), sobre as relações entre cultura clerical e laica, próprias daquela sociedade.

Nas escolas e mosteiros, a educação era composta pelo *trivium*, que compreendia o estudo da Gramática, Retórica e Dialética e pelo *quadrivium*, Aritmética, Geometria, Astronomia e Música, educação essa legada aos clérigos, e, de acordo com as posses, passava-se para o estudo da Teologia, essencial na Idade Média. Desta perspectiva, as ciências estavam novamente bloqueadas, juntamente com a literatura clássica, que cristianizava as obras existentes.

A literatura clássica era copiada em latim, nos *scriptoria* monásticos sob três gêneros: o romano, de caráter histórico; o cristão, literatura biográfica romana, relatos folclóricos e tradições cristãs e o medieval, as sumas do conhecimento da época. A arte ocidental, do século IV a VIII, veio colaborar com a arquitetura romana, o caráter não figurativo e o geometrismo estilizado dos germânicos, as iluminuras dos celtas, a temática e o simbolismo da arte cristã. Vigorava a filosofia platônica, aproximada das ideias cristãs, destacando-se a corrente Patrística, com Santo Agostinho, que refutava o ceticismo, negava o mal, pregava a teoria da graça e concebia a *Cidade de Deus*, um conjunto de teorias que alicerçava a ideia do mundo material e o espiritual.

Carlos Magno incentivou para que as Sagradas Escrituras fossem lidas e interpretadas pelos clérigos. Com o desempenho do rei na sociedade, junto à Igreja, os soberanos surgem como um pastor a cuidar de suas ovelhas. A Educação foi impulsionada, e cada mosteiro tinha sua própria escola; restaurou-se o uso do latim clássico, com o intuito de rever e conservar obras clássicas (de Virgílio, Tito Lívio, César), além de promover e facilitar a organização e a administração do império. Embora as cidades representassem pontos de convergência da cultura e da administração:

[...] o grande centro de civilização da Alta Idade Média é o mosteiro [...] ele é um conservatório de técnicas artesanais e artísticas; com seu *scriptorium*-biblioteca, é um repositório de cultura intelectual, graças aos seus domínios rurais, seus instrumentos de trabalho, a mão-de-obra dos monges e de dependentes de todo tipo, é um centro de produção e um modelo econômico; e, claro, é um centro de vida espiritual, na maior parte das vezes baseada no culto às relíquias de um santo (LE GOFF, 2005, p.115).

O Renascimento Carolíngio foi, portanto, o processo de adaptação e redescoberta do saber artístico e intelectual do mundo antigo no Ocidente medieval. Foi graças ao trabalho dos monges que muitos documentos e obras da Antiguidade não se perderam e puderam ser revistos em estudos posteriores ao monopólio da Igreja. Houve o despertar do gosto “[...] pela qualidade, pela correção textual, pela cultura humanista [...] a ideia de que a instrução é um dos deveres essenciais e uma das forças principais dos Estados e dos príncipes” (LE GOFF, 2005, p. 122). As escolas contaram com professores trazidos da Itália, Espanha, Inglaterra e Irlanda, destacando-se Alcuíno, da Inglaterra, nas artes liberais, homens capazes de orientar os alunos no conhecimento de Gramática, Retórica e Dialética, como também Aritmética, Geometria, Astronomia e Música.

No prosseguimento de reconstrução cultural e social, Carlos Magno reformou ainda as leis de seu povo, suprimindo as contradições dos códigos germânicos e criando algumas capitulares (leis documentadas) para corrigi-las; empreendeu a reforma dos livros litúrgicos, tratados e sermões, selecionando o que entendia ser o melhor já produzido para a leitura nas igrejas. A partir de tais feitos, criou-se o mito de Carlos Magno nos domínios:

[...] **do espaço**, tendo em vista a extraordinária extensão de seu império; no **das instituições**, em especial pela instauração de leis válidas em todo o império, as capitulares, e pela criação de representantes itinerantes do soberano, os *missi dominici*⁴; e **na cultura**, um elemento secundário, pelo estabelecimento de escolas para os futuros monges e filhos da aristocracia, que deviam adquirir, bem mais tarde uma importância propriamente mítica (LE GOFF, 2009, p.72, grifos do autor).

Mas, o estudo essencial era o da Teologia, e o monopólio cultural mantinha-se nas mãos da Igreja. De acordo com Franco Júnior (1986), desde o período carolíngio, a instituição religiosa era compactuada com a nobreza, e a administração social tinha, na Educação, o maior instrumento para transmitir a cultura à população mais abastada, nos mosteiros e conventos; enquanto que a população laica recebia esses conhecimentos oralmente, pelo

⁴ São as *capitulares*. “Aos grandes domínios rurais, ao ensino, à legislação, às divisões do reino, aos enviados do imperador chamados *missi dominici*” (LE GOFF, 2011, p. 45).

folclore ou pelos sermões. No entanto, as manifestações populares e artísticas surgiam naturalmente e, com o tempo a cultura eclesiástica deixava de ser absorvida sem reações, pois precisava de elementos folclóricos para evangelizar, chegando ao século XII com a Reação Folclórica.

Se a cultura Greco-Romana tinha a explicação do mundo em que vivia, nas formas políticas e sociais e do imaginário pagão, a partir da Mitologia; a Idade Média, por sua vez, encontrou no Cristianismo e na articulação com o mundo guerreiro (cavalaria) as representações ideológicas que estruturavam aquela sociedade. Segundo Rougemont (1988, p. 56), o cristianismo “[...] a partir de Constantino e, mais tarde, dos imperadores carolíngios, suas doutrinas se tornaram apanágio dos príncipes e das classes dominantes, que, pela força, as impuseram a todos os povos do Ocidente [...]”. No século VI, a Igreja ocidental já possuía a tradução da Bíblia (Vulgata) e começou a organizar escritos autenticados pelos Padres da Igreja, entre eles Agostinho, Ambrósio, Crisóstomo, Jerônimo. Estes se encarregaram de ler e interpretar grande parte dos Evangelhos, sendo que, a partir da leitura do Gênesis. Segundo Carpeaux (2008), eles definiram o lugar do sexo no contexto divino e as relações sexuais na vida do cristão, associada ao aproveitamento da filosofia e da literatura greco-romanas a serviço da teologia cristã.

O mundo medieval vivia o teocentrismo e, a ligação entre o céu e a terra acontecia por meio dos ritos e sacramentos instituídos pela Igreja. Por outro lado, ficou como herança ao mundo cristão muitas dessas convicções, imaginário que desafiou e tem desafiado os sentimentos e a imaginação por séculos, relacionando-se ou confrontando-se com o mundo inteligível dos cientistas, da filosofia, da imaginação dos poetas. Designado e concebido como obra divina, é o princípio que explica a existência, com o qual muitos buscam se identificar e se apoiar, principalmente para compreender o mundo em relação ao medievo:

[...]. Porque o mundo oculto era um mundo sagrado, e o pensamento simbólico [...] era mais que a forma elaborada, decantada, no plano dos doutos, do pensamento mágico que impregnava a mentalidade comum [...], para a massa, as relíquias, sacramentos e preces eram seus equivalentes autorizados. Tratava-se sempre de encontrar as chaves que abrissem as portas do mundo sagrado, o mundo verdadeiro e eterno, aquele onde se podia encontrar a salvação [...] (LE GOFF, 2005, p. 337).

No final do Império Romano do Ocidente, a Igreja foi a instituição que permaneceu, e teve ainda o apoio do imperador Constantino, por meio do Edito de Milão (ano 313), com a transformação do Cristianismo em religião oficial. De modo geral, as instituições romanas

sobreviveram à queda. Conforme Le Goff (2011), para a composição da doutrina cristã e o combate às heresias, fez-se de grande importância as contribuições dos santos da Igreja como Jerônimo, Agostinho, Gregório Magno, entre outros.

O trabalho e os estudos dos religiosos destacam-se como fontes da cristianização, da influência sobre a cultura medieval. Os clérigos, principalmente os monges, foram responsáveis pela conservação da cultura greco-latina, como leitores, tradutores e copistas. Foram eles também, nas igrejas e nas escolas, quem transmitiu o Cristianismo aos povos que formaram o Ocidente europeu, sendo, portanto, os detentores do conhecimento e do poder espiritual, influenciando os costumes, o comportamento e o pensamento do período.

Ao que se refere a Jerônimo, ele foi um religioso, nascido em 340, tendo sido teólogo, escritor, filósofo, historiador. Deixou a tradução da Bíblia do hebraico e do grego para o latim, a chamada *Vulgata*, que serviu até os dias atuais como fonte utilizada por muitas edições novas e que, segundo Carpeaux (2008), alcançou autoridade canônica na igreja romana. Com efeito, as asserções destacadas neste estudo são fiéis às Sagradas Escrituras, sendo que a herança bíblica do Antigo Testamento permaneceu e somou-se à cultura medieval. Jerônimo foi também um obstinado pregador contra o casamento em *Adversus Jovinianum*. Ele envolveu-se e opinou sobre uma política de desencorajamento e restrições ao matrimônio, colocando o celibato como virtude e a virgindade como opção pessoal.

Quanto a Agostinho, contemporâneo de Jerônimo, foi o grande teólogo e filósofo da Patrística e destacou-se por defender a Igreja contra o paganismo. Ao tratar do tema da graça e da liberdade humana, o relacionamento do homem com Deus, Agostinho (1999, p. 8 e 9), baseado nas Escrituras, considera que a graça é “[...] força para que se possa cumprir a Lei, é libertação para a natureza corrompida e fonte para o domínio sobre o pecado. Por isso a graça não é recompensa dos méritos das boas obras, nem dos merecimentos da boa vontade que procede aos atos de crer e orar [...]”. Desse parecer, depreendemos que Deus age sobre a vontade do homem, podendo operar para o bem ou para o mal, e quando temos a misericórdia, ou de acordo com os desígnios divinos, outros merecimentos.

Nessa perspectiva, Santo Agostino formulou a doutrina sobre o pecado e a resposta ou adequação para o universo em que viviam, a partir da religião e da fé. Destacam-se, para o teólogo, dentre três faculdades humanas, a memória, a inteligência e a vontade, sendo a última a mais importante,

[...] intervindo em todos os atos do espírito e constituindo o centro da personalidade humana. A vontade seria essencialmente criadora e livre, nela tem raízes a possibilidade de o homem afastar-se de Deus. Tal afastamento

significa, porém, distanciar-se do ser e caminhar para o não-ser, isto é, aproximar-se do mal. Reside aqui a essência do pecado, que de maneira alguma é necessário e cujo único responsável seria o próprio livre-arbítrio da vontade humana (AGOSTINHO, 2004, p. 20).

Agostinho escreveu “A cidade de Deus”, em que descreve o mundo terreno e o mundo espiritual, abordando os mais diversos assuntos representados pelo homem, tais como a origem do bem e do mal, do pecado, da culpa, corpo e alma, entre outros. No livro XIII: *Lição sobre a origem da morte como castigo pelo pecado de Adão* e no livro XIV: *Lição sobre o pecado original como causa da luxúria futura e a vergonha como justo castigo pela luxúria*. Carpeaux (2008) afirma que, juntamente com Jerônimo eles foram personalidades cristãs que criaram formas novas de expressão literária nos hinos litúrgicos e na própria liturgia romana (releituras), literatura escrita nas línguas antigas, a do cristianismo primitivo.

Desse modo, compreendemos o que Frye (1973a) denomina “mito de interesse”, aquilo que tem raízes na religião, para a preservação e comunhão de atitudes e objetivos na coletividade, quando são socialmente determinadas a verdade e a realidade. Esse mito é judaico-cristão, apresentado na Bíblia desde a Criação até o Apocalipse, ensinado pela igreja cristã: Deus é o criador da natureza e do homem, portanto, o mito de interesse “[...] encerra todas as coisas de que a sua sociedade tem necessidade de saber [...]. O mito de interesse existe para manter a sociedade unida [...]” (FRYE, 1973a, p. 35). Na Idade Média, estabeleceu-se no teocentrismo a relação Deus, no céu, e o rei, na Terra. Deste modo, para o Cristianismo, é a verdade da personalidade, especialmente de Cristo; foram criados, então, os rituais, os ritos, as celebrações, as peregrinações, eventos que favoreciam a expressão da fé e, como identidade social, a explicação e resposta para todos os questionamentos.

A política religiosa era parte integrante das leis e práticas carolíngias. Baseada em sacramentos, em dogmas, a fé cristã era um forte sustentáculo no domínio da mentalidade, da ética e da moral e, conseqüentemente, na influência sobre todos os setores que compunham aquele quadro social. Muitos ritos e rituais voltados à religiosidade foram instituídos, como o culto às relíquias: partes do corpo dos santos, as quais ao serem tocadas ou visitadas eram ocasiões privilegiadas aos fiéis de contato com o mundo sobrenatural, desenvolvendo-se, mais tarde, o espírito das peregrinações aos lugares santos; a confissão fazia parte da disciplina dos fiéis, e bastava que se dirigissem ao padre, e após cumprirem as punições aplicadas pelo confessor, estariam livres do pecado; o sinal da Cruz, destinado a exorcizar o demônio, a origem do mal físico ou moral no homem; a benção sobre os alimentos, sobre a água, o vinho, o óleo entre outros (VAUCHEZ, 1995). Esses rituais seriam exemplos compatíveis ao “mito

de interesse”, destacado por Frye (1973a), cuja finalidade era a de compreender e explicar o contexto religioso, um método para facilitar o entendimento e também dominar.

Essas práticas reforçavam a fé cristã na vida diária da população, que as assimilava com facilidade e a elas eram atribuídas grande importância: “[...]. O homem entra em relação com o sobrenatural por meio de fórmulas e, sobretudo, de gestos, através dos quais se exprimem os seus estados de alma. [...]” (VAUCHEZ, 1995, p. 33), constituindo uma religiosidade que deixava inibir os anseios e impulsos humanos. O pensamento primitivo, conforme esclarecimentos de Lévi-Strauss (2010), e identificado como “pensamento desinteressado” (dos povos sem escrita), suas representações são místicas e emocionais:

[...] esses povos que consideramos estarem totalmente dominados pela necessidade de não morrerem de fome, de se manterem num nível mínimo de subsistência, em condições materiais muito duras, são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 28).

Desse modo, fazia-se cumprir os valores materiais e espirituais, absorvidos e vivificados, visto que se misturavam manifestações herdadas do mundo pagão, das lendas, do folclore, das crenças que os fiéis traziam de suas origens. Muitos ritos relativos à natureza eram celebrados nos campos, como a festa da primavera. A grande arma era despertar a fé, orientar os pensamentos e os sentimentos para estabelecer a ordem social. Mesmo nas regiões cristianizadas, a prática religiosa, então obrigatória, muitas vezes, escondia-se naquilo que o clero chamava de superstições, de maneira que “[...] existia uma rede de instituições e práticas, algumas das quais provavelmente muito antigas, e que constituíam a trama de uma vida religiosa que se desenrolava à margem do culto cristão [...]” (VAUCHEZ, 1995, p. 33; 28 e 29), de maneira que a cultura era formada por diferentes povos. Dentro dessas comunidades, coabitavam elementos pagãos, como rituais à Lua Nova, confiança em amuletos, crença nas bruxas e em espíritos maléficos, os sonhos, entre outros, o que oferecia risco à soberania das instituições estabelecidas.

Tanto os ritos pagãos, quanto a simbologia cristã, gradativamente, ganharam valores místicos, chegando a se tornar elementos de profissão de fé daquela cultura. Da mesma forma, os objetos simbólicos do rito, por exemplo suserania/vassalidade, assumiram a significação de ações entre os homens, como a questão de honra, lealdade e traição.

A sociedade medieval não tinha um calendário definitivo, nem uma avaliação muito clara sobre seu tempo (FRANCO JÚNIOR, 1986). Aceitava-se a existência de um tempo

cíclico, marcado pela festa de Ano Novo (mentalidade pagã); de um tempo linear, marcado como ponto de partida o Gênese e de chegada, o Juízo Final (mentalidade cristã) e de um tempo escatológico, a passagem humana pela Terra (a História).

Nesse contexto, o Cristianismo foi levado a aderir à teoria cíclica para reproduzir a liturgia do evento divino: Natividade, Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus. A partir dessa concepção, na expectativa do ano mil, a fé cristã, até então firmada nas questões do mistério, acolheu representações e práticas diferentes, um novo modo de se relacionar com Deus: “[...] A descoberta do Cristo histórico, a valorização da vida moral, a importância concedida aos ritos e aos gestos constituem os fundamentos de uma espiritualidade que se desenvolverá plenamente nos séculos seguintes” (VAUCHEZ, 1995, p. 36). Havia, portanto, uma busca pela purificação com a aproximação do fim do mundo. A Igreja, a partir das interpretações do texto bíblico, propunha novos comportamentos, principalmente, contra aqueles voltados à carne, ao prazer, aos vícios, incentivando a castidade, a virgindade e o monaquismo.

A mentalidade sobre o pecado foi sendo formada, absorvida e perdurou por séculos, influenciando a sociedade e a cultura de maneira implacável. De acordo com Bloch (1995), a oposição criada entre corpo (sentido, temporal, mundano) e alma (mente, forma, divindade) dominou o pensamento, a cultura e a sociedade medieval. Essa distinção concebia o masculino como identidade do saber, do superior, da razão; enquanto que o feminino, pela percepção corporal, precisava da ajuda dos sentidos, portanto, inferior, originando-se, deste modo, o antifeminismo.

Essa forma de vida resultou no isolamento às coisas terrenas, restando a oração e a penitência. Pela natureza humana, poderia ser uma opção e não uma regra, daí o registro de seus transbordamentos terem gerado falência. Da mesma forma, refere Le Goff (1994) que, no casamento, as restrições ao sexo determinavam tempo e períodos à sua prática, assim como situações particulares da natureza física feminina. O não cumprimento dessas especificações, poderia gerar filhos leprosos, ou demoníacos, oriundos dos homens rústicos, daqueles que não se continham, portanto, filhos do pecado, segundo a mentalidade dos cristãos.

Era um universo teocentrista, que tinha os anjos e santos como intercessores do homem junto a Deus, e a ansiedade pela espera do fim do mundo gerava certa fusão social. A Igreja havia incutido no pensar geral que o passar do tempo orientava o homem para a volta do Cristo e a chegada da Jerusalém celeste. Conforme as crônicas do bispo Oton de Freising, um mundo que começava na Criação e terminava com o Juízo Final (BLOCH, 2015). Não havia um horizonte de mudanças ou melhorias, com mortes prematuras, doenças, fome, falta de higiene, violências, entre outros.

As guerras, as catástrofes naturais, as pestes, os males sobre a humanidade seriam de responsabilidade do demônio. Os pensamentos e sentimentos eram também inspirados por presságios, visões e sonhos, elementos conhecidos até mesmo nas obras literárias como, por exemplo, *A Canção de Rolando*, rica em descrições e performance das personagens. Todos esses elementos e situações ora destacados impunham ao homem do medievo uma vida de seriedade, de contemplação, exercendo não somente influência, mas um verdadeiro domínio, sem espaço ou ambiente para o riso.

De acordo com Bakhtin (2008, p. 82, grifos do autor): “[...]. Enquanto houvesse razão para ter medo, na medida em que o homem se sentia fraco diante das forças da natureza e da sociedade, *a seriedade do medo e do sofrimento* em suas formas religiosas, sociais, estatais e ideológicas, fatalmente tinha que se impor [...]”. Diante de tal contexto, restava a noção de uma liberdade limitada, uma vida regrada, ou a vida *post mortem*, reservada aos eleitos. Por outro lado, é preciso ressaltar, ainda, que a precariedade de subsistência era outro fator de influência sobre o imaginário dos medievos:

[...]. Residiu aqui, provavelmente, uma das razões primordiais da instabilidade de sentimentos, tão característica da era feudal [...] como se podem negligenciar os efeitos da espantosa sensibilidade às manifestações sobrenaturais? Ela tornava os espíritos constante e quase doentamente atentos a toda espécie de presságios, de sonhos, de alucinações. Esta particularidade era sobretudo intensa nos meios monásticos, onde as macerações e o recalçamento acrescentavam a sua influência à de uma reflexão profissionalmente centrada sobre os problemas do invisível (BLOCH, 2015, p. 98).

Essas situações prolongariam-se por muito tempo, sendo que os instrumentos para se entender os mecanismos da natureza e encontrar muitas explicações, somente foram sendo descobertos à medida que novos povos e culturas se encontraram, com o desenvolvimento da população, do comércio, e das cidades e dos conhecimentos nas universidades.

1.3 CAVALARIA E FEUDALISMO

Sobre a cultura medieval, torna-se imprescindível tratar do aspecto guerreiro que envolvia aquela sociedade, e, sobretudo, na França e no ocidente europeu. Georges Duby (1989a) apresenta um singular estudo sobre o assunto, que parece cobrir muitos aspectos da formação e manutenção dessa cultura “guerreira” e “aristocrática”. A partir do momento em que a Literatura se apropria do ideário que envolve a figura do cavaleiro, transfigurou-o:

[...] pouco a pouco, através de heróis emblemáticos como Rolando ou Lancelote do Lago, Alexandre ou o rei Artur; sonho e realidade misturam-se assim para formar nos espíritos uma cavalaria que, mais que corporação ou confraria, torna-se uma instituição, um modo de viver e de pensar, reflexo de uma civilização idealizada [...] (LE GOFF; SCHMITT, 2002, p. 186).

Originada na França, a cavalaria oferecia grandes custos para a obtenção do aparelhamento do cavaleiro e a seleção feita por reis e príncipes para ingressar nesta associação, como tratado anteriormente, já no tempo dos carolíngios. Observa-se, portanto, que se trata de um resgate destas figuras na concretização do ideal cavaleiresco, a partir do século XII, sobretudo. Não se pode, contudo, confundir a particularidade de “nobreza” ligada à questão de linhagem, consanguínea, de berço e de herança com a cavalaria, classe hereditária, constituída por filhos de pai cavaleiro e de mãe nobre, pertencentes à “aristocracia”.

A própria nobreza na Idade Média, segundo Duby (1989a), não é oriunda da cavalaria, e sim, uma questão de raça. Historiadores investigaram muito sobre o assunto e, para Duby, o historiador Marc Bloch conclui, acertadamente, ser a nobreza raça sagrada, uma vez que o guerreiro, não tendo atividade econômica, pertencia de corpo e alma à sua vocação e função, o que originou uma nobreza de vassalos, a partir da cavalaria:

Existia, pois, desde a Alta Idade Média, uma “nobreza”, participante do poder público, ligada inicialmente à casa real, mas pouco a pouco foi se separando dela, consciente de sua posição e da honra da sua ascendência e, por conseguinte, fechada aos novos-ricos. Essa nobreza constitui a raiz da alta aristocracia dos tempos feudais [...] (DUBY, 1989a, p. 14).

Com o passar do tempo e com as transformações sociais, o “nobre” também sofreu influências. A sociedade cristã estava dividida em soldados de Cristo, os monges e clérigos, que pregavam a não violência, encarregados da oração e dos sacramentos, e os soldados combatentes eram responsáveis por manter e defender a ordem. Essa sociedade estaria regada e condicionada pelos preceitos divinos subsistentes.

Sempre que se volta aos domínios do território francês, berço da civilização medieval, o enfoque recai na sociedade cavaleiresca e feudal que, incorporada na linha masculina, herdou a autoridade, o espaço territorial (feudo), as armas, a glória de seus ancestrais; constituindo, portanto, a nobreza e o advento do Feudalismo. No início, pelo título de *dominus*, os condes transmitiam aos filhos tais “dotes”. A herança:

[...] era um assunto da competência do tribunal régio; mas a cúria régia não era menos exigente do que os tribunais eclesiásticos, quanto ao princípio da sucessão legítima; isto dependia da lei do casamento, que era um assunto da alçada do juízo espiritual, presidido pelo arcediogo, bispo, arcebispo e, finalmente, pelo papa. [...] (BROOKE, 1972, p. 80).

Essa “superioridade” caracterizava-se pela especialização militar, atrelada às imposições morais e à vida de virtudes: noções de companheirismo, de combate, de dependência, de homenagem, que se manifestavam por sinais e gestos rituais.

Decorrente da mentalidade feudal que se construía, antes do ano mil, cabia, também, ao homem comandar e punir, poder transmitido ao filho primogênito, assim como o título nobre. Por outro lado, as mulheres casadas, aos poucos, eram excluídas da herança paterna, situação que proporcionou às famílias nobres, sobretudo as mais ilustres, seu feitio dinástico e, ao mesmo tempo, para relegar ao segundo plano a filiação materna, diminuindo, cada vez mais, à mulher seu acesso à nobreza: “[...] as mulheres desses tempos não controlavam nem o poder nem a riqueza [...] o matrimônio ou o celibato eram menos a consequência de uma escolha do que a decisão tomada pelos pais ou pela linhagem em função de interesses patrimoniais [...]” (VAUCHEZ, 1995, p. 173). Mesmo o rapaz, desprovido de vontade própria, era obrigado a se casar com a filha de um “nobre”, escolhida pelo pai, portanto, o indivíduo não pertencia a si mesmo, era uma peça no tabuleiro do jogo dos interesses materiais e do poder.

Havia precauções para que as heranças não saíssem das mãos dos duques, dos condes que haviam se constituído proprietários. Essa postura fortalecia a manutenção da progenitura masculina, sem correr o risco de os bens do patrimônio familiar consolidado serem fragmentados por eventuais casamentos, ou enfraquecido o poder de comando e vigilância. Com a morte do pai, não se dividia a herança e o primogênito, casado, teria os filhos legítimos, que futuramente ficariam com os direitos dos tios celibatários:

[...] muitos cavaleiros viviam, com efeito, de uma prebenda, em condição doméstica, no castelo de seu senhor; e a aplicação precoce do direito de primogenitura impelia frequentemente à aventura os filhos caçulas que, celibatários, obrigados a fazer fortunas por si mesmos, iam agregar-se às companhias militares de vassalos, constituídas na “casa” dos poderosos (DUBY, 1989a, p. 15, grifos do autor).

Restava o indivíduo aventureiro, solteiro, que se obrigava a buscar a sobrevivência e a fortuna longe da casa paterna e, muitas vezes, morria em combate, e o herdeiro único, alvo para fins matrimoniais, duas situações comuns até o século XII. De acordo com Duby

(1989a), os documentos latinos chamavam de *juvenes*, (moços), homens solteiros que se empenhavam ao papel de cavaleiros, com a finalidade de encontrar um casamento lucrativo. Isso os impelia à desenvoltura nos combates durante os torneios.

Para esses jovens, que deixaram a casa paterna, excluídos da herança familiar, tinham de encontrar a sobrevivência. Eles “[...] povoavam as cortes dos príncipes, que verossimilmente foram compostas as obras-mestras da jovem literatura de entretenimento em língua vulgar, a literatura épica e a literatura amorosa, e todos os heróis de tais obras exaltam a cavalaria [...]” (DUBY, 1989a, p. 88). Excluídos das condições de homens estabelecidos socialmente, celibatários, em busca de aventuras, propensos ao concubinato, eles colaboraram para a expansão demográfica e as transformações sociais, sem que as heranças fossem afetadas.

Nesse ambiente de crise da aristocracia, a figura do “moço”, solteiro, que rejeita a casa do pai, perambulava, percorrendo províncias e países, formando verdadeiros bandos que eram sempre dirigidos por um filho primogênito dos senhores (*domini*), em busca de aventuras e do prêmio que poderia conseguir em torneios (jogos militares). As famílias eram, em geral, numerosas e, aos filhos mais novos, cabia muito pouco ou nada da herança; restava-lhes a aventura. Por outro lado, as questões matrimoniais estavam sempre voltadas à realidade de concentrar patrimônios, por isso a busca por casamentos lucrativos:

[...]. Mantendo a maioria dos rapazes no perigo e no celibato, essa estrutura, certo, reduziu também os riscos de desmembramento das heranças, mas também reduziu as chances de sobrevivência das linhagens [...] manteve certas atitudes mentais, certas representações da psicologia coletiva, certos mitos, de que encontramos tanto o reflexo como modelos nas obras literárias escritas no século XII para a aristocracia e nas figuras exemplares que elas propuseram, as quais sustentaram, prolongaram e estilizaram as reações afetivas e intelectuais espontâneas [...] (DUBY, 1989a, p. 103).

As reflexões de Duby (1989a), em torno dessa mocidade masculina e de suas atitudes, levaram-no a relativizar uma abordagem sobre o erotismo cortês na literatura provençal. Esse parecer, como os de outros pesquisadores, não encontraram um consenso, devido à falta de documentos legais como sustentação. Portanto, apresentam-se ponderações a partir de atualizações, ora como criação da arte poética, ora de amores clandestinos, ou ainda, como pressuposto do imaginário religioso, do amor idealizado, entre outros.

O sistema feudal foi uma organização social, econômica e política, que se estabeleceu e marcou profundamente a Idade Média até o século XIII. Este apoiava-se na posse da terra, cedida pelo suserano (senhor) ao vassalo (trabalhador), em troca de serviços e favores mútuos.

Nesta contextualização, as doações de terras (legado carolíngio – da concessão de feudos) e a relação suserano/vassalo chegaram no século XI, a estabilização do feudalismo:

[...] No reino da França, o início do século X é com efeito a época em que os condes ganham autonomia em relação aos grandes príncipes territoriais e começam a dispor livremente, em favor dos primogênitos dos filhos, de sua “honra” doravante perfeitamente integrada ao seu patrimônio: por volta do ano mil, é a vez dos senhores dos castelos conquistarem a independência e apropriarem-se das fortalezas onde até então comandavam em nome de outrem; por fim nos anos trinta do século XI, vemos, por um lado, no nível inferior da aristocracia, multiplicarem-se as concessões de feudos, a tenência feudal assumir um caráter mais nitidamente hereditário e transmitir-se regularmente de pai para filho por regra de progenitura [...] mas insistindo na ideia de independência e vinculando estreitamente tal fenômeno ao processo de decomposição do poder real, a essa disseminação de autoridade, a essa dissociação progressiva dos poderes de comando a que chamamos feudalismo [...] (DUBY (1989a, p, 122 e 123).

O regime feudal tornou-se uma cultura, uma organização que, aos poucos, redefiniu a noção de nobreza, no nível superior da sociedade e da cavalaria, cuja origem aponta para uma camada mais pobre. O cavaleiro, a figura idealizada, representante da moral, da valentia e da lealdade, da submissão à Igreja, era o exemplo a seguir e constituir o cidadão de bem. Nesse período, os ritos da investidura, invadidos pela liturgia, tornaram-se um verdadeiro sacramento. A cavalaria e o sistema feudal complementavam-se como forças de defesa, de moral e religiosa.

Considerando que a concessão dos feudos aos condes, principalmente na França, deu a eles autonomia do território e de hereditariedade, observa-se que a monarquia perdeu força e influência, dando aos senhores feudais primazia de autoridade sobre os territórios adquiridos. Essa desagregação do poder central consolidou as forças já assentadas à formação e afirmação das relações feudo-vassálicas, clássicas do feudalismo. Sem a organização centralizada, o ambiente favorecia as disputas e muitos conflitos por territórios, mesmo entre os feudatários.

Ao aspecto político do período feudal, como anteriormente mencionado, a coroação de Oto, em 962, como imperador do Sacro Império Romano Germânico, o território estava dividido nos estados de França, Alemanha e Itália, teve início a retomada do sistema monárquico. As terras divididas em feudos, tinham os maiores comandos territoriais nos ducados, condados e marcas (BLOCH, 2015). Consequentemente havia nesse contexto as classes que compunham os dirigentes (suseranos) e os trabalhadores (vassalos). As mudanças foram acontecendo, e ocorreu o povoamento acentuado na Europa entre 1050 e 1250.

Essas populações se estabeleceram em locais já habitados, em terras de cultivo, abriram novos espaços de solo e promoveram um auge maior entre os grupos humanos. O crescimento demográfico favoreceu a aquisição de poderes, com a circulação de pessoas, de produtos, construção de pontes e de acessórios para atrelar animais, produtos manufaturados, a partir da mão-de-obra abundante, aliada ao solo cultivado e frequentes colheitas (BLOCH, 2015). Esse sistema caminhava juntamente com o desenvolvimento demográfico, o aparecimento das cidades, do comércio e a figura do burguês.

Ainda dentro do clima de disputas por autoridade e posse de territórios, aconteceram muitos conflitos entre os senhores feudais. O desenvolvimento despertou a ambição pelo poder. A partir do ambiente de discórdias foi o momento propício para que os grandes senhores tomassem posse dos territórios e se intulassem reis dos mesmos. Deste modo, restaurava-se uma nova configuração política: como as populações não tinham os territórios legalmente demarcados, com as monarquias instaladas as fronteiras foram definidas, o poder foi centralizado, e as línguas vernáculas (dialetos latinos), faladas nas comunidades tornaram-se oficiais, com uma cidade sede (capital); elas produziam o próprio sustento, criaram as taxas, a moeda e se constituíram estados nacionais. As monarquias com os reis feudais, no Ocidente europeu, passaram a exercer a autoridade normatizada na condição político e social.

Criava-se uma relação hierárquica de dependência social: “O benefício ou feudo era possuído por um senhor que podia ter na sua dependência outros senhores, mas que por sua vez dependia de um superior hierárquico de quem lhe viera a concessão” (ESPINOSA, 1976, p. 171). Como os grandes vassalos podiam ceder parte de suas terras a outros vassalos, surgia uma relação pessoal a nível de suseranos e vassalos. Perto dos castelos, segundo Bloch (2015, p. 194), “[...] os senhores, em seu próprio nome ou em nome de outro mais poderoso, comandam essas praças fortes e se esforçam para reunir vassalos, encarregados de garantir a sua defesa [...]”. A essa situação criada, o rei perdia toda a autoridade e o conde, em lugar do soberano fazia-se o pouco de poder que restava: “[...] O rei já só tem de rei o nome e a coroa [...] não é capaz de defender os seus bispos, nem os outros súbditos, dos perigos que os ameaçam [...]” (BLOCH, 2015, p. 194). Observa-se que o sistema feudal continuava sendo parte definitiva do poder, pois a maioria estava sob o jugo das dominações senhoriais.

De acordo com Bloch (2015), a Alemanha, mesmo relutante consentiu com os direitos de descendência e hereditariedade; a Itália e a Alemanha, dadas aos feudos de dignidade, originais, tiveram um poder central mais forte; a França, sem leis e quase sem reis, não conseguiu uma autonomia, e os reis não permitiram a divisão dos grandes principados territoriais, formados por condados, antigos alódios, explorados pelos senhorios. Na

Aquitânia, as regiões de Toulousain, Gasgogne, Guyenne, já estruturadas, pouco se submetiam às instituições francas.

O comércio, antes feito à base de trocas, aos poucos, muitos empregados adquiriram condições melhores e assumiram as terras como próprias. Acontecia também a monetarização das relações sociais em que as terras adquiriam maior valor, e passavam a ser arrendadas por alto valor ou até negociadas. O final do século XI foi um período que legou mudanças e condições no processo de desenvolvimento do século seguinte: afirmou-se o grupo dos comerciantes, concomitantemente ao desenvolvimento das cidades e à expansão do comércio.

Desenvolveu-se uma proximidade e atividade de compra e venda do Oriente pelo Mediterrâneo, com os Países-Baixos, a Alemanha, pelo Mar Báltico e as feiras da Champagne, criando-se relações e conhecimentos com outros povos. No âmbito das relações sociais, de acordo com Duby (1989a), o século XII foi marcado por uma revisão na individualização dos ofícios, com destaque para os mercadores e os artesãos, classes indispensáveis ao contexto de renovação. Dentro do novo panorama, novas relações econômicas foram se estabelecendo.

Promovido pela Igreja, o movimento pela paz deu início a uma separação entre os leigos e o clero, em relação às questões jurídicas e sociais. No ano mil, na Aquitânia, os bispos e abades haviam promovido os concílios. Essa prática estendeu-se também a Arles, Lyon e Borgonha, reunindo os prelados e os príncipes para a reforma e instituição da “santa fé”, segundo Raul Glaber, no livro IV “Histórias”. Os novos regulamentos estavam fundamentados nos esquemas de pensamento dos intelectuais e dos eclesiásticos da época: aspirava-se à perfeição e à salvação. Contudo, aquele século apresentava mudanças e problemas, as estruturas evoluíam e as relações de poder e fortuna se incluíam nas relações políticas e sociais do laicato.

O Concílio de Poitiers posicionou-se contra a violência às coisas sagradas, à simonia e ao concubinato dos padres. O Concílio de Charroux entendeu por “pobre” o camponês desarmado, enquanto que o bispo Jordan de Limoges excomungou os *milites*, cavaleiros portadores de armas e cavalos, o que lhes conferia instrumentos de turbulência e traços da posição social. Os primeiros concílios não delegavam aos militares o direito de combater, e a paz de Deus “[...] tendeu a circunscrever as violências militares a um só setor do povo cristão, o dos homens que portavam o gládio e o escudo e que andavam a cavalo” (DUBY, 1989a, p. 43). As reformas, no entanto, não parariam aí e havia necessidade de medidas mais abrangentes.

O rei, antigo condutor dos homens a caminho da salvação, deixou o posto, cabendo, agora, tal incumbência à Igreja. O movimento reformista, no final do século X, passou a considerar o combate, o porte de armas e seu uso tão pecaminoso quanto o gosto pelo dinheiro e o ato sexual. Tal comportamento de renúncia estaria definido aos monges e estendendo-se aos padres, ligado ao espírito de castidade e pobreza.

Por esse viés, a Paz de Deus estava ligada definitivamente a um pacto divino, sendo que tais condições de renúncia foram também propostas aos nobres e aos *milites*. A guerra passava a ser considerada pecado e o domingo exigia a parada dos trabalhos servis, reinava a paz entre os cristãos, amigos ou inimigos, desde a quarta, até a segunda-feira, em memória da Paixão de Cristo, leis compiladas nos artigos do Concílio de Arles (1037-1041). Estava ainda proibido a qualquer cristão matar outro cristão.

O Concílio de Clermont (1095) deu valor universal às normas e leis que até então eram locais, e conferiu àqueles que participassem da viagem penitencial à Terra Santa (Cruzada) os privilégios que tinham os pobres e os leigos sem armas. Naquela oportunidade, o ideal de reforma de paz se fazia necessário, devido ao desgaste das instituições políticas e sociais. Toda essa movimentação da Igreja pela paz levou “[...] à oposição do poder espiritual dos bispos ao poder temporal dos duques e dos condes [...] à separação mais estrita, na vida social e no plano dos estatutos jurídicos, entre os leigos, os clérigos e os monges [...]” (DUBY, 1989a, p. 40). Esse processo deixaria para trás as políticas carolíngias e trazia as bases para a Reforma gregoriana.

Com o fortalecimento desse sistema, desde o século XI, o esquema social estabeleceu-se de acordo com a concepção de categorias distintas e complementares. Esta foi a partir da definição criada pelo bispo Adalberon de Laon em um poema, em 1027, cuja organização das classes sociais compreendia os *oratores*, os *bellatores* e os *laboratores*. Seguindo o exemplo de caráter unificado, uns oram, outros combatem e outros trabalham. Na sociedade feudal, esse modelo funcionava no sistema de interdependências; cada classe, uma precisava das outras duas: “[...]. A existência de classes – e, por conseguinte, de seu antagonismo -, embora logo recoberta pela afirmação ortodoxa da harmonia social, é exposta na constatação: ‘A casa de Deus, que se crê una, está assim dividida em três’ [...]” (LE GOFF, 2005, p. 258).

Segundo Le Goff (2014), a configuração social, política (monarquias) e religiosa do período (século XII) estava assentada na sociedade, antes bipartida (clérigos e laicos), passando, após a teorização proposta por Adalberon, em tripartida, ligada à ideologia monárquica capetíngia, na França.

O clero, por sua vez, estava dividido em clero regular e clero secular; o primeiro, envolvido com as questões espirituais nos mosteiros e nos assuntos religiosos, enquanto que o segundo se voltava às questões políticas e econômicas. Ambas as ordens foram levadas a definir e a fortalecer a ideologia monárquica, por intermédio do episcopado de Laon e que, futuramente, será a base das monarquias nacionais (Portugal, Espanha, França e Inglaterra).

Na Cristandade medieval, o valor econômico passou a ser destacado tanto quanto o religioso e o militar: “[...] o rei dos *laboratores* é a cabeça [e a garantia] da ordem econômica, da prosperidade material [...]” (LE GOFF, 2014, p. 112), e a centralização do poder administrativo estava nas mãos do rei. Estava desfeita, desta maneira, a cooperação entre Igreja e o poder político: “É, portanto, uma elite econômica, aquela que está no primeiro plano do progresso agrícola da cristandade entre os séculos IX e XII, que constitui a terceira ordem do esquema tripartido. [...]” (LE GOFF, 2014, p. 112). Porém, a valorização desta nova classe concorre para uma emancipação em prol do desenvolvimento da burguesia, conseqüentemente, do comércio e das cidades, elemento que corroborará, de outra forma, a criação e o fortalecimento das monarquias feudais.

Com base nos modelos antigos, a instrução sofreu uma retomada ao paganismo moral, como subversão aos ensinamentos e preceitos impostos pelo Cristianismo. A relativa unidade religiosa e política não conseguiu abafar a força das evoluções e dos embates sociais. Houve a necessidade de interação com diferentes costumes, línguas, dialetos, o contato com a Filosofia e a instrução, que, no século XII, mostrou amplos progressos em qualidade e quantidade, ao se alastrar nas diversas camadas sociais. Em relação ao direito canônico, no mesmo século, o *Decreto* de Graciano de Bolonha, introduzia novidades que legitimavam a cristianização do casamento e a evolução da economia.

A partir das monarquias dos reis e príncipes feudais e a Igreja, em disputa pelo poder, constituem-se as fontes propriamente ditas do contexto político e social, no qual se manifestam as criações literárias tratadas nesta tese. Nem todas as monarquias tiveram bom desenvolvimento e estabilidade territorial, destacando-se a da Inglaterra que teve início com a sua conquista pelo duque da Normandia, Guilherme, em 1066. Baseado na prestação de contas e na conduta pela salvação, sustentou o desenvolvimento econômico, com grande administração, tornando-se a primeira monarquia europeia, porém, centralizadora e dominadora. Muitos anos mais tarde, tornou-se rei da Inglaterra (1154-1189) Henrique II, filho de Godofredo Plantageneta, herdeiro ainda de terras na França, a saber, Anjou, Poitou, Normandia e Guyenne, casado com Eleonora da Aquitânia: “Muitas vezes o casamento atuava como verdadeiro agente de pacificação entre duas famílias inimigas ou constituía entre duas

comunidades uma aliança duradoura” (GIORDANI, 1993, p. 210). Mas, a corte inglesa, forte e organizada passou a ser abalada depois das contestações da esposa e o surgimento de conflitos. O reino da Inglaterra se desagregou da Igreja.

Na França, a monarquia francesa tinha um histórico dinástico de reis. Os capetíngios excluíram a sucessão do trono para as mulheres. Constituíram Paris a capital com um palácio real, a sede do poder. Tinha o apoio da abadia de Saint-Denis. O rei capetíngio era “sagrado” pelo Espírito Santo, prestigiava o culto à Virgem, adotando no manto real a cor azul e a flor de lis, ligando-se à Igreja. Essa aliança garantia a estabilidade política da França.

Na Península Ibérica, a Espanha e Portugal tiveram papel relevante e decisivo nos novos rumos da humanidade. De conformidade com Giordani (1997), durante oito séculos, essas nações lutaram contra os invasores muçulmanos, com o objetivo de reconquistar as terras. Porém, não são apenas essas sangrentas batalhas que devem ser lembradas. A longa permanência desses invasores na Península Ibérica influenciou a formação de cidades que assimilaram as contribuições culturais, dentre elas, entre os contrastes culturais e os antagonismos que separaram os maometanos dos cristãos, foi criada uma *fronteira espiritual*. Giordani (1997) cita Dufourcq que explica:

[...] uma fronteira espiritual não é mais impermeável que uma fronteira natural. O antagonismo entre esses dois mundos diferentes era limitado. Fenômenos de interpenetração se produziram rapidamente: laços de sangue, influências materiais e espirituais, intelectuais e artísticas se multiplicaram (DUFOURCQ apud GIORDANI, 1997, p. 400, grifos do autor).

Depreendemos, portanto, que a história política da Península Ibérica Cristã Medieval apresenta uma face dupla, uma vez que a reconquista das terras tomadas pelos muçulmanos não poderia ser compreendida na sua totalidade, sem o estudo da expansão e da civilização muçulmana. Essa civilização estrangeira influenciou nas ideias, nas artes e na ciência, entrando pela Espanha, pelo caminho de Santiago de Compostela, e o conhecimento expandiu-se além das suas fronteiras.

A reconquista das terras, ainda segundo Giordani (1997), primeiramente, passou pela formação de núcleos de resistência nas montanhas do norte da Península, destacando-se as Astúrias, quando os cristãos foram vitoriosos. No reino das Astúrias, ao retomar a ofensiva a partir do ano de 840, a capital da Espanha foi fixada na cidade de Léon. Mais tarde, o século XII assinala grandes vitórias do reino de Aragão. Em 1118, Afonso, o Batalhador, instala-se em Saragoça. Novas batalhas e novas vitórias cristãs acontecem. Portugal conquista suas províncias meridionais. Em 1270, ao final do século XV, a Reconquista sofre uma longa

pausa, e Portugal se expande pelo Oceano; Aragão, com o Mediterrâneo, e Castela luta contra os mouros, em Granada e na África. Para concluir esses importantes episódios da História da Península, ressalta-se que a Reconquista teve um duplo aspecto:

[...] o de *luta pela sobrevivência* (a pobreza da região e o crescimento da população motivaram a guerra) e o de *Cruzada contra o infiel*. A longa duração da Reconquista teve consequências profundas na elaboração da Civilização Cristã ibérica, pois permitiu a intercomunicação com o mundo muçulmano e a absorção de preciosos legados deixados pelos invasores (GIORDANI, 1997, p. 406, grifos do autor).

A estrutura político-social dos reinos ibéricos reflete claramente as consequências das lutas e vitórias da Reconquista das terras. Em Castela, à medida que os muçulmanos eram expulsos pelos cristãos, o reino de Castela, Fernando, em 1017, tomou Leão, tornando-se o rei de Leão e Castela em 1037, união definida somente em 1230. O poder dessa monarquia tinha o apoio da aristocracia, das cidades de Castela, que dava recursos às Cortes e franquias às comunidades. Com a reconquista de Toledo sobre os muçulmanos, Castela tentou fazer de Burgos a capital, cujo bispado era isento de impostos. Em Portugal, iniciou-se com a Dinastia de Borgonha (D. Afonso) e mais tarde consolidada pela Dinastia de Avis.

A respeito dos bispos e abades do início do século XI, Vauchez (1995, p. 68) registra que “[...]. Quando estes tomaram a seu cargo a organização dos movimentos de paz, substituindo-se à autoridade real em perda de influência, e deram início a um processo que iria levar a Igreja a intervir cada vez mais frequentemente nos assuntos seculares [...]”. Com a Reforma gregoriana (séc. XI), formou-se definitivamente o catolicismo latino.

Desse modo, apartando-se o sagrado do profano, afirmou-se a originalidade e a supremacia da missão espiritual da Igreja, colocando o padre em destaque, agora como celibatário e digno de celebrar os mistérios divinos. Gregório VII expulsou da Igreja os bispos que não cumpriam com sua atuação cristã e apelou a todos os cristãos agir pela reforma da Igreja e da sociedade. Desde então, o rei não teria mais influência sobre os cargos eclesiásticos e também sobre os feudos religiosos, período que coincide com a ascensão do feudalismo nos países do Ocidente. O rei não era autoridade absoluta, mas encarregado de fazer a justiça e a ordem, onde se comprometia a caminhada para a salvação.

Nas relações matrimoniais, no século XI, aconteceram mudanças expressivas. Segundo Duby (1989a), o marido e sua linhagem tomaram o controle do *sponsalium* [os compromissos das bodas em que o marido doa à esposa parte da herança]. Mas, para muitos estudiosos:

[...] A hereditariedade dos feudos [...] fornece aos senhores mais um motivo, e muito poderoso, para vigiar as uniões que, quando a terra caía em poder de uma mulher, lhes impunham um fiel estranho à primitiva linhagem. Os seus poderes matrimoniais, contudo, só se desenvolveram plenamente em França e na Lotaríngia, verdadeiras pátrias do sistema vassálico, e nos feudalismos de importação [...] (BLOCH, 2015, p. 270).

Outra observação vem de Spina (1996, p. 23), que, de acordo com essa política da posição econômica feminina e os feudos no Sul da França acontecia de forma diferente: “[...] no Sul o feudo, em caso de sucessão, foi dividido em partes iguais entre os herdeiros. E mais: também estavam fora da órbita feudal as terras pertencentes às mulheres e às igrejas [...]”. Esse posicionamento jurídico, oriundo do direito romano, favorecia acentuadamente as mulheres casadas. A normatização do casamento na Idade Média, no final do século XI e no século XII, nos códigos jurídicos, de acordo com as questões de linhagem, trouxe os privilégios à masculinidade e à progenitura. As novas monarquias que atingem o auge do poder político medieval no século XIII exercem influência na condição da mulher, com o estabelecimento dos casamentos nos códigos jurídicos

Como anteriormente abordado, os direitos de herança cabiam ao filho mais velho e os demais deviam buscar a sobrevivência e um casamento. Os casamentos eram providenciados pela escolha dos pais, para que a herança não corresse o perigo de se fragmentar (DUBY, 1989). Eram verdadeiras negociações matrimoniais. Em geral, a mulher trazia consigo bens maiores que os do marido, originando e reforçando a nobreza de ascendência materna. Segundo (GIORDANI, 1993, p. 209): “O casamento medieval desempenhava, não raro, importante papel econômico e político. Quando uma filha era herdeira de um feudo, compreende-se que seu pai se preocupasse com o futuro genro que seria também o defensor do castelo, o chefe pessoal do feudo, o gestor de negócios [...]”. Era uma “transação” que interessava aos senhores feudais, ou seja, um casamento entre homens de posses.

Quanto ao aspecto religioso, a Igreja intensificou a sua regulamentação: os clérigos deveriam abandonar os laços matrimoniais e, a proibição dos mesmos, aos padres para que pudessem consagrar a hóstia, o contato com o sagrado. Deste modo, a recusa ao casamento, na certeza de que o contato carnal do ato sexual era pecado. Aconteceu a inserção do casamento cristão na cidade terrestre (documentos do Lácio - Pierre Toubet) propõe “[...] a célula conjugal como quadro normal de toda a vida laica [...]” (DUBY, 1989, p. 23).

Os casamentos, então sacramentados, passavam a ser realizados nas Igrejas, cumprindo-se a justificativa de eliminar a culpa da prática sexual como pecado. Percebe-se,

portanto, que: “A importância central da religião situa-se em relação à ação e não ao pensamento, e a religião organizada, *ecclesia Romana*, influenciou grandemente a ação. [...]” (HODGETT, 1975, p. 109 e 110). Assim, os valores que a Igreja construía e determinava influenciavam cada vez mais a construção do imaginário medieval.

Segundo Bloch (2015, p. 134), “[...] à medida que a verdadeira história, pouco a pouco, tomava o lugar da epopeia na memória coletiva, havia brotado formas poéticas novas, provençais ou francesas na origem e, daí, depressa espalhadas por toda a Europa [...]”. Neste contexto, situam-se as produções das Cantigas de Amor e a poesia dos goliardos, cujos conteúdos, enquanto poemas líricos, faziam convites à reflexão sobre os sentimentos, sobre a individualidade e a natureza humana, assuntos ignorados pela Igreja.

Os dados relatados até esse momento, principalmente aqueles que associam ao clero e à aristocracia da Idade Média, são suficientes para afirmar que ambos definiram a misoginia e a posição social da mulher, elementos que se destacam ao tratar dos casamentos e da sexualidade, assim também são assuntos marcantes nas criações poéticas do *corpus* a ser analisado nesta tese. Segundo Power (2013), importa saber as fontes de onde surgiram:

*[...] la Iglesia y la aristocracia. En otras palabras, las ideas sobre la mujer se formaron, de una parte, por los clérigos – normalmente célibes – y, de otra, por una pequeña casta que tenía medios económicos para poder considerar a sus mujeres como un objeto de adorno, en tanto que las subordinaban estrictamente al primer objeto de sus interés: la tierra [...]. Fueron estas clases las que determinaron el concepto de matrimonio que prevaleció hasta bien entrado el siglo XIX, y establecieron el estatuto de la mujer en la ley [...]”*⁵ (POWER, 2013, p. 16).

É certo, porém, que as questões tratadas no amor cortês estavam relacionadas às mulheres das cortes e não às de outras classes. Depreendemos, portanto, que se tratava de uma escolarização aos cavaleiros, mas, antes de tudo, a supremacia do masculino sobre o feminino. Paz (1982) pondera que o lírico, o dramático ou o épico manifestam o histórico de alguma maneira, sendo preciso aproximar-se do poema em sua realidade histórica dentro de determinada sociedade para apreender qual é a sua função. Em todos eles, o tema central é a liberdade humana, elemento distorcido pela ideologia dominante na poesia em estudo.

Considerando que a rede do poder e sua força ideológica, sempre arraigada no homem, aos poucos torna-se natural, mas a Arte, por uma forma estratégica com que o artista percebe

⁵ “[...] a Igreja e a aristocracia. Em outras palavras, as ideias sobre a mulher se formaram, por uma parte, pelos clérigos, normalmente solteiros – e, de outra, por uma pequena casta que tinha meios econômicos para poder considerar as suas mulheres, como um objeto de enfeite, tanto que as subordinavam ao primeiro objeto de seu interesse: a terra [...]. Foram estas classes que determinaram o conceito de matrimônio que prevaleceu até o início do século XIX, e estabeleceram o estatuto da mulher na lei [...]” (POWER, 2013, p. 16, tradução nossa).

o mundo e suas controvérsias, traz à luz o fundo ideológico da estrutura que o governa. As produções poéticas dos trovadores e dos poetas goliardos são instrumentos que revelam as questões do amor dessa cultura. As cortes da Provença, França, berço das criações poéticas da Idade Média, é parte do espaço e contexto do objeto de estudo desta tese, tendo sido divulgada e conhecida em outros países do Ocidente e chegada à Galiza e Portugal, onde se desenvolveu o Trovadorismo Galego-Português.

Compreendendo as circunstâncias em que ocorreram o legado carolíngio, a atuação da Igreja e o sistema de doação dos feudos, observamos que se construiu uma estrutura de poder que marcou o contexto medieval em todos os tempos, pela busca e manutenção do poder, na condução de toda a sociedade. O Cristianismo apresentava-se como refúgio para todos, e, conforme se pronuncia Michelet, “[...] Era preciso que a Igreja se tornasse material e bárbara para elevar os bárbaros até ela, era preciso que ela se fizesse carne para ganhar esses homens de carne [...]” (MICHELET apud LE GOFF, 2014, p. 43) ou, como seria possível controlar uma civilização oriunda de invasões, de diferentes crenças, costumes, envolvida em tantos problemas materiais e culturais. E o que dizer das instituições e invenções criadas, tais como “[...] a cidade, a nação, o Estado, a universidade, o moinho e a máquina, a hora e o relógio, o livro, o garfo, o vestuário, a pessoa, a consciência e finalmente a revolução [...]” (LE GOFF, 2014, p. 11).

A nossa expectativa, com esse capítulo, é cumprir com as informações necessárias do contexto sociocultural do medievo para base e sustentação de suas relações e influências no espaço literário das cantigas selecionadas para a leitura de resistência e as devidas ponderações. Acreditamos que os textos poéticos, de alguma forma, permitem ler em seus versos reflexos do legado carolíngio, da cristandade e do feudalismo, os quais, desde o início, foram balizados como elementos estruturadores e definidores daquela sociedade e cultura.

Esperamos, assim, facilitar e possibilitar ao leitor deste estudo uma aproximação dos textos poéticos escolhidos para uma leitura crítica, de resistência aos ideais daquela sociedade, quando esses ideais se fizeram políticas de poder e controle sobre as abordagens e práticas do amor humano. No próximo capítulo, são abordados conteúdos teóricos sobre poder, ideologia e texto poético, assuntos pertinentes e que se justificam para a compreensão e enriquecimento desta tese, abrangendo corporações e personagens ligadas ao contexto mais particularizado da pesquisa, a partir de uma visão atualizada.

2 AS RELAÇÕES DE PODER E AS IDEOLOGIAS E TEORIAS DO TEXTO POÉTICO

O estudo da Ideologia é, entre outras coisas, um exame das formas pelas quais as pessoas podem chegar a investir em sua própria infelicidade. A condição de ser oprimido tem algumas pequenas compensações, e é por isso que às vezes estamos dispostos a tolerá-la. O opressor mais eficiente é aquele que persuade seus subalternos a amar, desejar e identificar-se com o seu poder; [...] e qualquer prática de emancipação política envolve, portanto, a mais difícil de todas as formas de liberação, o libertar-nos de nós mesmos. (Terry Eagleton)

Os referenciais, já apresentados no primeiro capítulo, tratam dos pressupostos elementos de formação estrutural da sociedade medieval, os quais oferecem informações históricas do mundo político, social e religioso da Idade Média. Esses favorecem e habilitam a compreender um pouco as relações humanas daquela cultura, sendo que as instituições já abordadas constituíram os mecanismos geradores daquele modelo civilizador. Esse material bibliográfico é parte fundamental dos estudos feitos para as discussões e ponderações da leitura dos textos poéticos criados no referido contexto.

Bakhtin (2017), quando foi questionado em 1970, como ele avaliava a ciência da literatura, ele respondeu que se tratava de uma ciência ainda “jovem” e que precisava de métodos elaborados e verificados na experiência como nas ciências naturais. Todavia, ele se detinha na história da literatura de épocas “passadas”, fundamentando-se em que:

Antes de mais nada, a ciência da literatura deve estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época é inaceitável separá-la do restante da cultura e, como se faz constantemente, ligá-la imediatamente a fatores socioeconômicos, passando, por assim dizer, por cima da cultura. Esses fatores agem sobre a cultura no seu todo e só através dela e junto com ela influenciam a literatura [...] (BAKHTIN, 2017, p. 11).

Com esse pressuposto, temos a confirmação de que as estruturas políticas e socioeconômicas, como tratado no capítulo anterior, não somente influenciaram, como definiram os padrões de vida, os costumes, as crenças, as leis, os valores e todos os aspectos que formam a cultura de um povo. A literatura, por sua vez, reconstruiu essas relações de maneira ficcional, produzindo os romances, as poesias, entre outros. Tal é o campo de produção que interessa ao estudo a ser observado nesta tese. Para tanto, é preciso compreender a função e a relação que as ideologias exerciam sobre a articulação e a manipulação do poder.

2.1 O PODER E SUAS RELAÇÕES COM AS IDEOLOGIAS

No contexto cultural de Idade Média dos séculos que sucederam o imperador Carlos Magno, os domínios do império foram divididos e, aos poucos, sociedade foi formada pelos reis feudais, a aristocracia, pelos bispos, condes, duques e seus herdeiros feudais e os trabalhadores. Assumiram as terras que lhes haviam sido doadas no sistema suserano/vassalo, como abordado no primeiro capítulo. Conforme foi descrito, as transformações aconteceram, mas as raízes do legado carolíngio, das premissas da Igreja e do feudalismo permaneceram e influenciaram o desenrolar da História.

A partir desse processo, no século XI, o feudalismo se estabeleceu e a economia entrava em desenvolvimento. As disputas internas e externas ainda eram constantes. Enquanto os trabalhadores garantiam a produção dos víveres, e dos serviços, principalmente na agricultura, a Igreja e a monarquia disputavam o poder. A sociedade tripartida se estabeleceu e deu continuidade à cultura feudal, porém, renovando a concepção ideológica do funcionamento social, com os trabalhadores em destaque devido à produção de sustento.

Em um primeiro momento, pensamos em construir uma breve exposição sobre o tópico, “ideologia”, para justificar a visão de comprometimento do poder social, político e religioso em relação à expressão dos poetas nos textos que serão analisados. Com o desenvolvimento das leituras, concluímos que o referido termo, além de complexo e amplo, de acordo com o dicionário Carlos Ceia (2009 – by Antonio Lopes), nasceu no Iluminismo francês, portanto, não seria condizente com a Idade Média.

Mas, a ideologia, esse “instrumento social”, desde o início chamou a nossa atenção pelo fato de percebê-lo, presente e atuante em toda e qualquer engrenagem social, visto estar sempre voltado para o poder, no domínio dos mais fortes sobre os mais fracos. Assim, no caso da Idade Média, os acordos ou disputas entre Igreja, monarquia e aristocracia sobre os territórios e os trabalhadores, e o domínio de toda a sociedade era visado por meio da imposição das ideologias políticas e da Igreja. Para Duby (1989):

[...] quase todas as fontes que nos são acessíveis informam menos sobre a realidade do que sobre a ideologia dominante, elas colocam uma espécie de tela entre nossos olhos e o que nossos olhos gostariam de perceber, isto é, os comportamentos reais. [...] ainda as histórias, as crônicas, e mesmo as autobiografias, já que aquele que diz eu, permanece prisioneiro do sistema ideológico que o domina (DUBY, 1989, p. 99).

Isso quer dizer que, em todos os tempos, a história humana mostra que as relações de poder geram a noção de quem o detém. O espaço e o período da Idade Média no qual se inserem as produções literárias do *corpus* escolhido para a tese, localiza o objetivo (resistência) e nos orienta buscar os parâmetros de poder e ideologias que produzem a inspiração de resistência aos poetas e trovadores. Essa literatura, portanto, é uma forma de apontar tais relações sociais, independentemente dos conceitos que a atualidade dispõe, associados ao termo “ideologia”. Os estudiosos modernos trazem abordagens interessantes e nos facilitam perceber que os tempos e as sociedades se transformam, mas a essência humana e as relações oriundas da mesma não se modificam quando o assunto é “poder”.

Terry Eagleton (1997), em “Ideologia”, apresenta várias maneiras de definir o termo, porém ele garante que em nenhum dos casos o conceito clássico se limita ao “discurso interessado”, mas “[...] ao processo pelo qual os interesses de certo tipo são mascarados, racionalizados, naturalizados, universalizados, legitimados em nome de certas formas de poder político [...]” (EAGLETON, 1997, p. 178). Desta maneira, quanto ao ser humano, ele é dotado de consciência e não é um simples elemento da natureza, portanto, capaz pensar, de agir, de transformar, sendo que, nessa busca, ele se revela ambicioso, competitivo por melhores condições financeiras e sociais, ele luta por “seu” espaço e poder.

Em “Microfísica do poder” (2018), Michel Foucault apresenta uma coletânea de artigos, cursos, entrevistas e debates para discorrer sobre o assunto. Embora seus estudos e pesquisas estejam voltados para o tema do poder nas sociedades modernas, foi possível depreender e associá-los às leituras feitas sobre Idade Média. Muitas de suas ponderações podem ser aplicadas, quando se observa o funcionamento daquela sociedade e cultura. Também o próprio Foucault se vale de dados históricos e literários do medievo para exemplificar e diferenciar as situações ali questionadas, sendo que se trata de uma entrevista para uma revista.

Considerando as transformações e os diferentes valores que se configuram nos diversos espaços e tempo, é possível perceber e compreender que as questões levantadas como principais fontes de desenvolvimento político e econômico no período medieval. O poder dos carolíngios, a Igreja e o sistema feudal foram instituições que serviram como modelo de sustentação e disciplina na reformulação de saberes, costumes, modos de pensar, a toda uma população que se encontrava sem direção, sem pátria e sem condições de sobrevivência após a queda do Império Romano e as invasões territoriais. No primeiro capítulo, abordamos como os historiadores narram esses fatos e como os mecanismos

daquelas “instituições” foram sendo articulados para a organização política e social, principalmente, entre os séculos VIII e XII.

Neste capítulo, destacamos as reflexões do filósofo e sociólogo francês, historiador de ideias, Michel Foucault (2018), visto que suas pesquisas abordam temas e assuntos de interesse relevante para discutir o conteúdo do objeto deste estudo, a saber, as relações de poder que influenciaram sobremaneira a cultura e a criação literária medieval. De forma diferente daquilo que acontece nas sociedades modernas, conforme explica Foucault (2018, p. 26), na Idade Média, “[...] a individualização é máxima do lado em que se exerce a soberania e nas regiões superiores do poder [...]”, o que ocasionava uma profunda separação entre os nobres e os trabalhadores, pois o homem não era individualizado, não tinha autonomia, aceitando o mundo e as coisas tal qual se apresentavam e se impunham.

A proposta de Foucault (2018) sobre o poder é a de descentralização, com existência própria até o nível elementar, quando o homem é produção de poder, capaz de avaliar, comparar, distribuir, hierarquizar etc. Centrado no tema, ele afirma que o poder não existe em um determinado lugar, ou emanado de um determinado ponto, mas que se trata de “[...] um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado [...]” (FOUCAULT, 2018, p. 369). Ele o explica como uma maquinaria que funciona, disseminada por toda a estrutura social, sem que haja de um lado quem detém o poder, e de outro, aqueles que se encontram fora do mesmo. Isso, porém, implica uma relação estabilizada de forças, que funciona de cima para baixo, obedecendo uma ordem. Esse processo está envolvido nas ideologias atuantes, como no “[...] processo de produção de significados, signos e valores na vida social [...] nas ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante [...] no conjunto de crenças orientadas para a ação” (EAGLETON, 1997, p. 15), entre outros.

Foucault (2018), como estudioso das ciências humanas tomou o exemplo das relações de poder no sistema feudal, para mostrar a diferença entre senhor/vassalo, e a interdependência, que, aos poucos, foram criadas pelos reis da França e a aristocracia: “[...] a partir do século XI tiveram como condição de possibilidades o enraizamento nos comportamentos, nos corpos, nas relações de poder locais, em que não caberia de forma alguma ver uma simples projeção do poder central [...]” (FOUCAULT, 2018, p. 372); desde os tempos carolíngios, esses “senhores” foram se apoderando dos feudos doados pelo rei e se valiam dos “servos” para a manutenção de suas terras e rendas, uma relação próxima entre eles, com hábitos e compromissos há muito incorporados.

O funcionamento das relações de poder, segundo o sociólogo, mesmo no sistema de micro poderes (sociedades ocidentais), existe um movimento de cima para baixo e, ao mesmo tempo, outro de baixo para cima, com diferente potencial, um poder representado sob forma jurídica, por meio de leis, e não por religião ou crenças diversas. Todavia, referindo-se à Idade Média, Foucault (2018) ressaltou o “poder pastoral” como de origem religiosa e de cunho cristão. Tal enunciado leva a perceber que o propósito de poder instituído naquele período, foi derivado do sistema feudal e do Cristianismo. O homem medieval estava, deste modo, condicionado ao sistema suserania/vassalidade e aos preceitos do Cristianismo. O poder pastoral foi:

[...] introduzido em Roma pelo cristianismo primitivo, desenvolve-se na Idade Média e principalmente no século XVI [...] Ele se caracteriza pelo projeto de dirigir os homens, nos detalhes de sua vida, do nascimento até a morte, para obrigá-los a um comportamento capaz de levá-los à salvação. Foi com o cristianismo que nasceu a ideia de considerar os homens em geral como um rebanho obediente e alguns homens em particular como pastores, isto é, como tendo a missão de velar pela salvação de todos, encarregando-se da totalidade de suas vidas de maneira contínua e permanente, exigindo obediência incondicional [...] (FOUCAULT, 2018, p. 30 e 31).

Desse modo, podemos associar essa afirmação à posição exercida pelas instituições medievais citadas e abordadas: um processo de dominação pelo imaginário e pelas condições de sobrevivência, portanto, repressivo, dominador com normas articuladas pelas ideologias dominantes, formando um conjunto de forças na promoção e na legitimação de interesses setoriais da sociedade feudal.

Outra vez questionado sobre a posição que exercem os indivíduos nas relações de poder, o entrevistador destacou a literatura cortesã, cuja linguagem amorosa recorre sempre às relações de dominação e servidão. Foucault cita a versão estudada e defendida por Georges Duby, respectiva à referida literatura, a do amor cortês, e retoma a relação senhor/vassalo, já comentada em Duby (1989). Havia uma intenção de continuidade e manutenção do sistema social, preparando e educando os futuros cavaleiros.

Foucault (2018) explica que, segundo o referido historiador francês, nesse caso, as relações de poder se colocam de maneira inversa. A situação dos *juvenes*, excedentes nas famílias abastadas, (somente o primogênito tinha direitos sobre a herança, o título, as armas etc., aspecto também comentado no capítulo 1) esses jovens, em busca de fortuna ou um casamento, buscavam refúgio nas casas de aristocratas e nos mosteiros. Eles possuíam

formação religiosa ou militar, iniciados, educados, e introduzidos na sociedade, porém sem estabilidade financeira ou posto definido na estrutura social.

Para Duby, segundo Foucault (2018, p. 374), tratava-se de um cavaleiro que chegava para roubar a mulher do senhor, situação criada pelas próprias instituições, um combate que passou a tematizar a literatura cortesã: “[...]. É uma comédia em torno das relações de poder, que funciona nos interstícios do poder, mas não é uma verdadeira relação de poder? ”. Já, o entrevistador coloca um “talvez” ao questionamento de Foucault e pergunta: “[...] e a literatura cortesã? E os trovadores? [...]”. Bem, a essa pergunta não houve resposta do entrevistado, mas, como se sabe, ela continua até os dias atuais sendo matéria de questionamentos, de discussões entre os estudiosos, e esse estudo de tese investiga, na poesia de Amor dos trovadores e nos poemas da *Amatoria* selecionados, a manifestação da arte poética como denúncia, como resistência ao poder no medievo.

Mesmo os grandes historiadores não têm como afirmar sobre dados particularizados da genealogia das famílias que se originaram na França dos primeiros séculos do medievo e aquelas que chegaram aos tempos feudais. Deste modo, questiona-se até onde imaginar que haja vínculos, por exemplo, entre os *juvenis* e os goliardos, quais eram os descendentes de famílias nobres e sua relação com essa arte poética; o que falar do sistema social que descartava “filhos” jovens de suas famílias para encontrar sozinhos um espaço e sobreviver.

Embora os grupos referidos sejam apresentados como uma população oriunda de famílias abastadas, dada a educação recebida nas casas senhoriais, escolas e mosteiros, ou formados na missão militar, eles eram cobrados, com rigor, da posição moral, intelectual e militar. Expõem-se, portanto, uma visão de elementos herdados do reinado carolíngio, da Igreja e do sistema feudal, sendo que esses valores e comportamentos tornaram-se marcas daquela civilização. Neste sentido, elas podem ser lidas dentro da configuração das composições poéticas do *corpus* a ser analisado.

A situação vivenciada por esses grupos nos conduz à compreensão da visão de Foucault acima citada, onde ele argumenta sobre o exercício do poder na Idade Média; uma relação na qual os indivíduos não se constituíam autônomos, mas sujeitos ao poder:

[...] nada está isento de poder. Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças. É como onde há poder, há resistência, não existe propriamente o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social [...] (FOUCAULT, 2018, p. 18).

Do ponto de vista dessa afirmação e elucidação sobre o assunto, depreende-se que a criação literária, elaborada pelos referidos grupos, pode ser enquadrada como ponto de resistência ao poder, mecanismo utilizado na proposta de leitura dos textos poéticos. Consideramos que a Arte inscrita nessas poesias foi um artifício de que dispuseram os poetas e os trovadores para discordar, refutar, denunciar e enfrentar as leis e demandas estabelecidas de manipulação na sociedade. A Arte se fez produtora de poder, de resistência, sem as quais, talvez, desconhecêssemos a beleza dessas criações e até revelações daquela cultura.

Foucault expõe e discute a “História da sexualidade”⁶, no qual se encontram mais indícios para o fortalecimento da abordagem em questões históricas que envolvem e se projetam no *corpus* da tese. Como já referido, a Idade Média foi um período de guerras e batalhas, no qual a força e as condições do homem eram fatores incontestavelmente necessários, e a figura feminina, assim como a concepção de sua ligação com o sexo não eram apropriados ao mundo guerreiro, portanto ela não ocupou lugar privilegiado naquela sociedade, favorecendo-se o discurso da misoginia, o tema da virgindade, da castidade e as diferenças sociais, temas que se estabeleceram de maneira acentuada e excludente.

Foucault (2018, p. 364), na mesma entrevista, é questionado sobre o uso de um “dispositivo de sexualidade”, e qual é o sentido e a função metodológica do termo “dispositivo”. Ele explica que toma o termo em três dimensões: 1) como um conjunto de discursos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas; 2) como elemento para justificar e mascarar alguma prática, mudando o campo de racionalidade; 3) como um tipo de formação para responder a uma urgência em um momento histórico, em que o Ocidente “[...] conseguiu, não somente e nem tanto, anexar o sexo a um campo de racionalidade [...], mas sobretudo colocar-nos, inteiros – nós, nosso corpo, nossa alma, nossa individualidade, nossa história - sob o signo de uma lógica da concupiscência e do desejo [...]” (FOUCAULT, 2020, p. 86).

Esse posicionamento, portanto, foi tomado como base ao tratar do repúdio e do controle à sexualidade, pregados como formas de evitar o pecado, tornando-se o dispositivo que afetava particularmente a mulher, personagem das Cantigas de Amor, de Amigo e da *Amatoria* dos goliardos. Na visão deste teórico, o “dispositivo da sexualidade” esteve disponível e no enfoque dos discursos daquele período histórico, enquanto urgência de explicação e disfarce, como controle da mentalidade e das atitudes do coletivo para as

⁶ Michel Foucault, “História da sexualidade”. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

questões da sexualidade e suas práticas, uma arma que a Igreja dispunha para impor sua ideologia.

Foucault (2018, p. 17), durante a entrevista, fala que “[...] o poder não existe; existem práticas ou relações de poder [...]”, sem lugar definido, mas disseminadas em toda a sociedade. Ocorre que essa relação de forças nem sempre está isenta de forças contrárias, e a maioria que integra a classe dos trabalhadores ou dos marginalizados não são os favorecidos pelo sistema social, nem pelas leis que o regem, mas são dominados pela força das ideologias.

Retomando o assunto “estruturas de poder”, encontramos uma explicação análoga em Northrop Frye (1973a), o que ele chamou “mito de interesse”. Como na Idade Média o poder hierárquico exigia proteção de cima e obediência de baixo, este encontrou no mito religioso e no sistema social o seu campo de atuação: no Cristianismo, toda a verdade estava na Bíblia, na palavra de Deus, onde verdade e realidade eram concebidas por interesse de comandar.

Completando o pensamento, Bloch (2015) pondera que a originalidade do mundo feudal foi a concepção de relação de baixo para cima, fortalecendo a obrigação e gratidão que o vassalo teria pelo resto da vida com o senhor que o acolheu e alimentou. Isso se explica pela função exercida pelo trabalhador, avaliada no século XI, era a classe que produzia e se tornou indispensável às demais, ou seja, aos oradores e os guerreiros, além do desenvolvimento econômico que promoviam principalmente com a produção agrícola.

Como abordado no primeiro capítulo, nos séculos XI e XII, houve mudanças no campo político, social e econômico e, conforme Giordani (1993), os senhores feudais se impuseram como reis e príncipes, assumindo o poder político, centralizado na família real, com a criação das monarquias nacionais; a sociedade passava a conhecer o mundo da burguesia, do contato humano mais abrangente com outros povos, a troca de produtos e o uso da moeda, entre outros; o poder econômico tinha o aumento da produtividade agrícola, o desenvolvimento do comércio, o pagamento de taxas pelos produtos comercializados; o lado cultural recebia o trabalho dos mestres nas escolas, com a retomada dos conhecimentos aristotélicos. Por parte da Igreja, impondo normas controladoras e normatizadoras, baseadas nos princípios e na moral cristã – colocava a organização das classes sociais em *oratores*, *bellatores* e *laboratores*, formulada pelos bispos Adalberon de Laon e Gérard de Cambrai.

Nessa tripartição das classes sociais, “[...] de um lado a outro da Cristandade latina, o esquema tripartido deve ser posto em relação com os esforços de alguns laicos e eclesiásticos para consolidar ideologicamente a formação das monarquias nacionais” (LE GOFF, 2014, p. 107). Nesse esquema, os *laboratores* (trabalhadores agrícolas) passaram a ser destaque

enquanto produtores do progresso econômico, da prosperidade material, assim também como parte do equilíbrio social, sendo este, supervisionado pelo rei.

No conjunto dos fenômenos políticos e sociais, conforme Duby (1978, p. 219), a intervenção dos fenômenos mentais é tão determinante quanto os fenômenos econômicos e demográficos: “*La articulación de las relaciones sociales, el movimiento que hace que se transformen se opera, así, en el marco de un sistema de valores, y la gente piensa por lo común que este sistema orienta la historia de estas relaciones [...]7*”. Com efeito, esse sistema de relações exerce uma governabilidade sobre o todo em relação aos demais, um sistema de valores que permite, que tolera as regras do direito e dos decretos do poder. Mas, a coexistência dos sistemas representativos e estabelecidos na sociedade feudal gerava concorrências e discórdias entre os mesmos, determinadas pelas referidas relações de poder, estas, laicas e eclesiásticas.

Nos séculos XI e XII, os interesses ideológicos resultavam em uma rivalidade entre esses dois poderes, Igreja e as monarquias nacionais, em razão das mudanças causadas pela economia e pelo crescimento populacional, cujos reflexos influenciavam diretamente nas estruturas políticas. Desta forma, “[...] Acima dos reis que estão à frente dessas monarquias feudais, a Cristandade da época conhecia dois poderes superiores, o do papa e o do imperador [...]” (LE GOFF, 2011, p. 82). O papado continuava a exercer o poder sobre toda a cristandade, e o apoio dos cristãos, que lhe rendia lucros superiores aos das monarquias. A Santa Sé e a Igreja respeitavam as decisões feitas pela Reforma gregoriana, mas ocorria a separação entre o poder temporal e o poder espiritual, isto é, o poder político de colaboração com as monarquias e o poder espiritual sobre os fiéis.

As ideologias, segundo Duby (1978, p. 221): “[...] *tienen que adaptarse, para resistir o vencer mejor. Frente a las ideologias adversas, se tienden o agilizan, se firman o disimulan, se camuflan bajo el velo de nuevas apariencias [...]8*”. No caso dos interesses dos senhores feudais e dos eclesiásticos dos referidos séculos, a estratégia era de uma renovação que configurasse, aos laicos, o poder sobre as terras e seus lucros; à Igreja, as leis divinas em todos os setores da sociedade e, de maneira particular, na institucionalização do casamento. De acordo com Franco Júnior (1983), este representava o meio de controle e lugar oficializado de “reprodução biológica e social”.

⁷ “A articulação das relações sociais, o movimento que faz com que se transformem se opera, assim, no marco de um sistema de valores, e as pessoas em geral pensam que este sistema orienta a história dessas relações [...]” (DUBY, 1978, p. 219, tradução nossa).

⁸ “[As ideologias] têm que se adaptar, para resistir, ou melhor, vencer. Frente às ideologias adversas, elas tendem ou agilizam, se firmam ou dissimulam, se camuflam embaixo de um manto de novas aparências [...]” (DUBY, 1978, p. 221, tradução nossa).

O objetivo desta tese centraliza-se na poesia criada como resistência a partir da política criada, sobremaneira com referência ao casamento e ao celibato, monopólio da Igreja que interessava às questões econômicas das famílias abastadas do sistema patriarcal.

A poesia foi o instrumento que se apropriou dessas representações para construir narrativas que refletem a atuação humana dentro desse emaranhado de crenças e de poder. Desta forma, ela revela condições de coibição, principalmente a da sexualidade e do casamento, assuntos indissociáveis do tema do amor, e das poesias em estudo. Para complementar esse raciocínio, importa, também, as considerações da crítica, quando Frye (1973a) coloca o “mito de interesse”, em contraposição ao que chamou “mito de liberdade”:

Nos séculos primitivos do cristianismo, a destronada tradição “pagã” começou a formar lentamente uma oposição liberal, modificando, mitigando e expandindo a estreiteza revolucionária do mito cristão de interesse, para formar a base de um mito de liberdade. Isso refletiu em parte na literatura [...] mas podemos fazer referência ao convencionalismo da poesia amorosa, principalmente a que se desenvolveu a partir de Ovídio. Este deixou intuitivamente claro que Eros era uma força poderosa que devia ser levada em conta, ao contrário da posição do cristianismo oficial [...] (FRYE, 1973a, p. 50).

Esse parecer confirma a possibilidade de percebermos essas poesias pelo viés de resistência aos mitos de controle social, criados sobre as ideologias que então deixavam de ser compatíveis com as mudanças sociais e culturais. A escolha ao tema do amor advém da problemática que se impunha sobre a administração da sexualidade, da virgindade e do casamento na sociedade das cortes, o que compreendemos estar contido nos versos originados na concepção do amor delicado e na liberdade de amar, como resistência.

A visão sobre o amor, desde Ovídio, segundo Frye (1973a), é adequada. O amor carnal faz parte da natureza humana, é uma força que está sempre buscando a liberdade para a sua prática. A partir do século XI, essa busca já encontrava respaldo no âmbito das transformações políticas e religiosas, acompanhadas das mudanças ideológicas, que não cabiam mais aos padrões carolíngios, nem ao cristianismo primitivo.

Nas criações poéticas do amor cortês, segundo Duby (1978, p. 221), no século XII, o conjunto cultural recebia influências da cultura latina da Antiguidade e da Espanha islamizada, “[...] *pues las ideologias buscan apoyos en todas partes [...]*”⁹. Porém, nem sempre os valores se identificam e, nesse caso, a mulher é o alvo da contradição, quando o

⁹ “[...] pois as ideologias buscam apoios em todas as partes” (DUBY, 1978, p. 221, tradução nossa).

assunto é o casamento ou a sexualidade, misoginia criada na figura de Eva. Isso confere que a ideologia cristã ainda exercia forte poder no Ocidente europeu naquele século.

No modelo do amor cortês, o jovem é influenciado a cortejar a dama e o que desenvolve a trama são as dificuldades que ela oferece ao candidato. A voz do poeta é sempre uma expressão do sofrimento que a dama lhe causa, vitimizado pela sedução, e impossibilitado de concretizar seus desejos. Ela permanece envolta no emaranhado que as relações de poder a colocaram: ela é o portão para o pecado (Eva), ou é a perfeição, a pureza (Maria), portanto, despersonalizada em ambas situações. Com efeito, a mulher era condenada e ao mesmo tempo idealizada; ela representa um elemento abstrato nas Cantigas de Amor. O amor cortês e a misoginia, para Bloch (1995), encontram-se em relação dialética, mas a cortesia não poderia ser diferente, não podia contrariar a concepção ambígua de sexos dos primeiros passos da era cristã, adotada e disseminada por toda a sociedade, pela Igreja e,

[...] se queremos situar historicamente o advento do amor cortês lado a lado com o discurso predominante do antifeminismo que define o pensamento sobre os sexos desde o começo da Idade Média até bem dentro da nossa era, devemos voltar para as instituições legais, econômicas e sociais da França do século XII (BLOCH, 1995, p.199).

A essa ponderação feita por Bloch, reiteram-se as abordagens de cunho histórico e social enfaticamente apresentadas, as quais desembocam nas ideologias criadas; na condenação do erotismo e da sexualidade como fonte de pecado.

Quanto ao tema do amor nos textos poéticos dos goliardos, esses mesmos pressupostos para a figura feminina vão culminar com a figura masculina por outro viés: o poeta goliardo é, antes de tudo, um ex-clérigo, que conhece a maquinaria dentro do mosteiro e, conseqüentemente, conhece o clero e toda a manipulação dos preceitos cristãos, instituídos por essa classe social. Esses “clérigos” abandonaram os mosteiros e a vida religiosa, juntaram-se a outros grupos de estudantes, e vagavam pelas ruas, pelas cidades; era um grupo “desprezado” na sociedade das cortes e pela Igreja.

Conhecedores de Teologia e dos clássicos literários como Virgílio, Horácio e Ovídio, não conseguiam exercer a docência nas escolas porque eram pobres, assim, perambulavam, viviam de doações, e escreviam poesias. Deste modo, ele, enquanto clérigo, não se sujeitou às restrições da questão sexual e manter-se na castidade e na oração. Uma vez dissidente dessa organização, ele se tornava livre para pensar e divergir, enquanto se tornava marginal na sociedade. As suas composições poéticas de amor cantavam a liberdade para amar e criticavam o casamento. Essas seriam as primeiras informações e características sobre os

goliardos, porém havia aqueles que tinham o conhecimento e se dedicavam à poesia; outros, simplesmente se infiltravam nos grupos.

O terceiro capítulo apoia-se no texto bíblico, do Gênesis, o relato da criação, com destaque para a criação do homem e da mulher, Adão e Eva, assunto sobre o qual, quase todas as interpretações medievais que se seguiram, desde os primeiros séculos medievais, dão ênfase à inferioridade feminina, tais como: Deus criou primeiro o homem; criou a mulher à imagem do homem; criou a mulher a partir da costela do homem, portanto, apenas parte deste; segundo Agostinho, o homem é forma ou mente, enquanto a mulher é de segunda natureza, dada à matéria, entre outras.

A articulação colocada em relação à Criação é o pecado original. Oriunda e extensiva à mesma concepção e, principalmente por Agostinho, a mulher é o corpo (sentido), associada à sensualidade, condição que a torna vulnerável ao apetite, ao desejo, que levam ao efeito da concupiscência e da luxúria. Segundo Bloch (1995), a mulher estava retratada (o corpo e o aspecto material) como apetite econômico, gastronômico e sexual e, associado à linguística, o desejo de falar; portanto: avarenta, invejosa, tagarela, mentirosa, barulhenta, entre outras, como escreveu Andreas Capellanus (2000). Essas afirmações acompanharam a ideologia religiosa e civil por muitos séculos, confirmando-se as ideologias ao poder.

2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE TEORIAS DO TEXTO POÉTICO

O tratado da poesia oral, própria da Idade Média, contempla o espaço maravilhoso por suas diferenças, peculiaridades e encantamentos, mas “maravilhoso”, devido à expressão daquele mundo traduzido por ritos, símbolos e gestos. O objeto de abordagem (textos poéticos) desta tese pode confirmar que a voz é portadora da linguagem, da expressão de sentimentos, de acontecimentos que permearam a vivência daquela civilização, de um período distante, transmitidos por gerações:

Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas. E ainda é mais difícil pensá-las em termos não-históricos, e especialmente nos convencer de que a nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas. A mesma coisa ocorre com a oralidade da poesia: admite-se a realidade como uma evidência, quer se trate de etnias africanas ou ameríndias; é preciso um esforço de imaginação para reconhecer entre nós a presença de uma poesia oral bem viva (ZUMTHOR, 2010, p. 8).

Zumthor, em “Introdução à poesia oral” (2010), conduz a pensar que o estudo de poesia medieval é motivado, encorajado pelo simples fato de a poesia ser linguagem, fator de integração entre as gerações e as diferentes culturas e épocas.

Embora muitos estudiosos de literatura, de folclore, vejam a poesia/canção oral como algo diferenciado, distante das noções de literatura, ela não deve ser vista como algo negativo ou primitivo. Ainda que portadora de traços arcaicos, certamente ela veicula formas de pensar, normas de conduta, que representam um discurso cultural, uma realidade social. A Idade Média ocidental herdou da cultura greco-latina o conhecimento da escrita, e a Igreja (clero) agradeceu-se com ela, herdando a capacidade de deter a hegemonia da leitura e interpretação das Escrituras do cristianismo. No entanto, nos primeiros séculos, a preferência foi privilegiar a oralidade no cotidiano, nas liturgias, criando-se uma superioridade e domínio sobre aqueles que não conheciam a escrita.

De acordo com Zumthor (2010, p. 20), quando uma sociedade se constitui um Estado, surgem dois tipos de culturas: a hegemônica e as subalternas. A primeira é a preponderante; as últimas exercem uma função histórica: “[...] a de um sonho de desalienação, de reconciliação do homem com o homem e com o mundo; elas dão sentido e valor à vida cotidiana [...]”. A voz é a manifestação da existência, da presença do homem no mundo e, neste sentido, acredita-se que a poesia oral, mais que a escrita, cumpre a referida função, quando a voz transmite ao outro a situação do homem no mundo e sua relação com o outro, na condição de sujeitos que dividem experiências.

Trata-se de um discurso vocalizado que a sociedade profere de si mesma para garantir sua tradição. Deste modo, a voz transmite os fatos, os costumes, os ritos, as lendas, as crenças de geração a geração, constituindo elementos de uma cultura: “[...]. Socialmente, a voz realiza, com efeito, duas oralidades: uma, fundada na experiência imediata de cada um; a outra, sobre um conhecimento mediatizado, pelo menos em parte, por uma tradição: dupla polarização ... que permeia também a poesia oral” (ZUMTHOR, 2010, p. 33). Isso dá sustentação a supor que as poesias cantadas do medievo são portadoras e transmissoras da vivência das cortes, da aristocracia e da vida comum nas cidades:

[...] O conhecimento ao qual eu dou forma ao falar e de que pela via do ouvido, você se apodera, se inscreve num modelo ao qual ele faz referência: ele é reconhecimento. Ele se predispõe a dar justificativas habituais e se desenvolve em uma trama de crenças, de hábitos mentais interiorizados, constituindo a mitologia do grupo, qualquer que seja ele (ZUMTHOR, 2010, p. 33).

Outro aspecto importante tratado nas observações desse reconhecido teórico, refere-se à perspectiva de MC Luhan, citado por Zumthor (2010, p. 34), quanto aos dois tipos de civilização: o mundo da oralidade, ligado aos ciclos da natureza, o homem interioriza suas experiências, concebe o tempo pelos esquemas circulares e o espaço como a dimensão de um nomadismo e as normas coletivas regem seus comportamentos, e o mundo da escrita, no qual o pensamento e a ação se separam; a concepção do tempo é linear e do espaço é cumulativa; o individualismo, o racionalismo, a burocracia etc., ocasionando grandes transformações sociais e culturais.

Os textos propostos nesta tese para leitura, a ser desenvolvida no quinto capítulo, referem-se a um contexto em que a população do Ocidente europeu vivia uma oralidade coexistente com a escrita, sendo que o ensino era destinado ao clero, pelo clero e à aristocracia, enquanto que a maior parte (população laica) era analfabeta. A esse modelo, Zumthor (2010) classificou como oralidade *mista*, quando a influência da escrita aí continua externa, parcial ou retardada. Havia a convivência da língua nacional escrita (o latim) e línguas locais que permaneceram ou voltaram a ser orais. O crítico ressalta também que o texto oral se atém às condições e aos traços linguísticos da oralidade, portanto, rejeita qualquer análise.

Por conseguinte, a poesia oral de dialetos era criada como uma afirmação do idioma local: “Na França, o exemplo do provençal (*langue d’oc*) comprova, há mais de um século, a seriedade das escolhas que se impõem então, aos letrados implicados no processo entre os valores da voz viva e os da escrita [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 37). A esse respeito, concorda-se com o autor, cuja posição não é voltada à qualidade desse discurso marcado socialmente. Para ele, poesia é literatura, e como tal, o texto literário é recebido pelo leitor/ouvinte como manifestação particular de um determinado tempo e lugar:

[...] a poesia oral se distingue pela intensidade dos seus caracteres, sendo formalizada mais rigorosamente e provida de indícios de estruturação mais evidentes. Sabemos que toda cultura possui seu próprio sistema passional, cujas configurações de base percebemos graças a marcas semânticas mais ou menos dispersas, porém específicas, em cada um dos textos que ela produz. O texto poético oral parece ser aquele em que estas marcas são mais densas. Vem daí a impressão que a poesia oral às vezes provoca, a de aderir ao que a existência coletiva comporta de mais repetitivo em nível profundo; daí uma redundância particular e uma variedade mínima nos temas (ZUMTHOR, 2010, p. 47).

Mas, o texto, uma vez transportado para a escrita, a linguagem que o apropriou favorece buscar no tempo e espaço de sua criação identificar e interpretar a mensagem. De

fato, se não fosse a escrita dos textos medievais, provavelmente não os teríamos conhecido. Como a oralidade do passado não é palpável, ela foge à observação, e o recurso possível é o de estudá-la de maneira aproximada aos documentos existentes ao alcance, ou pela referência aos caracteres da mesma, pois a oralidade não se resume à voz, mas a tudo que é endereçado ao outro, como um olhar, um gesto, um rito etc., características muito comuns ao medievo.

Também é evidente, até hoje, a presença das tradições orais no campo político e religioso, nos gestos, nos símbolos. Com o tempo, elas foram evoluindo de acordo com o homem na sociedade, porém as raízes da cultura medieval permaneceram entrelaçadas nas redes estruturais. Consequentemente, a poesia, embora discutida por teóricos e críticos no decurso da história, ela continua sendo estudada em suas possíveis dimensões.

Nuno Júdice, poeta e crítico português, em sua obra “As Máscaras do Poema” (1998), no capítulo *Sobre poesia*, ele inicia as considerações destacando a relação entre a poesia e a criação da linguagem. Valendo-se do termo grego *poiéw*, afirma que o ato criador e a sua expressão não estão desvinculados, tampouco poesia e realidade. Segundo o autor, a palavra torna-se poesia a partir do instante em que produz efeitos ligados à conotação, à musicalidade, à sinonímia, à figuração, gerando a duplicidade ou ambiguidade semânticas que precisam ser interpretadas para desfazer duplos sentidos.

Júdice (1998) ressalta, no entanto, que o poema se define a partir de algo que tem uma realidade não exclusivamente linguística, embora seja a linguagem o ponto de partida para os outros campos do poético; e ainda, que o seu sentido decorre de algo que não se encontra exclusivamente na esfera da linguagem, incluindo-se um universo de sensações, emoções, ideias, imagens, que implicam toda uma vivência humana, numa alusão total que transporta a utopia – e a nostalgia – de Babel, o instante em que o mundo e sentido coincidem, dado que a língua única não transporta o equívoco que nasce da poli- designação das coisas.

Desse modo, o poema busca representar o que está além da esfera real e só pode ser trazido à consciência através da palavra poética, a qual, por conter uma densidade lírica, permanece na memória. O homem, nesta perspectiva, sobrevive à sua condição de mortal, garantindo a sobrevivência pela memória. O autor assevera, a partir desta questão, que, por um lado, ela estabelece uma relação necessária entre o poeta e a comunidade, da qual ele é a voz; por outro, explica o conflito existente entre o individual e o coletivo.

Com a escrita, o novo contexto gera o afastamento do público literário, a progressiva separação dos gêneros, o texto deixa de depender da memória coletiva e volta-se para a complexidade dos processos criativos. Júdice (1998, p. 14) conclui que a criação poética se situa dentro do conflito por, ou contra o social, sendo este a consequência do antagonismo

existente na linguagem: “[...] entre a verdade suposta da palavra e os sentidos outros que ela transporta, remetendo para o plano do mito a ideia de uma *linguagem das coisas* [...]”. O crítico trata também de questões formais, e destaca que, embora a poesia nasça de um raciocínio, o seu pensamento é oculto e, portanto, exige certo esforço para ser encontrado.

A lógica poética não precisa de explicação, estabelece-se implicitamente por meio de figuras como a comparação e a analogia, sendo a primeira a figura mais próxima do aspecto demonstrativo ou explicativo da linguagem. As imagens são elementos fundamentais na construção da analogia e da comparação. Elas são escolhidas a partir do tema ou assunto do poema, pois é por meio delas que este se desenvolve conceitualmente.

A retórica denomina comparação figurativa às referidas imagens, um elemento lógico da construção estrutural do poema. Júdice (1998) enfatiza que as comparações construídas frequentemente na linguagem poética, por meio do *como*, correspondem a uma necessidade de explicar a imagem. Este elemento torna-se dispensável em fases do poético em que existe relação compreensiva entre o poeta e o leitor, e o objeto é assimilado à imagem que procura explicá-lo. Estas considerações são elaboradas pelo autor com o objetivo de demonstrar que o tema desenvolvido por meio da imagem dá ao poema a sua dimensão analítica, a qual não se realiza pelo real do poema, mas por algo que antecede a formação da imagem.

Júdice (1998) explica que o processo de construção da figura ocorre por analogias em que, a princípio, se tem duas imagens do mesmo valor e o decurso do poema privilegiará uma delas, de acordo com o tema do texto. Este processo é resultado de um raciocínio passível de ser apreendido pela reconstituição das imagens utilizadas e da relação que estabelecem dentro do poema. Ele acrescenta que no processo da formação da imagem poética, a comparação é suscitada por uma impressão subjetiva, provocada por uma imagem real, ocorrendo a transformação de uma experiência de analogia em imagem poética, como por exemplo, *nha senhor*, nas cantigas líricas trovadorescas.

Essa total subjetivação da imagem, no entanto, não inviabiliza que a analogia se funda no real, ao contrário, contribui para a fixação da imagem. O crítico, por sua vez, afirma que a análise do poema e a verificação de que, quanto mais rigorosa é a lógica que determina a construção da imagem, melhor será o poema. Isto se opõe à ideia de que a subjetividade é o fator preponderante do poema, mas, a sua qualidade é constatada quando há coerência entre o tema e a forma, pelas sugestões que o objeto oferece e como elas são apresentadas, evidenciando a lógica na construção.

O ritmo do poema e suas manifestações formais não são meras características do texto poético, pois representam a memória e a história do poema. A construção poética exige o

reconhecimento, cuja negação é consequência de uma visão que aproxima cada vez mais a poesia e o lirismo. Esta, criada a partir da crise dos valores sagrados e da perda da função mítica mediadora entre o homem e o divino, é desempenhada pelo poeta. Quando, porém, se volta à origem da Poesia, percebe-se que o texto poético se mistura ao texto religioso, mítico, ou ritual, transmitindo as formas do pensamento primitivo e revelando um caráter utilitário do discurso poético, vinculado ao andamento social.

O que distingue o poema de outros textos é a produção de imagens, que se caracterizam como retrospectivas, as quais são criativas e correspondem à poesia clássica. As tendências podem se interpenetrar, pois na estrutura de qualquer imagem se faz presente a experiência poética da tradição. Quando, por meio da imagem poética, introduz-se um segundo sentido no poema, analógico, metafórico, simbólico, o lado abstrato da imagem se revela, no qual reside um pensamento que sobressai à imagem. A valorização do aspecto intelectual ou racional da criação poética ocorreu no início da modernidade e corresponde a um corte com o equilíbrio mantido pela tradição, entre as partes, literal e figurada, do poema, pois se constata que a retórica se esgotou.

A poesia tem a sua gênese na autonomização do discurso em relação ao real, isto significa dizer que a linguagem poética opera um afastamento entre linguagem e o mundo, e subverte as normas da língua criando um desvio. Este afastamento demonstra a possibilidade de a língua centrar-se no universo da linguagem sem considerar a realidade exterior a ela, ao contrário, criando realidades próprias. A prática do desvio, na linguagem poética, gera níveis de distanciamento do real no uso das figuras de retórica, por exemplo: a comparação estaria no primeiro grau da escala, a metáfora no segundo e a alegoria, numa distância ainda maior em relação ao real, no terceiro.

Outro aspecto a ser considerado sobre a imagem é a sua capacidade de dar identidade à figura que conduz, quando remete ao universo cultural ao qual pertence esta figura. O autor ressalta a importância deste aspecto para a compreensão do poema, pois é ele que possibilita encontrar as relações lógicas entre as figuras do poema, e acrescenta que entramos no campo da análise, da interpretação, indispensáveis à percepção dos caminhos percorridos pela inspiração.

Na construção do poema, Júdice (1998) considera dois momentos: o da sua leitura, momento do significante e o da significação, condicionada pela impressão da leitura. A significação do poema, no entanto, não se encerra na leitura. Na leitura, a realidade textual, linguística do poema se estabelece, mas a sua realização se dá também por aspectos extratextuais e o poema torna-se um espaço dialógico de sujeitos: autor e leitor, a

significação. O poema, por conseguinte, liga-se tanto ao mundo representado no espaço do texto quanto ao modo de representação desse mundo.

O crítico conclui que o seu estudo exige não apenas a consideração destes dois planos, mas de três categorias: linguística, momento de realização do ato comunicativo; formal, organiza o ato comunicativo; pragmática, solicita uma resposta no ato de leitura e tem implícita em si o autor e o leitor. São estas categorias que determinarão a direção de uma análise.

A poesia apresenta um plano não visível correspondente à subjetividade do sujeito, a qual é expressa por marcas pessoais como a presença do pronome de primeira pessoa. Neste plano profundo se articulam poema, a voz do poeta e a voz do leitor numa relação dialógica. Esta circunstância do discurso poético não se verifica no plano do texto, por outro lado ela atua sobre a recepção do poema, momento em que o leitor é convocado a identificar-se com esta cena subjetiva, e a projetar-se nesse *tu* e dar uma resposta.

Tornar visível essa relação é uma possibilidade que depende da identificação da presença do poeta pela ficção pronominal; ato em que se realiza a transição do modo linguístico ao modo visual. O sujeito poético, ao se identificar a primeira figura do poema, encontra-se no mundo das imagens, da perspectiva apagada pela dimensão linguística do texto. A presença da primeira pessoa anula as fronteiras entre o real do texto e o real do leitor, promovendo o seu envolvimento no jogo dialógico. Se o sujeito lírico não se estabelece, o ato poético não se realiza e o poema falha.

O autor questiona se seria possível pensar a poesia, e pondera que se for considerada como algo que foge do pensamento lógico racional, a sua maior capacidade seria de ser sentida e não pensada. No entanto, quando se inclui a poesia no conjunto de expressões estéticas do ser humano, é possível pensar o poético. A existência da poesia submete-se a um cânone imemorial e liga-se ao mito, mas é uma elaboração intelectual, o que não a aprisiona num universo fechado sem comunicação do conceito *arte pela arte*. O fato de a poesia inscrever-se no plano da linguagem não exclui o humano; ao contrário, a linguagem expressa os sentidos e os sentimentos, implicando uma relação dialógica em que o leitor é chamado a ocupar o seu espaço.

Referindo-se à literariedade do texto, Júdice (1998) afirma que a História e o tema não são suficientes para transformar um texto em literatura. Para que isto ocorra, primeiro, é necessário que o leitor vença as dificuldades impostas pelos elementos formais do texto, e, pela leitura, se sinta projetado no espaço da experiência descrita como a vivê-la. É preciso reconhecer, também, uma ordem, um raciocínio, um pensamento, uma sensibilidade

sustentando o texto e o universo por ele criado. Mais ainda, o texto literário rompe as defesas do indivíduo, tira-o do seu mundo e da comodidade de suas convicções, levando-o a uma “prova de conhecimento”.

A intuição, por sua vez, cumpre papel fundamental na criação do pacto de leitura, pois um texto coloca sempre uma questão ao leitor, o qual se projeta no texto a ponto de fundir-se a ele para verificar se a resposta intuída por ele corresponde à dada pelo texto. A isto o crítico chama de “sentir o texto”.

Júdice (1998) retoma a ideia de que a poesia se ergue a partir de um modelo espacial determinando que, a princípio, não pode ser alterado. Isto o faz para ressaltar que a leitura poética é retroativa e busca no momento anterior ao poema a gênese de suas imagens e nexos semânticos. Neste momento/instante, situa-se a consciência do sujeito criador, a partir da qual é possível organizar o caos das imagens poéticas eliminando a dispersão plurissêmica. Assim, o poema é a habitação do poeta onde coexistem sujeito e seus fantasmas, os quais surgem no momento da criação poética; esta fixação é uma exigência do poema para que nasça o texto. Segundo o autor, é necessário descobrir o sujeito no interior de si próprio, pois só ele dá condições de fugir da imposição cultural e ideológica dominantes.

Nesse estudo de poesia, considera-se de grande importância a observação aos pressupostos e reflexões sobre o tema, feitos por um crítico que é também um poeta. Neste caso, optamos por falar de Octavio Paz (2009), em “Signos em Rotação”, no capítulo *A imagem*. Esta abordagem tem início com a versão de Roberto Vernengo, que alega ser a palavra imagem percebida como toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que, para o poeta, unidas compõem um poema. As diversas expressões verbais da Retórica, como figuras de linguagem, símbolos, alegorias, mitos etc. visam preservar a pluralidade de significados da palavra e mantém a unidade sintática da frase.

De alguma forma, o poeta critica os conceitos e as leis científicas, quando estes buscam unificar o sentido das coisas, reduzir as mesmas a seu valor referencial. Tal posicionamento deve-se a ideia que o poeta nomeia as coisas sem que percam seu caráter original: elas podem ser ou podem não ser. Embora o pensar rejeite, ou se escandalize com as imagens contraditórias, por exemplo, de que “o pesado é o ligeiro” o poema, por não ter um compromisso com a realidade, mas com o “impossível verossímil”, pode fazer esta afirmação. Isto confirma que a lógica não se aplica à arte.

A poesia remete sempre à imagem, porém ela precisa da palavra para ser construída. O poeta por meio da palavra pode jogar com a pluralidade do real, a qual só poderá ser representada na sua diversidade pela imagem produzida pela poesia. De acordo com Paz

(2009), a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece, pois ela capta e evidencia os valores das palavras, com seus significados primários e secundários. O autor ressalta que as imagens do poeta possuem autenticidade, pois ele escreve sobre aquilo que viu e ouviu, a sua visão de mundo; também o poema, a realidade objetiva vale por si, pois as imagens poéticas têm a sua própria lógica, por consequência o leitor aceita aquilo que o poeta define e nomeia. Este processo de apreensão por meio da imagem acontece porque o poeta apresenta o objeto e não o representa. Assim, a imagem suscitada ao leitor, embora ambígua, tem o sentido unificado por recuperar as experiências de seu conhecimento prévio, quando o poema faz recordar aquilo que se conhece, aquilo que existe em cada um.

Paz (2009) afirma que o sentido da imagem é a própria imagem, pois ela explica-se por si mesma. Portanto, o poema também tem o sentido de suas imagens, colocando ao leitor uma realidade concreta. Acrescenta também que trazer a palavra para o seu sentido original é apenas parte de um processo que levará a linguagem a deixar de ser linguagem quando tocada pela poesia, pois o poema transcende a linguagem, expressa o indizível: o leitor é convidado a recriar e reviver a imagem e esta, por sua vez, nos converte, transmuta, conduz o leitor a espaços onde os contrários se fundem.

Em “O Arco e a Lira” (1982), no capítulo *A consagração do instante*, Otávio Paz afirma que o ato poético se insere no mundo. Um poema utiliza a palavra, mas luta com a natureza das mesmas, fazendo-as ultrapassar seus significados relativos e históricos. Tal processo caracteriza o poema, que, mesmo sendo feito de palavras, ele vai além delas e a história não esgota seu sentido. O poema subsiste, se alimenta pela história.

Nesse sentido, a linguagem que sustenta o poema, nomeando, referindo, significando um mundo histórico, refere-se a um homem ou a uma comunidade, aos objetos e circunstâncias que constituem uma história, sempre sujeitos a ser presentificados e reencarnados. Por conseguinte, essa história é retomada cada vez que o poema é pronunciado. O poema consagra uma experiência original, à qual as posteriores se referem para adquirir sentido. Citando o exemplo da “Ilíada”, de Homero, Paz (1982) afirma que o instante de sua criação é ungido por uma luz especial e consagrado pela poesia, pois este poema sobrevive aos séculos e às críticas.

O poema é um produto histórico, criado em um tempo e um lugar, é história: é social e transcende o histórico, e se efetiva na renovação histórica e na repetição em outras comunidades, outros povos. Por outro lado, a poesia sofre, ao longo de séculos, a influência de Estados e Igrejas para defender suas finalidades. Paz (1982) pondera que o poeta fala de

seu mundo, mesmo quando trata de outros. Trata-se de palavras históricas e sociais que revelam o homem.

Nas imagens e nos ritmos há uma revelação de algo que antecede as palavras, um movimento, um impulso de “[...] renascer e remorrer e renascer contínuos [...]” (PAZ, 1982, p. 230). O poema se constitui pela fusão dos contrários. O poeta sempre diz outra coisa, mesmo quando fala das mesmas coisas que outros homens da comunidade. As instituições têm receio da fala poética, porque nunca se sabe o que está, ou se esconde nas entrelinhas, na sua dualidade íntima e irredutível, na libertação.

A palavra poética leva a outras verdades, a outros horizontes. Seu caráter dual é idêntico à natureza do homem, temporal e relativo, conflito que faz a história. Esta, porém, não se concretiza na natureza repetitiva. O homem e o instante histórico não se repetem, mas o homem se funde ao instante, ao tempo para torna-los únicos e absolutos, autossuficientes, o ontem diferente do hoje, criando a história.

Paz (1982) considera que a experiência poética é a revelação da condição humana, um contínuo movimento em transcender-se. Nesse movimento o homem se refere a algo, aponta para algum valor ou experiência. A poesia segue a mesma lei, sendo que a característica da poesia é sempre o dizer, o dizer de algo, histórico e datado, pessoal, social ou ambos. O poeta fala das experiências, dos sentimentos e das pessoas, ele fala do que está diante de nós e em nós, ele nos leva a recriar o poema, a nos revelar o que somos: revive-se sua aventura, liberta-se a condição humana, fundindo-se com o instante.

O leitor pode não dominar o todo que o poema diz, mas se o mesmo ainda mantém seus poderes de revelação e, caminhando em sua energia, ele é recriado. O poema está sempre a essa disposição. Todo e qualquer assunto que o poeta aborda converte-se para o leitor no dizer poético, na revelação da sua condição e na reconciliação com a mesma. Os poemas nasceram do caráter concreto da experiência poética, das coisas, dos istos e dos aqueles presentes e manifestos na condição humana.

A condição pessoal da lírica, segundo Paz (1982), difere do épico e do dramático, cujas formas estabelecem o homem na coletividade, e o poeta não fala mais de sua própria experiência. Não há conflito entre a história e a poesia. A tragédia e a comédia trazem o conflito entre o homem e o destino, uma luta entre poesia e história. O lírico, o dramático ou o épico manifestam o histórico de alguma maneira, sendo preciso aproximar-se do poema em sua realidade histórica dentro de determinada sociedade para apreender qual é a sua função. Em todos eles, o tema central é a liberdade humana.

A elaboração desse ensaio teórico sobre poesia fez-se necessária para trazer ideias, reflexões e conceitos desses autores como orientação abrangente acerca dos tratados de poesia. Embora o foco sobre poesia para essa tese se centralize na Idade Média, as teorias ora abordadas, proporcionam um panorama que serve de leitura a todas as poesias. Esse estudo centraliza-se, em um primeiro momento, naquela processada na oralidade, e mais tarde foi escrita.

Escritos hoje, os textos do *corpus* das cantigas de Amor e da *Amatoria* dos goliardos podem dificultar uma leitura nos pressupostos das ponderações teóricas e aproximações históricas, mas dentro da proposta de mostrar o traço de poesia resistência nos textos selecionados, coloca-se a compreender e interpretar seus versos:

Interpretar, explicar: é investir de sentido um objeto. Um texto, sobretudo se ele é antigo, pode esquivar-se dessa operação. Cabe-nos encontrar a entrada, talvez caiba a nós seduzi-lo, mas isso não autoriza ninguém a pretender que o texto queira dizer tudo. A cada instante de sua duração, enquanto ele subsiste materialmente, o que ele diz é apenas uma visão nova, apropriada por leitores sucessivos daquilo que no começo ele declarou [...] (ZUMTHOR, 2009, p. 48).

Logo, com a apropriação dos mesmos para cumprir o objetivo desta tese, faz-se o uso das teorias de poesia acima abordadas como referências teóricas de base no conjunto das leituras. Apesar de toda a teoria literária desenvolvida, principalmente nos séculos XIX e XX, continua-se acreditando naquilo que pode ser construído a partir da historicidade literária, o exercício de reler os textos antigos e criar mais uma leitura ou uma versão diferenciada a partir dos mesmos. Graças a essas disponibilidades e dedicação de estudiosos, pode-se conhecer, perceber a evolução e continuar matizando ideias e conceitos dos textos herdados.

2.2.1 A Poesia Resistência

Estudar poesia é, mais do que nunca, abordar a Arte e suas implicações, o que faz o crítico no mundo da literatura. Como outras expressões artísticas, ela permite opinar contra ou a seu favor. Para tanto, é preciso que sejam utilizadas normas e atribuições defendidas e estabelecidas pela erudição científica e suas devidas atualizações. É imprescindível estudar a Literatura com determinação e de maneira progressiva, processo que capacita alcançar um nível de interpretação e de pesquisa, quando se aprofunda em determinado assunto, tema ou autor, criando a possibilidade de escrever, discutir ou acrescentar sobre o que já foi pesquisado e elaborado.

Partindo sempre do pressuposto cronológico que comumente se adota como tradição, na Literatura Greco-romana, tem-se um quadro das obras e autores que formam o cânone literário estudado. Os estudos da crítica, as mudanças, as adaptações feitas, as chamadas rupturas formam a ciência da Literatura, em um movimento contínuo, sempre de tradição e ruptura, que se alternam e se completam.

Na Idade Média, com o advento do Cristianismo, ocorreu uma ruptura com o mundo politeísta, com os mitos, dando lugar ao teocentrismo e aos textos bíblicos como fontes (igualmente mitológicas) de relações alegóricas ou simbólicas com o mundo real. De acordo com Carpeaux (2008), somente no século XI, os conhecimentos da Cultura Clássica começaram a ser desvendados para os leigos; e no século XII, Ovídio (erótico) foi o autor latino mais lido nas escolas daquele período.

Embora o termo Resistência “[...] e suas aproximações com os termos ‘cultura’, ‘arte’, ‘narrativa’ foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às formas aparentadas [...]” (BOSI, 2002, p.125), a poesia resistência que é mostrada e estudada nesta tese, nasceu no século XI, e carrega no seu bojo características fundadas no poder exercido pelas ideologias de seu tempo, o que permite abordá-las como tal, pois nos seus versos apresenta-se resistência às premissas limitadoras de liberdade às práticas do amor profano, que não fossem voltadas ao núcleo do sagrado ou dado à procriação dentro do casamento.

A nossa opção pela teoria de Alfredo Bosi (2002), em “Literatura e Resistência”, fez-se a partir da abrangência do tema que o autor reporta ao longo do corpo do texto. Em diferentes leituras e teorias, o tema centraliza-se em um assunto determinado e o explora, por exemplo o antifeminismo, o nazismo, entre outros. Bosi propõe a “Resistência” de maneira em que o eu-lírico se coloca resistente aos valores ou antivalores do meio em que vive e, por meio da Arte (Lírica) ele “[...] pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele [...] pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas estilizadoras [...]” (BOSI, 2002, p. 122 e 123). Esse é o modo, o estilo particular e de escolha do poeta/artista para criar “[...] representações do bem, do mal ou representações ambivalentes [...]”, quando ele consegue levar para o texto de ficção seus valores e antivalores e, a partir de um distanciamento da realidade, reconhece-se no contexto e se liberta das instituições. A partir dessas características, percebemos que esse processo de resistência pode ser aplicado na leitura dos textos poéticos medievais desta tese.

Considerando as palavras de Bosi (2002), o objetivo se torna pertinente, tanto ao aspecto de crítica, de subversão às instituições sociais, quanto ao seu perfil natural de gerenciar, de denunciar e refletir sobre sua contemporaneidade, implícita ou expressa diretamente. A poesia aristocrática deu início, o anúncio de uma literatura de oposição, da qual seguirão muitas outras, a exemplo da goliárdica, em todos os seus gêneros, principalmente nos séculos XI e XII.

Desse modo, depreendemos também que a leitura desses poemas se concilia ao parecer de Michel Foucault (2018) de “que onde há poder, há resistência”, quando referido aos textos poéticos que apresentam manifestações de autonomia e de emancipação para o amor. Essas poesias posicionavam-se contra os preceitos cristãos, assim também contra o sistema feudal, contra a misoginia, a exclusão e a opressão sobre o amor livre e humano:

Há momentos coletivos em que o *élan* revolucionário polariza e comove tanto os homens de ação como os criadores de ficção. E há momentos, mais numerosos e longos, em que prevalece a descontinuidade da vida social sobre o toque de reunir, ocorrendo então uma dispersão e diferenciação aguda dos papéis sociais. Neste caso, o artista da palavra pode desenvolver, solitária e independentemente, a sua resistência aos antivalores do meio. Será o “coração oposto ao mundo” do poeta (BOSI, 2002, p. 125).

Alfredo Bosi afirma ainda que “[...] a *literatura, espelho da ideologia* deve caminhar no sentido da antítese, para *poesia, resistência à ideologia* (BOSI, 1993, p. 119, grifos do autor). Para ele, o poeta vive a História da formação social em que escreve, mas o “tempo” do discurso é originalmente social, na relação de pessoas e coisas, com os valores de família, de *status*, educação, entre outros. Já, o tempo histórico resume as temporalidades da consciência do poeta, atuando no discurso, estabelecendo a rede de conotações, cabendo ao crítico de literatura colher o significado, desvendar as entrelinhas, depreender o uso das intertextualidades.

No poema arcaico, nomes concretos, figuras, recorrências de som, funcionavam como elementos coesivos: “[...] A comunidade era possuída pela voz e pelo gesto com que impetrava as forças divinas espalhadas pela Natureza [...]” (BOSI, 1993, p. 122). Esse movimento continua na forma da poesia com a analogia entre os seres (metáfora) ou na contiguidade (metonímia). A consciência histórica do autor e a do leitor é o ponto das conotações, pois sempre se quer descobrir os valores próprios de um texto antigo quando é lido, ou mesmo colocar os do leitor.

Com efeito, o autor contempla o texto como produção de: “[...] tempos descontínuos, díspares, rotos, da experiência histórico-social, [...] o tempo relâmpago da *figura* que produz ao real pela palavra, [...] o tempo cíclico do som e do ritmo, tempo corporal do *pathos* [...]” (BOSI, 1993, p. 123, grifos do autor), e conclui que, neste encontro, produz-se o poema. Ocorre, porém, que as interpretações de um texto, diferente da forma, sofrem diferenças de geração para geração porque a consciência histórica e crítica mudam de acordo com os processos sociais, mas o trabalho do poeta acompanha o homem na respectiva contemporaneidade e espaço.

Bosi (1993) defende a ideia de que, independentemente do tempo, das transformações sociais, o texto poético é a expressão de todos os tempos, de todos os homens, de todas as culturas, enfim, do homem na sociedade. O autor chama a atenção do leitor para a criação: “[...] ao homem o poder de nomear; ao poeta a doação de sentido [...]” (BOSI, 1993, p. 141). Desta forma, a poesia já não mais se vincula aos mitos, aos ritos ou às palavras da Bíblia, mas aos discursos ideológicos, ao senso comum, dando nome e sentido às coisas.

Nesse momento, o trabalho poético, como resistência, trata-se de uma arte que resiste às pressões sociais, que atravessa os tempos. Nesse sentido, dispõe-se conferir nos textos selecionados essas operações de poética como elaboração daquilo que o poeta criou, apontando ou contrapondo-se à realidade:

[...]. Os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individuações descontínuas do processo cultural. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo (BOSI, 2002, p.10).

Esses pressupostos ajudam a fundamentar o objetivo de ler, nos textos das Cantigas de Amor e da *Amatoria* dos goliardos, uma poesia resistência às convenções dominantes do medievo. Por meio de uma linguagem elaborada em símbolos, metáforas, alegorias, os poetas denunciaram a necessidade de mudanças, clamaram a emergência do individual e de liberdade, operando por motivos conhecidos da população e da mentalidade dominante, ou seja, no caso das cantigas de Amor, o poeta mostra as personagens hierarquizadas, a mulher e o jovem, para ocupar o lugar das personagens, respectivamente, senhor e vassalo, sendo que a mulher assume a posição do senhor, e o jovem, do vassalo, uma subversão aos costumes. Quanto aos goliardos, na *Amatoria*, eles utilizavam sempre uma linguagem alegórica e mítica, para exprimir as ansiedades, as angústias e o desejo de viver o hoje, a juventude e o amor.

Em ambos os casos, os casamentos utilitários (amor cortês) e o celibato (monaquismo), estavam na contramão do sentimento entre o homem e a mulher de desfrutar dos prazeres da vida e do amor paixão. Nesses textos poéticos, portanto, há uma inversão elaborada pela ficção que cria tensão, senão um desconforto ético, de comportamento falso ou verdadeiro, uma vez que estava incutida na mentalidade geral a automatização de conceitos cristãos, de práticas e hábitos rotineiros da vida social. Como pondera Carpeaux (2008), os gregos e mesmo os romanos não concebiam o amor como elo de carne e espírito, e esse juízo estendeu-se até os senhores feudais da Provença, quando emergiu um sentimento novo por meio da poesia (*fin'amors*).

A poesia resistência é um contradiscurso, que consiste na realidade de debater a situação do sujeito. Essa atitude veio provocar e abalar as experiências constituídas, trazendo, nos versos, as divergências, a rejeição por aquilo que havia sido imposto. Essas poesias, juntamente com as transformações e os deslocamentos populacionais para as cidades, nos séculos XI e XII, difundiram-se pelos países do Ocidente europeu e surgiram como as primeiras manifestações retóricas de resistência, aliadas aos recursos da lírica.

Segundo Carpeaux (2008), a partir de Pedro Abelardo, o Humanismo tomou novas direções, superando os *magistri* por seu talento. Como palestrante e professor, incomodou os teólogos com a dialética do *Sic et Non*¹⁰, como também com as ideias de Johannes de Salisbury, bispo de Chartres, que identificou o amor de Deus com a filosofia, e a sabedoria com as letras clássicas. Assim sendo, percebemos que a Idade Média assimilava, aos poucos, o pensamento e as formas clássicas. A poesia medieval, como fruto do contexto político e social, acompanhou essas mudanças e herdou muito do conteúdo da literatura latina, vindo a atuar e colaborar para uma nova visão de mundo.

Embora alguns estudiosos ainda considerem essa poesia de pouco valor, diante das grandes produções, das teorias consagradas, ela tem o seu modo particular de expressar a ação reveladora das irregularidades, dos estereótipos sociais e, sobretudo a sua verdade, inspirada pelo poeta. Como poesias líricas, as cantigas de Amor e da *Amatoria* são textos que não revelavam de maneira direta o contexto de mundo real, apesar de o poeta ser participante das realidades sociais, políticas, econômicas etc., que forneceram material a ser interiorizado pelo poeta, sendo devolvido em um discurso que apenas revela como o eu-lírico o percebe. Esse discurso traz, na sua essência, o íntimo do “eu” que o produziu, tais como dores, alegrias, angústias, sofrimentos, enfim, todos os sentimentos elaborados no processo da criação lírica:

¹⁰ *Sic et non*: expressão latina que significa sim e não.

[...] o episódio e as circunstâncias exteriores podem funcionar como elementos impulsionadores e catalíticos da produção textual, mas a essencialidade do poema consistirá, graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjetividade do poeta [...] (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 584).

Contudo, cabe ao crítico perceber o conteúdo das mensagens trazidas no referido discurso, pois o poema revela o mundo exterior de alguma forma: é conhecido do poeta e não se constitui exclusivamente da criação subjetiva. Segundo Hamburger, citado por Aguiar e Silva (2011, p. 583), “[...] o poema lírico é uma afirmação real defluente de uma experiência vivida e existencialmente vinculada a um enunciador empírico e não ficcionalmente imputável a um sujeito imaginário [...]”. Com efeito, os trovadores foram personagens reais daquele contexto social que, na maioria das vezes, criaram esses textos poéticos a partir de suas experiências vividas. Com isso, não se atribui a essas criações o cunho autobiográfico, mas o de uma produção que carrega o mundo interior, o transbordo das emoções e sentimentos do poeta, criação única, individual, sem intenção. Os seguintes apontamentos de Lourenço (1987) reforçam a ideia de que:

[...] na poesia se concedem entrevistas com nossos sonhos activos, as decepções vitais, as esperanças últimas da imaginação em luta com a matéria obscura de todas as aparências do universo. Mas isto mesmo mostra que a palavra poética é mediadora, resultado dessa mediação entre imaginação e mundo [...] (LOURENÇO, 1987, p. 66).

A Idade Média, compreendida entre a mentalidade eclesiástica, a dos cavaleiros, a dos senhores feudais e da burguesia, constituiu-se em um contexto de grande complexidade. Carpeaux (2008) pondera que, para a expressão artística, foram tomados dois artifícios literários: o símbolo¹¹ e a alegoria¹², sendo o primeiro para aquilo que não era possível descrever (o mundo imaginário), e o segundo, para o que era compreensível (o mundo real). A evolução do pensamento medieval trouxe consigo o lado profano. A alegoria foi a forma intelectual utilizada pelos poetas goliardos, que iniciaram a expressão dos fatos, de pessoas, das instituições, das crenças, antes identificadas pelos símbolos religiosos, pela forma mística,

¹¹ Símbolo: Termo que designa, no contexto hermenêutico, o modo de funcionamento da linguagem que, por não ser puramente unívoca, suscita uma necessidade de interpretação. São as expressões de duplo sentido, e não a linguagem unívoca, o campo privilegiado da hermenêutica.
<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simbolo/> (09/01/21).

¹² Alegoria: figuração que toma com maior frequência a forma humana, mas que por vezes toma a forma de um animal, ou de um vegetal ou, ainda, a de um feito heroico, a de uma determinada situação, a de uma virtude ou a de um ser abstrato (CHEVALIER, J. Dicionário de Símbolos, p. XVI, 1998).

para o modelo secular, quando a hierarquia estabelecida se decompõe, para identificar-se com uma nova ordem do mundo real.

Se o Ocidente europeu conheceu um mundo revolucionário, de guerras, de fome, de corrupção e, somado a esses afrontamentos, as reações conservadoras do Cristianismo até o século XI, o homem comum, o trabalhador estava subjugado pela classe dominante e suas ideologias. Chegaria o tempo em que essas disparidades haveriam de ser reveladas, e a poesia medieval começava a fazer suas primeiras manifestações: “[...]. A natureza primitiva da poesia não a faz reacionária: transforma-a antes, no protesto humano contra os princípios sociais desumanizadores [...]” (FRYE, 1973a, p. 94). Por conseguinte, observamos que a poesia de resistência nos leva a perceber uma inversão, uma subversão ao poder, quando o poeta/trovador, realça o indivíduo, que deixa de se sujeitar, resiste e passa a produzir poder.

Essa poesia mostra o “pensar” o mundo, o meio, o contexto, marcando a possibilidade do “existir” do indivíduo, o que consequentemente mina o poder do outro e, também, o existir da “mulher” e dos “goliardos” diante das convenções, instituídas pelas monarquias nacionais e preceitos cristãos, desempenhando o verdadeiro papel da Arte. Nessa perspectiva, buscava-se a possibilidade de interpretar os textos em estudo como uma maneira natural de criação poética, sem intenção de revelação do contexto, embora subversiva e de resistência à ideologia dominante de seu tempo.

Ao tratar de literatura resistência, enfocamos, também, algumas falas e explicações de Alfredo Bosi, autoridade brasileira no assunto, quando entrevistado pela Revista Adusp, em dezembro de 2015, momento em que o autor pondera que a poesia resistência está voltada à crítica social, mas que o poeta, às vezes, “[...] *entra muito dentro de si mesmo e sua forte carga subjetiva involuntariamente se opõe àquilo que é a prosa do mundo, a prosa ideológica [...]*” (BOSI, 2015, p. 9, grifos do autor), o crítico explica que o poeta constrói esse processo em uma linguagem tão “estranha e diferenciada” ao senso comum que se transforma em resistência. Ela traz em si mesma uma oposição, com a preocupação de “[...] *mostrar como os estímulos sociais criam reações dentro do sujeito na forma de personagens de um romance, ou na forma de poesia satírica [...]*” (BOSI, 2015, p. 12, grifos do autor).

Nesse sentido, Bosi (2002) alerta para a diferença do caráter concreto da poesia e o caráter abstrato da ideologia, ou seja, a poesia não traz conceitos, mas se faz linguagem, carregada de conotação e polissemia, portanto, uma operação sobre temas, situações ou personagens, sentimento do bem e do mal. A ideologia, as ciências políticas e econômicas procuram acentuar o que é verdadeiro e o que é falso. Com efeito, à poesia resistência cumpre abalar, provocar o avesso da situação cômoda da ideologia dominante, na qual “[...] homens e

mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos [...]” (BOSI, 2002, p. 130), sem qualquer perspectiva de mudanças ou crescimento, podem ser despertados para uma vida diferenciada.

Ressaltamos que os textos poéticos selecionados para a análise têm, neste capítulo e tópico particularizados, a centralização e a convergência para uma realidade teórica capaz de embasar e conferir as asserções ora explanadas. A partir de suas características, observamos que elas apontam para a necessidade de mudanças, de transformações, de direitos, de individualização no modo de pensar e agir para aquele momento. Do mesmo modo, entendemos que a linguagem metafórica, alegórica, simbólica com que os poetas/trovadores descreveram os movimentos do amor e da vida, era para ser reconhecida aos medievais, principalmente aos habitantes das cortes, para quem essas composições eram criadas, a partir de um sistema convencionado pela própria aristocracia.

As teorias abordadas, neste capítulo, servem à orientação e suporte das considerações sobre os textos poéticos que serão analisados a partir do referencial político, social e cultural no quinto capítulo. O próximo capítulo (3) dá sequência com assuntos relacionados ao propósito desta tese de leitura de poesia resistência, sendo os mesmos de real importância para explicar, compreender a maneira de conceber as restrições à prática do amor e acompanhar o percurso feito pela ideologia cristã a esse respeito, as bases criadas, observadas e praticadas na Idade Média.

3 GÊNESIS, A MULHER, O AMOR CORTÊS E PARTICULARIDADES

[Para o historiador] as damas desses tempos longínquos não têm rosto nem corpo. Ele tem o direito de imaginá-las, nos grandes desfiles da corte, vestidas de túnicas e de mantos semelhantes aos que cobrem as virgens e os santos nos pórticos e nos vitrais das igrejas. Mas a verdade corporal que túnicas e mantos deixam a descoberto e envolviam escapará para sempre a seu olhar. Com efeito, os artistas, da mesma forma que os poetas, não se preocupavam então com realismo. [...]. Não esperemos, portanto, descobrir a fisionomia particular dessas mulheres nas efígies, muito raras, das mais poderosas dentre elas, que chegaram até nós. (Georges Duby)

Dois pontos fundamentais devem ser considerados nos estudos sobre a mulher, no contexto social dos séculos centrais da Idade Média (XI e XII), a misoginia e a marginalização. No estudo dos textos tematizados no Amor, nas criações literárias do período medieval, o objeto de destaque é a figura feminina, com ênfase nas questões do amor, do desejo e do erotismo. Procuramos entender como se processou o comportamento feminino por parte do crivo masculino, os trovadores. Buscamos também alguns parâmetros de envolvimento, direto ou indireto, da distinção entre homem e mulher para aquele contexto.

Segundo a crítica de Northrop Frye (1973, p. 187, grifos do autor), no mito da história romanesca o herói em si mesmo é humano, e as personagens míticas tendem a ocupar uma posição *canônica* fundamental. Tais histórias desempenham influências diferenciadas sobre as culturas: podendo ser julgadas verdadeiras ou servindo como suporte para determinada concepção: “A história de Adão e Eva no Éden tem assim para os poetas uma posição canônica em nossa tradição, quer creiam na sua historicidade, quer não creiam [...]”. Destarte, partimos do pressuposto de que ao se abordar uma cultura, fundamentada na mentalidade teocentrista, como é o caso da medieval, fica o destaque de uma concepção de mundo e de vivência do cristão na Bíblia Sagrada e, no livro do Gênesis, o ponto de partida deste estudo.

3.1 LIVRO DO GÊNESIS

Nos versículos do Livro do Gênesis, nos capítulos: 1. *A Origem do Mundo e da Humanidade; A humanidade, ponto alto da criação*; 2. *A humanidade é o centro da criação*; 3. *Ambiguidade humana e graça de Deus; A origem do mal*, encontram-se argumentos capazes de nos assegurar que a acepção acima referida em relação à mulher não se fundamentava na criação divina, pois, no princípio, Deus criou o céu e a terra, criou as plantas, os animais e depois criou o homem e a mulher:

[...] E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher [...] Então Javé Deus modelou o homem com a argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente [...] Javé Deus plantou um jardim em Éden no Oriente, e aí colocou o homem que havia modelado [...] Além disso, colocou a árvore da vida no meio do jardim, e também a árvore do conhecimento do bem e do mal [...] E Javé ordenou ao homem: “Você pode comer de todas as árvores do jardim. Mas não pode comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, com certeza você morrerá” (BÍBLIA SAGRADA, Gen. 1 e 2, p.14 e 15).

O texto bíblico registra que Deus criou a mulher em uma segunda etapa, quando percebeu que o homem precisava de uma companheira, e disse: “[..] Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante [...]”. Com efeito, Deus decidiu criar a mulher e colocou o homem em um profundo sono. “[...]. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou a mulher e apresentou-a para o homem [...]” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, Gen. 1 e 2, p.15 e 16). Tendo criado homem e mulher, eles passaram a viver em harmonia com a natureza e os animais no Éden.

No capítulo seguinte, já em convivência no jardim, a serpente interpelou a mulher com astúcia: “[...] É verdade que Deus disse que vocês não devem comer de nenhuma árvore do jardim? [...]”. Estando a mulher ciente do que lhe havia confiado o companheiro a esse respeito, ela responde: “[...]. Nós podemos comer dos frutos das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Vocês não comerão dele, nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer’[...]. A serpente, decidida a persuadir a mulher, argumenta que nada disso lhes aconteceria, e afirma: “[...]. Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal”. De fato, a mulher sentindo-se atraída e tentada, desobedeceu a Deus, comendo do fruto proibido e oferecendo ao companheiro, que também comeu. Deus retorna e diz à mulher: “Vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez; entre dores, você dará à luz seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido, e ele a dominará”. Para o homem Deus disse: “[...] Você comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó, e ao pó voltará” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, Gen. 3, p.16). Esta seria a primeira versão que se tem conhecimento da história da criação e de Adão e Eva.

De acordo com as diferentes interpretações, depreendemos que cabe sempre um estudo mais aprofundado dos textos bíblicos para que as discussões alcancem algum sucesso. Uma primeira ou única leitura dessas narrativas não nos capacita a formar juízo de valor de seus reais conteúdos e mensagens. Neste sentido, destacamos o texto *Como ler o livro do Gênesis*,

(1991), uma literatura de interpretação, que conduz a uma compreensão cabível e adequada para um determinado período e contextualização sociocultural em que foi escrito o texto bíblico: “[...] O importante é sempre se perguntar qual o sentido daquela história e para quem ela fazia sentido” (STORNILO; BALANCIN 1991, p. 8). Com efeito, o autor orienta em alguns aspectos do texto do Gênesis e suas conotações como explicação extensiva.

Como se pode, racionalmente, entender que Deus criou a mulher de uma costela do homem enquanto ele dormia? A este questionamento, corroboram ideias de Storniolo; Balancin (1991, p. 17): “[...]. Esse sono profundo é um sinal do mistério que cerca a relação homem-mulher. Um foi criado para o outro e, quando se unem na relação matrimonial, estão obedecendo ao projeto de Deus [...]”. Quanto à história do paraíso, este estudioso explica que, no tempo dos reis Davi e Salomão, o povo de Israel passou a ser uma nação governada por um monarca. O tema do “paraíso” estaria associado à proposta do cultivo do solo e ao *jardim do rei*, pois, ao povo foi prometido “[...] um paraíso cheio de vida (árvore da vida) e de cultura (árvore do conhecimento do bem e do mal)”.

O objetivo real era apenas ter o jardim cultivado e guardado, porque “[...] o povo não tinha pleno acesso à cultura, daí a proibição de comer da árvore do conhecimento do bem e do mal” (STORNILO; BALANCIN 1991, p.18), ou seja, a cultura estava à disposição somente dos poderosos. Deste modo, justificava-se a organização política, econômica e social da monarquia pelo ideal do rei e da fertilidade do solo. O povo estava alienado dentro desse paraíso, portanto, influenciado pelo elemento ideológico.

Com relação à participação da serpente no paraíso, ele explica que essa personagem estaria ligada ao jardim e à árvore proibida. O autor traz a identificação da serpente pelo reinado de Salomão: o rei importou uma esposa egípcia e o modelo da política e economia daquele povo. No Egito, a serpente era o símbolo da cultura e da condução absolutista do faraó, sem contestações. Da mesma maneira que a serpente prometeu à mulher no paraíso: “[...] vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal”, também o fez Salomão com seu povo, plantando um ideal que não se cumpria, isto é, subjugava-os a trabalhos forçados, com luxo na corte e miséria ao povo. Com efeito, “[...] a serpente é um resumo da pretensão de um discernimento que leva o homem à *autossuficiência*, pretendendo ocupar o lugar de Deus, para dominar e explorar os outros” (STORNILO; BALANCIN, 1991, p. 21).

Conforme explica o autor, essas narrativas teriam a função de responder a perguntas dentro de um determinado tempo e espaço. Cada pessoa tende à sua autossuficiência e ao conhecimento de tudo, o que leva à plenitude, à árvore da vida. Resta saber para que fins o homem busca essa plenitude. Nos casos de Adão e Eva, como também do rei Salomão, eles

abalaram a amizade divina e não se tornaram deuses, pois perderam o acesso à árvore da vida, pecaram por renunciar ao dom de Deus.

Ocorre também a questão do domínio imaginário, das imagens mentais que se solidificam com os acontecimentos e com o tempo. Esse “ver coletivo” perpassa as mudanças na história, passa de geração a geração, transpõe os limites de outras culturas, alimenta a ação humana. Tal se fez no processo de aculturação por parte da Igreja ao tema da criação do homem, solidificado para muitos até hoje. As ponderações feitas à figura de Eva, realmente, sempre a colocaram em desvantagem a Adão. Neste particular, ressalta-se a reflexão de Raymond Bloch (1995):

A prioridade cronológica de Adão implica todo um conjunto de relações que vão direto ao âmago não só da teoria dos signos medieval, mas também das questões de ontologia que tornam evidente que a Queda, concebida geralmente como o momento original, a causa e a justificação do antifeminismo medieval é uma mera consumação ou conclusão lógica do que está implícito na criação de Adão e depois Eva [...] (BLOCH, 1995, p. 34).

A cultura greco-latina conheceu a sexualidade e os prazeres da carne como algo positivo, principalmente entre os pagãos no final do Império Romano. Com o Cristianismo, vieram grandes mudanças nas antigas concepções, e as ideias cristãs situam-se em um complexo de transformações econômicas, sociais e ideológicas dos primeiros séculos da era cristã. Bakhtin (2017) alerta quanto à tentativa de interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de sua época, das condições mais próximas, o que incorre no risco de não se penetrar no verdadeiro sentido e explica:

[...] fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade [...] uma obra remonta com suas raízes a um passado distante. As grandes obras da literatura são preparadas por séculos; na época de sua criação colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento [...] (BAKHTIN, 2017, p. 13 e 14).

Embora a leitura do Livro de Gênesis seja o ponto de partida estabelecido como fonte para interpretação feita pela Igreja na Idade Média, não podemos afirmar que o antifeminismo tenha se iniciado no período em questão e nem mesmo no começo da Era Cristã, pois a figura feminina tem referências desde Aristóteles (*Política*, capítulos XII e XIII), quando a mulher é considerada uma deformação do homem, preconceitos que se fizeram presentes com grande afetação no período medieval:

[...] A relação de superioridade do macho para com a fêmea é permanente, independentemente da idade da mulher [...] todos têm virtudes morais; mas a temperança, a coragem e a justiça não são, como afirmava Sócrates, as mesmas em um homem e em uma mulher. A coragem de um consiste em comandar; a da outra, em obedecer (ARISTÓTELES, 2017, p. 51 e 53).

Em São Paulo (séc. I) e no Livro do Gênesis, com referência à criação do homem e da mulher e ao pecado original, temos um quadro representativo da visão da Igreja medieval, especificamente os assuntos de que se ocuparam os Padres acerca da misoginia. Pregaram limitações da vida sexual, a contradição ao casamento, a castidade, com novos comportamentos e novas definições, a partir de uma interpretação que fugia à natureza física, à restrição dos instintos, principalmente o desejo (erotismo). Ora, as explicações feitas pela ideologia cristã não conferem com o texto bíblico, sendo que o último narra Adão e Eva expulsos do Paraíso pelo desejo do saber, por desobedecer a Deus, e não por praticar o ato sexual, portanto, uma explicação que se desvia do pecado original, a desobediência, para o “pecado sexual”.

Segundo Beda, o Venerável, a serpente enganou a mulher e não o homem; para Gregório, o Grande, Eva, a carne, submeteu-se ao prazer e Adão consentiu, vencido pela sedução e pelo prazer; no século IX, no mundo monástico, o pecado é a mulher, e o sexo, o fruto proibido, (DUBY, 2013). Como informação sobre o assunto, Le Goff (1994) afirma que, nos livros do Evangelho, não consta qualquer referência ou declaração de Cristo sobre o pecado original.

Depreendemos, então, que se tratava de uma subversão, um mecanismo criado para compor as regras de orientação sobre a mentalidade e o comportamento social em relação à sexualidade. Mas, em Agostinho, há a explicação pelo viés da perfeição de Deus. O padre ligou o pensamento cristão à filosofia platônica do mundo das ideias, à unidade divina “[...] como plena, viva e guardando dentro de si a multiplicidade, Deus compreende três pessoas iguais e consubstanciais: Pai, Filho e Espírito Santo [...]” (AGOSTINHO, 2004, p. 18). As três pessoas, reunidas na essência de Deus, o criador de todas as coisas, eterno e imutável, o bem absoluto.

Assim, o homem, criado à imagem e semelhança de Deus, dotado de memória, inteligência e vontade, é um ser privilegiado. A vontade, por sua vez, pode sobrepor-se às demais faculdades, possibilitando ao homem criar e libertar-se. Para Agostinho (2004), o pecado tem origem na vontade, no livre-arbítrio do homem, quando ele quebra a lei de Deus, origem da doutrina do bem e do mal. Estaria, dessa maneira, explicada a interpretação que o erudito da Igreja fez da passagem bíblica sobre Adão e Eva.

O livro da Bíblia (Gênesis) orienta que as principais consequências do pecado original eram: a perda da amizade com Deus, o sofrimento pelo trabalho, à mulher pelas dores do parto, e a questão da morte. Essa concepção, por meio de artifícios simbólicos e moralizantes, presente no Cristianismo, permeou o imaginário de toda a civilização medievla: “[...] um ser fraco que deve necessariamente ser subjugado porque é naturalmente perversa, que ela está destinada a servir o homem no casamento e que o homem tem o poder legítimo de servir-se dela” (DUBY, 1989, p, 30). Poderia ser chamada de maravilhoso (*mirabilia*) - fenômenos sobrenaturais, sem uma possível explicação racional, porém aceitos pelo leitor com naturalidade, sem surpresa - a forma transcendental utilizada para explicar o mundo real, os acontecimentos naturais entre o homem e a mulher quando unidos? Restaram, por conseguinte, apenas alusões misóginas à figura da mulher.

Com base na premissa de São Paulo de que o fim do mundo estaria próximo: “Digo-vos, porém, irmãos, que o tempo é breve. O que importa é que também aqueles que têm mulheres vivam como se as não tivessem” (Cor I: 7; 29), havia a necessidade de se purificar para o Juízo Final, motivo e expectativa que vieram fortalecer as pregações cristãs. De acordo com as epístolas de Paulo, há ainda um apelo à virgindade e à continência do sexo, sendo o corpo humano o “tabernáculo do Espírito Santo” (LE GOFF, 1994, p. 160). Outras referências bíblicas foram interpretadas com diferentes sentidos, por meio de ambiguidades. A exemplo de outros pregadores, Paulo percebia o pecado a partir da carne e colocava o espírito e a carne em oposição. O Novo Testamento não oferece questões radicais em relação à sexualidade: aceita o casamento monogâmico, condena o adultério, e exemplifica com a figura de Cristo e da Virgem Maria.

O texto de Le Goff (1994), “O imaginário medieval”, apresenta uma sequência de acontecimentos que se engendram e oferece uma boa noção de como a concepção e posicionamentos dos homens da Igreja se fizeram articular e definir os códigos cristãos sobre a sexualidade na Idade Média. No século IV, houve a difusão dos novos conceitos de sexualização do pecado original, do estatuto das virgens e do ideal de castidade no monaquismo, transformando a idealização de comportamentos da minoria (clérigos), em normalidade para toda a sociedade:

Mas foi Agostinho, quem, por intermédio da concupiscência, ligou definitivamente o pecado original à sexualidade afirmando, por três vezes – entre 395 e 430 - que a concupiscência transmite o pecado original: desde os filhos de Adão e Eva que o pecado original é legado ao homem pelo acto sexual. Esta noção generalizar-se-ia no século XII – exceto com Abelardo e seus discípulos (LE GOFF, 1994, p. 161).

Nesse entendimento, observamos que Agostinho ajudou a formular a doutrina do pecado original. O corpo representava o centro de produção do pecado e a Igreja passou a exercer um rigoroso domínio social e ideológico, sendo que os ensinamentos dos caminhos do bem e do mal estão na história de Adão e da Queda. Segundo Jacopo de Varazze, citado por Le Goff (2015, p. 21), “[O tempo da humanidade é o tempo dado por Deus a Adão e Eva [...]. Esse tempo é parcialmente redimido pela Encarnação e morte de Jesus feito homem, e leva a humanidade, depois de sua morte, ao fim do mundo e ao Julgamento Final]”. Esta reflexão permite observar que o homem da primeira Criação (Adão e Eva), criado a partir do pó, era suscetível de erros e fraquezas, enquanto que, o homem da segunda Criação (Jesus) filho de Deus, é divino, incorruptível. Desse modo, segundo a Igreja o homem podia escolher entre o bem e o mal.

O foco de abordagem, nesta tese, referente às Cantigas de Amor, está voltado à união física do homem e da mulher e, por conseguinte, os parâmetros do texto bíblico ora apresentados, se constituem de importantes informações ao desenvolvimento da interpretação dessa modalidade poética. A Idade Média vinculada ao mundo cristão recebeu da Igreja influência determinante, junto à classe política, em todos os setores da sociedade. Os doutores da Igreja, entre eles, Agostinho, Ambrósio e Jerônimo foram autores de interpretações da literatura cristã, da difusão de novos conceitos e, entre seus estudos e considerações, está o tratado do “pecado original” ou edênico, cometido por Adão e Eva.

Segundo Macedo (1999), os doutores da Igreja defenderam ideias com argumentos definitivos da superioridade masculina sobre a feminina, baseados na noção da criação: o homem, Adão, era constituído de inteligência e razão (a alma), portanto, superior à mulher, Eva, que, gerada de uma costela de Adão, foi constituída pela sensibilidade (o corpo), portanto, inferior, submissa. Essa concepção favoreceu o poder do homem sobre a mulher, e a mesma arrastou-se por séculos, fundindo-se aos preceitos do Cristianismo. Serviu, ainda, para fins moralizadores e misóginos; Eva, a mulher seduzida por Satã, arrastou Adão consigo e herdou a mácula do pecado. Agostinho deixou registrado que o Pecado Original era um pecado corporal, efeito da concupiscência, também chamada luxúria. Assim, o corpo, lugar das tentações, desempenhou o papel de instrumento do pecado, tendência que se firmou aos poucos a toda a sociedade.

Por outro lado, a figura de Maria foi celebrada pelos santos Anselmo e Abelardo, no século XII, como símbolo da mulher imaculada, grandiosa e santa. A literatura religiosa destaca conceitos sobre a mulher pela observação de dois pontos de vista que coexistem,

embora opostos: “[...] um, da mulher essencialmente má, e outro, da mulher perfeita [...]” (MACEDO, 1999, p. 42); a primeira tem Eva como modelo, representante da fraqueza humana ante a sedução do Diabo, representado pela serpente; a outra, Maria, virgem, escolhida para ser mãe de Jesus. Esse pensamento contemplativo permeou a Idade Média e se arrastou por séculos.

O culto à Maria, entretanto, ocupou lugar de destaque somente no século XI, com a reforma da Igreja, sendo venerada pela encarnação de Jesus e Sua relação com a humanidade, agindo como intercessora. A ela foram promovidas três grandes comemorações: A Purificação, a Anunciação e a Assunção, sendo a última a elevação de Maria ao Céu, junto a Deus e seu Filho Jesus. No século XII, é dedicada a ela a oração da Ave-Maria e atribuídos muitos milagres, e o rei de Castela Afonso X, no século seguinte, redigiu as *Cantigas de Santa Maria*, em língua galega. A maioria das catedrais cristãs são dedicadas à Nossa Senhora.

Tais competências, entre outras, mostram que Maria desempenhava o papel oposto ao de Eva, o que levou muitos estudiosos a fazer, nas leituras das Cantigas de Amor, um *status* diferenciado à mulher, até mesmo de comparação à Virgem Maria. No século XIII, no Sul da França (1209), de acordo com Spina (2007), os dominicanos perseguiram e exterminaram os hereges albigenses – os cátaros¹³, conhecida como Cruzada albigense, a mando do Papa Inocêncio III. Nesse contexto, o movimento trovadoresco perdeu a força de sua índole profana, e a Virgem foi instituída como tema da literatura.

As leituras realizadas sobre a Idade Média, porém, levaram a compreender que a formação política e social daquela sociedade, as estruturas, os usos e costumes, o imaginário, firmaram-se em um perfil masculino, cujas normas foram instituídas pelos homens da Igreja e da nobreza. A figura feminina não se destaca, e as alusões à sua imagem nem sempre são positivas, pois é possível percebê-las como instrumento de facilidades aos acordos definidos pelos homens, às necessidades da procriação, a servir o homem e a família.

Entre os variados estudos que colocam a atitude do Cristianismo em relação à mulher, observa-se, por um lado, ser a questão do ascetismo como limitação moral e comportamental à sociedade; por outro, a condenação dos pecados da carne e da mulher. Os clérigos, principalmente os monges, a partir das pregações de São Jerônimo, eram contrários ao casamento e aos prazeres da carne, e escreveram listas de limitações e proibições do ato

¹³ Cátaros eram monges, tidos como hereges. Eram contrários às leis cristãs de Roma. Tinham a ideia de que o Velho Testamento trazia um Deus mau e o Novo Testamento, um Deus bom. Toda a matéria visível era contaminada pelo pecado, inclusive o corpo humano. Discordavam da Igreja católica com relação à criação e à salvação (GIORDANI, 1993).

sexual, mesmo dentro do casamento, como também alertas de doenças que o sexo poderia provocar, com a finalidade de desencorajar a prática.

Com a Reforma gregoriana, século XI, o próprio clero, que estava em grande decadência moral, tomou novos direcionamentos. Houve a separação de poderes em favor da Igreja, sem a influência direta dos monarcas. Os religiosos assumiram o celibato, a castidade e a continência dos desejos e prazeres mundanos; entregues à oração e à contemplação; aos leigos, destinava-se o casamento. Com efeito, as nossas leituras sobre o tema proporcionaram a compreensão dessa “engrenagem” e a interligação de elementos e práticas contidas nos documentos referidos pelos estudiosos, o que nos leva a buscar melhor aproximação, e uma interpretação e leitura dos poemas nesta tese.

Dessa perspectiva, no século XX, despontam dois historiadores, Georges Duby e Jacques Le Goff, cujas pesquisas e escritos nos dão informações sobre a genealogia das famílias, principalmente dentro da França. As conclusões a que chegaram, de modo geral, são de grande importância para buscar os elos entre as partes, quer do posicionamento masculino, quer da situação de inferioridade da mulher, e tentar entender como funcionavam as relações do social e de poder a partir do casamento, sendo a instituição matrimonial a que mais sofreu com as pressões da ética sexual. No século XII, segundo Le Goff (1994), Hugues de Saint-Victor (1096-1141), filósofo, teólogo e cardeal da Idade Média, pronunciou-se sobre o assunto, afirmando que os pais se uniam pelo desejo carnal (*libido*) logo, a concepção dos filhos era feita com o pecado.

3.2 A FIGURA FEMININA NO MEDIEVO

Conforme aborda o texto bíblico, voltado para o elemento mítico do pecado, interpretado pelos padres da Igreja, os valores abstratos que o formam partem da ambientação (paraíso) onde viviam Adão e Eva. Tendo a mulher desobedecido a Deus, comido da “árvore da vida”, e oferecido a Adão, eles foram expulsos e deram origem ao pecado original. Os motivos que formam o tema sobre a mulher são de ordem psicológica, ou seja, a partir da fraqueza feminina, diante da tentação. Assim, os sentidos, o desejo, a carne, seriam os fatores que dominaram a razão.

Daí em diante, há todo um jogo de caracterização. A mulher é feita da costela do homem, portando, criação secundária, inferior, de hierarquia. E, desta maneira, processou-se durante toda a Idade Média a sua desvalorização, a condenação de seus modos, ações, deveres, e tudo conspirava para o antifeminismo. Os pensadores do início do Cristianismo

acompanharam e aceitaram a versão concebida por Santo Agostinho: “[...] o homem é forma ou mente, e a mulher, imagem degradada de sua segunda natureza, é relegada à esfera da matéria [...]” (BLOCH, 1995, p. 36). Deste modo, o homem estaria em contato direto com Deus, enquanto que a mulher, na condição decaída, voltada ao humano, ao baixo. Quanto à capacidade intelectual, segundo Fílon, o homem estaria associado à razão (*ratio*), a mulher ao sentido, ao corpo (*sensus*). Muitos pensadores seguiram essa concepção, como Agostinho, São Bernardo, Hugo de Saint-Victor, entre outros.

Outras sugestões foram sendo cogitadas, como a de São Tomás de Aquino, com referência ao homem: quem governa e tira seu proveito, ou seja, ele domina a mulher, mas, de acordo com Bloch (1995, p. 39-40), também teme a feminilidade, com “[...] um medo da mulher como corpo, do corpo como mulher. Em outras palavras, é o medo da mulher no corpo de cada homem [...]”. De acordo com São João Crisóstomo, esse medo é aquele que ameaça o homem de que, pela razão, ele não conseguir conter os sentidos:

Daí que quantas vezes, por contemplar uma mulher, sofremos mil malefícios, voltando para casa e nutrindo um desejo fora do comum, e sentido angústia por muitos dias [...] A beleza da mulher é a maior das armadilhas. Ou antes, não a beleza da mulher, mas o olhar sem castidade (JOÃO CRISÓSTOMO apud BLOCH, 1995, p. 40).

Como podemos perceber, trata-se de um medo metafísico da carne, quando o olhar para uma mulher for acompanhado do desejo, e o homem corre o risco de não se controlar, bastando uma troca de olhares para inflamar o amor. Fica evidente que se trata apenas de um caso misógino. Todas as abstrações depositadas à figura feminina nada mais são que provas de uma humanidade idêntica. Mesmo sendo o sexo um tabu, negado veemente, ele está na carne, nos sentidos e, portanto, no homem e na mulher. A mulher foi responsabilizada por despertar a concupiscência, por levar o homem a pecar. De acordo com os moralistas, a vulnerabilidade da mulher é também identificada por “janelas”, como a boca, os olhos, as orelhas, as narinas, por onde entra o gosto pelo mundo e pelo pecado, e, portanto, deve ser vigiada:

Reflexo do corpo de Adão, mas invertido, como em um espelho (especialmente no que se refere aos órgãos sexuais, que são da mesma estrutura, mas revirados, introvertidos, mais secretos, portanto mais privados, mas também, como aquilo que se oculta, suspeitos), o corpo feminino mais permeável à corrupção porque menos fechado, requer uma guarda mais atenta, e é ao homem que cabe a sua vigilância [...] pela natureza de seu corpo, ela é obrigada ao pudor, ao retiro [...] por essa armadilha tanto mais perigosa, quanto está mais preparada para seduzir (DUBY, 2009, p. 543).

Com efeito, restava à mulher servir no casamento e ter o sexo como instrumento de procriação. Todas essas definições foram pensadas e estabelecidas por homens, e as mulheres não participaram, não opinaram. Bloch (1995) situa a misoginia medieval como uma soma de fatores que fogem à realidade, atribuídos a pensadores, e que chegaram até nossos dias como dados históricos. Concordamos com o crítico americano, pois é a partir do histórico que se estuda a figura feminina medieval, porém acreditamos que muitas informações ficaram e permanecerão guardadas com as mulheres daquele período histórico.

Na Idade Média, a sociologia da Igreja considerava homens e mulheres pertencentes ao grupo dos leigos, porém as exclui do grupo dos clérigos, pois não podem receber a ordenação de sacerdote. Por conseguinte, Le Goff (2002) pondera que o lugar que localiza as mulheres está sempre relacionado ao casamento ou à sexualidade.

Na vida real, de acordo com Macedo (1999), a figura feminina, mesmo sendo subvalorizada, há registros de mulheres inglesas envolvidas em transações importantes, ligadas à exportação de lã para Calais, como também em operações financeiras de todo gênero, até como empréstimos a juros. Na Provença a mão de obra feminina era utilizada nos trabalhos agrícolas, domésticos, no comércio de vinhos e grãos. Na iconografia medieval hoje difundida por pesquisadores, observamos mulheres que trabalhavam como artesãs nas tecelagens, no campo, com as plantações e colheitas, entre outros, e isso assegura que, tanto no mundo aristocrático quanto no mundo campestre elas exerceram trabalhos fora do lar, desempenhando atividades econômicas da época, principalmente com as expansões urbanas.

Nas cantigas do amor cortês, no *corpus* que é analisado, observamos uma convenção de superioridade para a mulher enquanto um jogo ilusório e de interesses em conquistar a confiança da esposa. Deste modo, considerando a leitura de resistência à ideologia dominante, compreende-se que a mulher não ganhou o *status* de pessoa como “mulher” e sim tratada como peça de um jogo. Neste sentido, ao tratar do tema do amor cortês, de acordo com Duby (1989), destaca-se a figura feminina como protagonista na relação senhor/ vassalo, resultante de uma sociedade viril e conservadora, na qual ela é apenas uma abstração do real, porque o marido é o juiz do jogo.

Naquele contexto, a mulher é uma dama, envolvendo um jovem celibatário (vassalo) como amante e o *senior* (marido). Ela é cortejada pelo jovem que lhe oferece lealdade, serviço e cortesia. Cabe a ela aceitar ou desprezar seus serviços, um imaginário criado pelo poeta. Neste jogo, observa-se que a mulher se presta ao uso, ao objeto, e a interesses políticos, à uma soberania que mascara os interesses em manter as virtudes masculinas, quando ocorre a exaltação do modelo cortês como cultura, baseada em uma noção alegórica do sistema feudal.

Ao jovem, o jogo consistia em conquistar a esposa do *senior*, incorrendo nos riscos de vingança, caso a dama aceitasse seus galanteios. O ritual do amor cortês, descrito nos poemas, configura uma resistência às pressões sociais, ao direito de escolher, do consentimento mútuo no casamento, longe dos interesses de heranças, de parentescos, ou outras interferências.

Naquela sociedade, conforme Duby (1989), a mulher tinha dois destinos: o casamento ou o convento, para não correr o risco de se tornar meretriz. O primeiro era sempre uma espécie de contrato de interesses, casamentos “arranjados”, tratados entre homens, que não visavam a qualquer interesse aos sentimentos dos cônjuges. A mulher formava a parceria conjugal que promove a procriação humana, e é o casamento que dá base à estruturação social. Depreendemos que aí se instalava um paradoxo, mas ela não tinha voz, nem consciência de seus direitos, nem força para contrariar as “leis”, principalmente as clericais. O segundo era o distanciamento do mundo real, a reclusão ao mundo espiritual, voltado à oração, à castidade e a Deus. Deste modo, o enfoque à mulher é dado no contexto do matrimônio e da família.

Ainda, de acordo com o mesmo historiador, não é possível saber o que realmente acontecia no âmbito conjugal, principalmente dentro das paredes do quarto do casal. A pregação dos pensadores sacros sobre o amor, para a mulher, era a de que ela estava se casando com dois esposos, o marido e Deus: seu corpo, o lado carnal, inferior, cedido ao esposo junto à obediência, sendo que ao marido era proibido excitá-la, tomando-a apenas como um pagamento. A sublimação do amor estaria voltada para a sua comunhão com Deus.

Segundo Duby (1989), em escritos de alguns clérigos como na “Crônica de Hainaut”, de Gislebert, narra-se sobre a noite de núpcias de Baudoin e Marie, em que a noiva se retira para as orações da noite, para a abstinência e o jejum, conforme ela havia praticado no convento onde vivia. Embora devotado ao amor, o noivo se abstém em lugar de tomá-la pela força, atitude que se configurava como escândalo e motivo de escárnio no ambiente das cortes.

Esse seria um quadro ilustrativo daquilo que a ideologia propunha ao casal, de não se lançarem um ao outro na volúpia, no prazer, na intensidade dos sentidos. Ora, o casamento era a garantia da reprodução da sociedade, das suas estruturas e da sua cultura, e, portanto, de alguma forma, o sacramento do matrimônio não dispunha em si de artifícios que criassem ou desenvolvessem o afeto, a atração, o amor. Podemos argumentar que os casamentos entram, na sua maioria, no critério de um jogo, onde bastava a afeição e *dilectio*, um amor cortês? Afeição e estima.

Duby (1989) alerta para o fato de que toda a documentação existente nas fontes escritas foi feita por homens, sendo que as primeiras oriundas do discurso feminino, confiáveis em sua autenticidade são as cartas de Heloisa, o processo de Joana d’Arc e entre ambas a obra de Christine de Pisan, porém, tardios. Desse modo, incorre-se em equívocos, ao confiar em tudo o que eles (os homens) afirmaram.

No caso da França do século XII, no ambiente doméstico, a esposa do senhor, a dama, revela mulheres “megeras”, más, que maltratam as criadas, martirizam as noras, gerando um clima de receio até mesmo ao marido: “[...]. Temor diante da mulher, temor em particular, diante de *sua* mulher, temor de ser incapaz de satisfazer esse ser que é tido como devorador e também como veículo de morte, usando, como seres fracos que são, de armas perversas, veneno, sortilégio [...]” (DUBY, 1989, p. 96). O medo e a ameaça que os maridos viam em suas companheiras favoreciam criar uma ideologia de misoginia e de poder sobre elas. Tal posicionamento poderia, por parte do homem, ser um meio de se defender.

Esse comportamento masculino teria suas raízes no texto do *Gênesis*, já abordado, a partir da interpretação feita pela Igreja. Como a mulher (Eva) representava perigo devido a sua fragilidade diante do pecado, o homem, na sociedade, criou o poder sobre ela, o poder patriarcal, a relação hierárquica da mulher submissa ao homem. Quanto aos mecanismos utilizados para a efetivação desse poder, pouco se sabe:

[...]. Tentava-se conjurar esse perigo ambíguo encerrando as mulheres no local mais fechado do espaço doméstico, o quarto – o “quarto das damas”, que não se deve tomar, com efeito, por um espaço de sedução, de divertimento, mas sim de desterro: elas eram ali encerradas porque os homens as temiam [...] (DUBY, 2009, p. 88).

Se na vida real era cobrado esse comportamento da esposa, certamente haveria outras formas de ela extravasar a natureza, tal qual acontecia com os homens. O próprio historiador informa dos indícios de uma sexualidade privada, em segredo, no celeiro, no pomar, à noite, assim como nos mosteiros, à luz de uma vela (DUBY, 2009). Ora, desde o pressuposto de casamentos arranjados, na sua maioria, podemos supor quanto sofrimento, quanta renúncia coabitava essas uniões e as relações clandestinas fossem comuns, de ambas as partes.

No relacionamento, a sedução e a culpa eram creditadas à mulher. Alguns teólogos atribuíram responsabilidade também a Adão, como o próprio santo Agostinho cuja reflexão considera que, no homem, existe uma parte do feminino; portanto sujeito ao desejo, ele seria igualmente pecador. Mas, “esta parte” coopera para ajudá-lo a se elevar para o bem; desde

que o desejo seja propício quando bem governado; se o desejo prevalece na mulher, cabe, ao homem, o lado viril, dominar pela razão, para que não se desvie do bem.

Referindo-se ao quadro conjugal e aos eruditos da escola de Saint-Victor, no século XII, que refletem sobre a condição feminina, Duby (2013, p. 289) registra: “[...] tendo sido tirada do flanco do homem, é construída com o mesmo arcabouço que ele; é, portanto, um ser racional; e essa identidade de estrutura torna o amor espiritual capaz de realizar plenamente a união das duas carnes [...]”. Esta premissa se adequaria à teoria do amor cortês, pois a esposa teria direitos sobre o corpo do marido para uma afeição mútua. Não nos cabe imaginar como a sociedade absorvia tais afirmações, mas, dentro do quadro que os historiadores relatam, era cultural, as instituições “fabricavam os meios”.

Desde o início, a mulher foi destacada por suas imperfeições, por sua natureza inferior, humana e a literatura medieval traz em detalhes as características femininas, tomando sua figura a partir do “[...] corpo e seu ornamento, a palavra e seus abusos, a virgindade e as milhares de maneiras de violar o estado perfeito [...]” (LE GOFF, 2002, p. 145). Segundo a crítica, a partir da despersonalização da mulher, ela ficou reduzida ao corpo, portanto, sujeita à submissão masculina, sob as prescrições morais estabelecidas, restringida ao espaço privado e sem atuação na história.

Essas deduções tiveram continuidade e reforço no século XII, depois do acesso aos conceitos aristotélicos sobre a mulher, no contexto da *polis* e da divisão de classes, excluída da direção ou de cargos sociais. Em “Política” (2017), Aristóteles tece apontamentos em que a mulher estaria em desvantagem ao homem. Ele pondera que na natureza, para a conservação das espécies, há um que comanda e outro que obedece, e no caso homem/mulher, comparados à dualidade senhor/escravo, ele é o provedor, pelo vigor de seu corpo, por sua inteligência, e ela obedece; entre o escravo e a mulher, ele não tem a faculdade de deliberar, e a mulher a possui fraca e ineficaz. Embora o filósofo tomasse a escrava por sua condição de opressão, e não pelo feminino, o fato de pertencer à *polis* era ser livre ou escravo:

É dessas duas associações, entre o homem e a mulher, e o senhor e o escravo, que se forma inicialmente a família [*oikia*]; e foi com razão que Hesíodo disse que a primeira família foi composta “pela mulher e o boi feito para o labor”, pois o boi exerce o papel do escravo entre os pobres. A família é, pois, a associação estabelecida pela natureza para atender às necessidades do dia a dia do homem [...] (ARISTÓTELES, 2017, p. 29, grifos do autor).

Ora, observamos que a figura feminina na Antiguidade era reduzida ao servir e à procriação, sendo que estava na família a previsão de se constituir a sociedade. Neste sentido,

Fonseca (2017, p. 59) pondera que a postura de Aristóteles “[...] e dos seus seguidores foi certamente responsável pela conservação medieval da equação da mulher à matéria, enquanto o homem era responsável pela forma que, equacionada à alma, encontrava-se em estado superior apenas no sexo masculino [...]”. Portanto, a concepção de inferioridade atribuída à mulher tem suas origens na Antiguidade, tendo sido acatada, e acentuadamente difundida com a leitura cristã dos primeiros séculos da Idade Média sobre o livro do Gênesis pelos padres da Igreja. Le Goff (2002, p.144) registra que “[...]. Os religiosos que viviam a recusa da carne e a distância das mulheres retiveram deste catálogo binário sobretudo a negatividade do polo feminino, com o qual eles alimentaram sua própria visão misógina da feminilidade [...]”. O mesmo autor estende o assunto, contextualizando com o processo observado por outros estudiosos, como no caso da poesia provençal.

Sobre essa poesia, havemos de concordar com Bloch (1995 apud LE GOFF, 2002, p. 145), ao referir que a literatura, ao romantizar o amor, não conseguiu mudar a forma de colocar a mulher em relação ao homem: “[...] as relações cortesãs e a idealização da mulher pelo seu amante não invertem absolutamente as polaridades tradicionais do masculino/feminino [...] nem mesmo duas visões medievais do feminino, uma voltada à misoginia e outra à idealização [...]”, pois, para o marido, ela é um instrumento de manipulação; e para a ficção, criada pelo poeta, ela é transcendental. Observamos, desta maneira, que o jogo do amor cortês servia de “escola” aos jovens celibatários, no estabelecimento da ordem e da disciplina. Ela é elogiada, destacada de todas as demais, até mesmo idolatrada, mas proibida de ser assediada, ou tocada.

Segundo Le Goff (2002), os religiosos viviam esta abstinência, alimentando, assim, a própria visão misógina da feminilidade, como também o senso comum, que acompanhava essa mentalidade:

[...] o efeito de semelhantes deslizamentos é prolongar por muito tempo a vitalidade de certas representações mentais e dos comportamentos que elas governam, e manter, por baixo de uma modernidade de superfície onde as elites encontram sua satisfação, uma sólida base de tradições sobre a qual podem encontrar apoio as aspirações ao conservadorismo (DUBY,1989, p.133).

Essa concepção desprovia a mulher de qualquer projeção, ficando como um reflexo da imagem masculina. A projeção do amor, de acordo com suas origens no *fin'amors*, era a mentalidade de parte dos trovadores, os realistas, aqueles que queriam manter as tradições do amor puro, voltado para Deus, como será abordado logo a seguir.

Outro aspecto importante, embora de pouca duração para as mulheres, foi o período entre o final do século X e XI, em que a esposa passou a ter uma autonomia jurídica sobre os bens: “[...] ela gera seus próprios bens hereditários; o marido lhe doa o que se chama *sponsalitium*, isto é, um terço de toda a sua parte da herança, às vezes até a metade [...] (DUBY, 1989a, p. 75), podendo ela dispor como quisesse da sua parte: conservar, doar ou vender. Essa situação favorecia a mulher, mas colocava em risco o controle e a manutenção dos bens entre os consanguíneos.

Em “As damas do século XII”, Duby (2013, p.10) destaca a figura de mulheres do mundo nobre, porém o historiador não se arrisca a definir nada sobre suas vidas: “[...]. Para nós, elas serão sempre sombras indecisas, sem contorno, sem profundidade, sem relevo”. Em forma de documentos, o material que chegou até nós, é uma escrita destinada a ensinar, tudo passava pelo crivo masculino, principalmente dos clérigos: escrita, reescrita ou copiada por homens. Até mesmo na literatura,

[...]. Ela representa o que a sociedade quer e deve ser. Reconstituir um sistema de valores, eis tudo o que lhe é possível fazer a partir dessas palavras proferidas, repito, em voz alta e inteligível. E reconhecer nesse sistema o lugar designado às damas pelo poder masculino (DUBY, 2013, p. 11).

Ainda no cenário das mulheres do século XII, Duby (2013) aponta três traços que as colocavam na ordem do mundo: ela é um objeto, que os homens dão, tomam e jogam fora – ela é parte de seus bens; o espaço da mulher é fechado e controlado pelos homens; o tempo das mulheres é determinado também pelos homens, ao longo da vida: filhas, esposas e viúvas. Em todos os casos, subordinadas ao homem, conforme o plano divino. Por último, o sistema feudal se fez complemento à depreciação da figura feminina no contexto político, social e econômico, mesmo ela tendo participado ativamente, ou seja, a mulher medieval, tanto Eva quanto Maria, figuram: a primeira sem nome, sem expressão e a segunda inacessível.

Com efeito, havemos de concordar mais uma vez com as considerações de Bloch (1995), acerca da situação calamitosa, indefinida que ocupou a mulher medieval, uma condição proposta pela concepção cristã, em que a mulher estratificada em um polo bivalente torna-se apenas uma ideia, um elemento qualquer no jogo do real e irreal:

[...]. Suspensa entre abstrações contraditórias mutuamente entrelaçadas, as mulheres são idealizadas, utilizadas, imobilizadas numa passividade que não pode ser resolvida [...]. Ela está, em um sentido, tão fortemente emaranhada quanto a própria história da Queda, aprisionada pela lógica de um ideal cultural que, internalizado, coloca-a sempre já num estado de

fraqueza, falta, culpa, inadequação, vulnerabilidade[...] (BLOCH, 1995, p. 113).

[...] no século XII, a evolução é muito contrastada. Há mais herdeiras e regentes, contudo o poder marital se acentua no seio do casal, em vez de enfraquecer. Como se a relação entre homens e mulheres, à semelhança daquela entre senhores e camponeses, não parasse de ser reajustada, mas continuasse a ser fundamentalmente a mesma: uma relação de dominação relativa dos machos, dos senhores, com certos contrapesos (DUBY, 2009, p. 163).

De acordo com os dois estudiosos supracitados, Bloch (1995) e Duby (2009), confirmamos a utilização do ser “mulher”, na medida em que se fazia necessária ao jogo do poder masculino na sociedade. Neste aspecto, lembramos que, no século XI, à esposa era concedido parte dos bens do marido no casamento com a finalidade de manter tudo em família. Contudo, em curto tempo, percebeu-se que elas começavam a dispor e usufruir desses direitos dos bens adquiridos e doando a quem lhes aprouvesse.

3.3 O AMOR CORTÊS E SUAS PARTICULARIDADES

Amor cortês é a designação que deriva do espaço e ambientação em que floresceu a literatura cortesã, nas cortes da França e Ocidente Europeu. Entre os séculos XI e XIII, foi o período da Idade Média em que se definiram as instituições políticas, as ideias morais e culturais, como também as formas literárias, transformando e aprofundando os ideais vigentes. Com o Renascimento do século XII, foi apresentado o amor cortês, uma mistura de culto religioso, de amor, de cortesia, e o homem em dependência da mulher, porém em contradição com a vida social (BROOKE, 1972). Portanto, mais uma vez retomamos a necessidade de referências históricas, das instituições, anteriormente referidas, para abordar os motivos e temas das canções criadas pelos trovadores:

A história das ideias sobre o amor sofreu efetivamente um novo desenvolvimento no fim do século XI e começo do XII. Uma nova abordagem das relações humanas surgiu naquela renascença precoce, e continuou por centenas de anos em certos aspectos até o presente, como um fenômeno recorrente que pode muito bem reivindicar um título próprio [...]. Algo com uma significação especial ocorreu no século XII, e aqueles que vêem uma continuidade – até uma evolução de ideias – desenvolvendo-se por oitocentos anos não são culpados de falsificarem os fatos (IRVING SINGER, 1984 apud BLOCH, 1995 p. 21).

Esse Renascimento trouxe mudanças à Europa cristã, que foram fundamentais na conscientização do homem no mundo. Segundo Le Goff (2011, p. 90), “[...]. O homem se afirma à imagem de Deus e não só como um pecador esmagado pelo pecado original [...] a partir da fé, transformada [...] duas noções essenciais que darão forma ao pensamento europeu ocidental: a ideia de natureza e a ideia de razão”. Incluiu-se o culto à Maria, a mãe de Jesus, ligado à vinda do Cristo, do homem divino, tornando-se intercessora e defensora dos homens e das mulheres. Le Goff (2011, p. 93) também pondera que, em oposição à figura de Eva, no amor cortês, a Virgem Maria “[...] é o grau mais alto da “dama” do cavaleiro, a “dama” dos homens, a radiação de uma figura feminina no mundo divino e humano da sociedade medieval”.

Com a Reforma gregoriana, desde o século XI, o matrimônio que era um contrato civil, passou a ser assunto religioso, exigindo o aceite mútuo dos noivos e se constituiu na monogamia e na indissolubilidade. No século XII, a união do casal adquire o *status* de sacramento pela Igreja, podendo ser administrado somente pelo padre. Por conseguinte, um dos motivos para a Igreja posicionar-se contrária ao amor cortês (profano), estava no fato de o casamento ser um sacramento cristão (sagrado).

Quanto ao “mercado matrimonial”, aumentou o número de mulheres para o casamento e, assim, melhores oportunidades nas estruturas sociais dos nobres, pois a esposa, vinda de uma família mais rica que a do marido aumentavam as chances de bons casamentos aos rapazes solteiros. A essas circunstâncias, repercutia-se no comportamento das “[...] negociações matrimoniais durante o século XII, o senhor intervir com frequência cada vez maior junto aos pais [...] nessa época as mudanças só são perceptíveis na camada superior da sociedade” (DUBY, 1989, p. 22). A partir dos relatos até esta etapa, vem acrescentar a esse estudo a busca por elementos que estão nas fontes dessas ideias sobre o amor.

De acordo com as leituras, observamos que Georges Duby aparece como o historiador medievalista mais referido por seus parceiros quando o assunto é o amor cortês. Contudo, entre os pesquisadores não houve um consenso devido à falta de documentos como sustentação ou respostas definitivas ao processo “desse amor”. Apresentam-se ponderações variadas, ora como criação da arte poética, ora como um processo educativo, ora como manifestação de amores clandestinos, ora como pressuposto do imaginário religioso, como amor idealizado, entre outros. Conforme Le Goff (2002), o poeta celebra e “serve” a dama. Mas, ao primeiro olhar, depreendemos nos versos dessa poesia um amor platônico, nas entrelinhas, expresso por meio de metáforas, com a contenção das palavras, dos instintos, que seria por envolver a dama casada, mas, um amor adúltero, com sugestões de um amor livre.

Conhecido como *fin'amors* até o século XIX, este conceito foi consagrado a “amor cortês” por Gaston Paris, em 1883. A primeira vez que esse modelo apareceu foi da autoria de Guilherme IX, duque de Poitiers (1071-1127). De acordo com Denomy (1984), a lírica do amor refinado dos trovadores passou a ser distinguida por duas correntes ou escolas: a dos realistas, representada por Marcabru, com rudeza e vulgaridade, sempre em estilo grosseiro, para manifestar notas de protesto às reformas sociais, enquanto que a dos idealistas, liderada por Ebro II de Ventadour, e representada por Jaufre Rudel e Bernart de Ventadour, estava baseada na busca pela decência e nobreza de expressão, mas, sem imposição ou preocupação com os problemas sociais.

O mais importante, no entanto, não estava nesses aspectos, mas na diferença em perceber a natureza do amor, a nova visão do amor requintado dos trovadores idealistas, em oposição à velha concepção dos realistas. A exemplo de Marcabru, Alfred Jeanroy, citado por Denomy (1984)¹⁴, afirma que o *bon amors* era a poesia que retratava o amor puro, o amor divino, em oposição ao amor profano dos poetas refinados. Marcabru, referenciado por Denomy (1984), relata que, antes de tudo, seria um amor que vem do desejo, que consiste na posse física de mulheres para causa própria, não é amor, é falso, uma falsificação do amor verdadeiro, praticado pelo mal, criminoso e pervertido.

Desse modo, a poesia dos realistas fazia uma denúncia apaixonada contra o amor ilícito e adúltero, mas a escola dos idealistas, desde Guilherme IX o *fin'amors*, concentrava-se em alcançar o objeto de seus amores e desejos no sentido físico, no amor completo que é a posse da mulher amada. Porém, ambas se faziam ensinar e defender a concepção do “amor puro”, compreendido no desejo que emana da contemplação da beleza da amada, uma união de corações e mentes dos apaixonados. Esse amor era compensado pelo consolo de todo o encanto da amada, exceto a posse dela por relação sexual.

Denomy (1984), portanto, reflete que ao ser permitido abraçar, beijar, a visão de nudez da amada, o toque, torna-se um amor carnal, pois provoca e atiza o desejo e, por ser desejo, é a essência do amor puro. Para os trovadores esse amor é puro, espiritual, e ensina a união das mentes e dos corações, não dos corpos. Ele enobrece quem ama nessa extensão, fonte de todo o bem e virtudes. Com efeito, o autor conclui que é difícil entender a percepção de Marcabru ao *fin'amors* como amor divino ou caridade: “*Amors, fin'amors, bon'amors, is neither caritas, platonic love, nor purely carnal love or lust. It is a special type of love, peculiar to troubadours by whom, as far as historical texts allow us to know, it was formed, developed*

¹⁴ Tradução e adaptação nossas.

and spread”¹⁵(DENOMY, 1984, p. 147 e148). Talvez resida no fato dessa singularidade as diferentes apreensões, definições, discussões, comparações sobre o amor romântico que nascia na Idade Média. O olhar dos trovadores sobre aquela realidade se voltava às propriedades da criação poética, da maneira como o poeta transformava e transcendia aquela realidade. Nesse universo, ele conseguia, talvez, expressar, juntos, o proibido e o desejado, o amor eleito pelas convenções políticas e cristãs e, ao mesmo tempo, o amor romântico que se revelava com as mudanças sociais e culturais em voga, principalmente no século XII.

Desse modo, na criação ficcional, a mudança de posição que a literatura fazia entre senhor/vassalo, quebrava a ordem hierárquica tradicional. Segundo Paz (1994, p.86), “[...] aos olhos da Igreja, a ascensão da dama se traduzia numa verdadeira deificação. Pecado mortal: amar a uma criatura com o amor que se deve professar ao Criador. Idolatria, confusão sacrílega entre o terrestre e o divino, o temporal e o eterno [...]”. Esta é a dessacralização do casamento e a condenação ao adultério.

A reverência do poeta para com a dama recupera a relação de dependência, senhor/vassalo do Feudalismo, a qual traz desde o Império Carolíngio o símbolo de suserania /vassalade, constituindo-se na subordinação de um indivíduo para outro, e prolongou-se por todo o período feudal. No início, era feito por meio de gestos e a entrega de um objeto, selava o acordo. Mais tarde, durante a plenitude deste sistema social, a Igreja exigia que o cavaleiro se comprometesse com os princípios da fé e da moralidade cristã. O ritual cumpria-se com o vassalo, geralmente ajoelhado, diante do senhor, colocando as mãos juntas nas mãos do senhor, pronunciando palavras breves de reconhecimento e fidelidade, em relação ao seu superior. Em seguida, beijavam-se na boca, em sinal do acordo e da amizade, de dependência e proteção (LE GOFF, 2005). Esse “contrato” estendeu-se até o século XII, com o pleno estabelecimento do sistema feudal, principalmente na França e na Alemanha.

No plano da literatura, o código do amor cortês derivava ou “misturava-se”, aos moldes do ritual da investidura do cavaleiro, cuja expressão se encontra em um jogo romântico, em que a relação senhor/vassalo se processa entre a dama e o jovem cavaleiro. A maioria dos estudiosos refere-se à interpretação de um convite à juventude para reprimir os impulsos, aprender a servir, a submeter-se, a “esquecer o eu”. Para a perspectiva poética, segundo Frye, (1973a, p. 82), “[...]. Não importam os compromissos ou acordos sociais que possam ser feitos, a poesia fala a linguagem do mito e não a linguagem da razão ou dos fatos;

¹⁵ “[...] Amor, amor refinado, bom amor não é, nem caridade, amor platônico, nem amor puramente carnal ou desejo. É um tipo especial de amor, peculiar aos trovadores, por quem, até onde os textos históricos nos permitem saber, foi formado, desenvolvido e divulgado” (DENOMY, 1984, p. 147e148, tradução nossa).

além disso, ela representa algo de primitivo na sociedade, e não alguma coisa que se aperfeiçoa [...]”. Em relação ao termo “primitivo”, o crítico quer designar algo que pertence a uma cultura, e que se mantém por muito tempo, senão por gerações, por séculos.

A essas afirmações, estabelecemos certa peculiaridade com o amor cortês e com a leitura das Cantigas de Amor, pois a alegoria da relação senhor/vassalo, operada sistematicamente na sociedade, neste momento se presta à Arte, à poesia cortesã, a qual transporta uma forma do real para uma forma arbitrária de transcender, de adequar-se ao jogo a que ela, a poesia, se propõe: a dama no lugar do “senhor” e o amante na posição do “vassalo”:

[...]. Tudo se passa, pois, como se, por uma série de mecanismos que seria preciso estudar com precisão – passagem do presente para o passado, do plural para o singular, do masculino para o feminino –, o romancista cortês refractasse o real social para dele dar uma interpretação que é, muitas vezes, uma inversão (LE GOFF, 1994, p. 203).

Desse modo, o poeta (trovador), o emissário de um mundo fabuloso, encantado, transfigurado, traduz a realidade de acordo com aquilo que ele vê, sente e transforma em poesia. Pode-se, portanto, considerar, que a troca de posição do jovem amante com a dama é uma subversão criada pelo poeta, o que não significa uma idolatria à figura feminina, mas uma forma de satirizar o amor e a atração física, uma vez que se tratava da impossibilidade de ser concretizado. Nesse ambiente, o *senior*, chefe da casa, colocava sua esposa no centro de uma competição entre os jovens, uma situação ilusória de poder, de aceitar ou recusar seus “favores”. A dama era a juíza que julgava as virtudes ou defeitos de cada jovem que ambicionava a recompensa da dama.

Duby (1989) afirma que os heróis masculinos, propostos como modelos pelos poetas e narradores, foram admirados e imitados no século XII. Quanto ao “jogo” do amor cortês, o historiador expõe três questões: as relações entre o casal perante a sociedade; a esperança do jovem cavaleiro encontrar um casamento e ter vida própria; e o relacionamento frio dentro do casamento, de uma estima amigável (masculino) e a de obrigação e medo (feminino). Em consequência, os comportamentos praticados pelo cavaleiro em relação à dama, podiam ser adotados aos direitos no casamento, assim como promover certa serenidade aos ânimos desses jovens (*juvenes*), forçados ao celibato pelas famílias. Deste modo, cumpria-se mostrar os valores do cavaleiro, como também educar.

O amor cortês é de origem provençal e está intimamente ligado à vida das cortes senhoriais dos séculos XI ao XIII, que falam do amor cortês e da mulher idealizada. Nessa

poesia a dama é cultuada, cortejada, elogiada com exaltação à sua beleza e qualidades morais, mas seu nome nunca é revelado. O amor que o poeta “sente” por ela é o motivo de estar vivo, (morrer de amor), um sentimento exacerbado pela lírica. A partir dessa concepção, o lirismo da Provença desenvolveu-se fundamentado em características da supremacia da mulher, do amor à margem do casamento e do fingimento de amor, elementos cantados pelos trovadores nas cortes do sul da França e os *trouvères*, ao norte, o que se estendeu à Península Ibérica e a outros países da Europa.

Para caminhar um pouco nesse universo lírico medieval, retomamos a questão dos jovens celibatários (filhos que não eram herdeiros), obrigados a buscar a sobrevivência e a fortuna longe da casa paterna, saindo também à procura de um casamento, e alojando-se nos castelos dos príncipes, ou nos mosteiros. Essa juventude, para Duby (1989a), seria aquela:

[...] de que os próprios trovadores são os porta-vozes, aparece em suas canções vencida pela estrutura social; os moços não encontram mulher que os acolha; todas elas estão casadas. E, quando elas se entregam aos jogos adúlteros do amor, seu parceiro não é um moço, mas ele próprio um marido. O que se revela então nas canções de amor da segunda metade do século XII é a resposta de um novo tipo de relações amorosas, mais bem ajustado à situação dos *juvenes*: que os maridos não cortejem as damas; que não impeçam suas mulheres de acolher os moços e seu serviço de amor [...] (DUBY, 1989a, p.104).

[...] Em torno do príncipe, e mantidos por suas doações, reuniam-se os representantes das elites, das duas elites da sociedade: a elite religiosa, e a elite laica. No seio dessa reunião constituída pela corte, o dinamismo não vinha dos “moços”, dos *juvenes*? [...] já formados no cumprimento da missão militar ou religiosa, já educados, já iniciados, já passados pelo cerimonial que os introduzia na sociedade dos adultos, mas ainda não estabelecidos num lar, tampouco num posto de cônego, e em busca de fortuna [...] (DUBY, 1989a, p.152).

Depreendemos, portanto, que a referência do historiador, feita ao “dinamismo dos *juvenes*” desenvolvido nessas reuniões, nas competições, entre cavaleiros e clérigos, militar e de oratória, e que movia esses jovens, eram as mesmas atitudes e frustrações: desagregados de suas famílias, eram recebidos nas casas dos aristocratas para receber formação. Neste ambiente doméstico, estabelecia-se um território de riscos, em meio a uma diversidade de cobiça, de rancores, rivalidades e de disputa pelos favores do senhor e da dama. Eles “precisavam” ser controlados, para que se mantivesse a ordem e a disciplina.

As grandes e pequenas cortes colaboraram para a difusão da cultura cortês, eram verdadeiras escolas de boas maneiras. Formados nas armas ou na religião, eles participavam de frequentes concursos, entre clérigos e cavaleiros: “[...] que rivalizavam, cada um ardendo

por eclipsar os outros, para atrair para a sua pessoa os favores do patrono, para demonstrar sua excelência nas armas ou nas letras, vem a animação da vida cortês. Mas, ela vem também das mulheres [...]” (DUBY, 1989, p. 155). Da parte feminina, não há voz, ela é perfeita, admirada e desejada pelo cavaleiro, porém, conforme explica Bloch (1995), em análise de uma canção, “[...]. A perfeição da mulher, objeto do amor exclui ou impede que ela deseje. Para ser amada, de acordo com a lógica da relação cortês, a mulher precisa ser indiferente, inatingível, imaculada – em resumo, uma virgem [...]” (BLOCH, 1995, p. 183). Enquanto mulher “matéria”, ela não existe, é projetada no plano transcendental.

Retomando a cerimônia feudal, em que o vassalo recebia do senhor a posse de um feudo e lhe jurava fidelidade, percebemos a construção de uma alegoria ao amor cortês, na qual, conforme discorre Rougemont (1988, p. 59), o vassalo faz a corte à dama: “[...]. De joelhos, jura eterna fidelidade, tal como se faz a um suserano. Como garantia de amor, a dama oferecia ao seu paladino-poeta um anel de ouro, ordena-lhe que se levantasse e beijava-lhe a fronte [...]”. Como se trata do ambiente da corte, Le Goff (2002, p. 48) alega que “[...] A ‘cortesia’ é o ideal do comportamento aristocrático, uma arte de viver que implica polidez, refinamento de costumes, elegância e, além dessas qualidades puramente sociais, o sentido da honra cavaleirosa [...]”. Portanto, observamos que os valores para o ambiente das cortes estavam centrados e se realizavam nos protocolos.

Outro aspecto em referência ao jovem cavaleiro, no desempenho do papel de amante no jogo do amor cortês, ele deveria seguir as regras da cavalaria feudal, que inclui a castidade. Para Rougemont (1988), o cavaleiro feudal honrava a castidade, o que o tornava mais forte fisicamente, e isto servia de incentivo a controlar os instintos do prazer de amar, tornando-se disposto e valoroso guerreiro. Essa postura faz parte da arte de amar, e no ritual do amor cortês, o amante (vassalo) teria de cumprir com os requisitos da cortesia se pretendesse o elogio da dama.

Se a homenagem fosse do agrado da dama, constituída da demonstração de lealdade, cortesia, atenção, elogio, o poeta poderia ter a recompensa, até mesmo diferenciada, segundo Le Goff (2002, p. 49), “[...] um olhar, um beijo, talvez uma declaração de amor, sempre incerta, ou mesmo uma verdadeira união carnal [...]”. A dama estimulava o ardor dos jovens em um jogo erótico, mas os “favores” da dama nem sempre eram alcançados, e ficava a arte de amar como disciplina da paixão. O amor cantado pelos trovadores, portanto, envolve a cortesia e os instintos (desejo), porém, fica no plano simbólico, como um código de controle aos jovens celibatários:

[...]. Reputo os ritos do amor cortês como um segundo meio de amansar a juventude. O que se sabe desse jogo e de seu desenvolvimento desde meados do século XII leva a pensar que o senhor propunha sua esposa como um chamariz, uma espécie de isca, oferecendo-a, até certo ponto, como a aposta de um concurso cujas regras gradativamente mais sofisticadas obrigavam os participantes, os cavaleiros celibatários e os clérigos da casa, a dominar cada vez melhor seus impulsos [...] (DUBY, 2009, p, 86).

Essa versão, para a explicação do rito do amor cortês, parece competente. O historiador considera que servia para “medir” o domínio do jovem sobre si mesmo, elemento importante aos olhos do *senior*, sempre interessado e ligado aos movimentos políticos. Este amor, então de “fantasia”, era um aprendizado dado aos jovens, para que o jogo real do Feudalismo se mantivesse estruturado como organização social. Ainda, de acordo com as ponderações do historiador, as questões de educação, costumes, crenças são referenciais que formam o indivíduo dentro de uma estrutura social: “[...] pelo vocabulário que emprega, por fenômenos que pertencem ao domínio da cultura, da ideologia, cujo movimento se liga estreitamente, é claro, ao das estruturas econômicas [...]” (DUBY, 1989a, p, 140). A sociedade castrense (classe militar) formada nos castelos que acolhiam os *juvenes*, incluía a domesticidade e os animadores para a diversão e prestígio aos senhores.

Esses jovens, *trouvères* e trovadores, eram obrigados a louvar e enaltecer aqueles que os empregavam. Muitas vezes eles eram ofendidos, insultados por um guerreiro ou intelectual que tinha ideias contrárias aos feudais, acusando-os. Le Goff (2014, p. 483) afirma que o amor cortês foi “[...] no século XII, um fenômeno contestatório, escandaloso, uma manifestação de mundo ao avesso [...]”, sendo que essas produções literárias tratavam do mundo profano, e contaminava o ritual mariano, gerando testemunhos camuflados de oposição à classe feudal.

Outra visão acerca do amor cortês é a tese de Rougemont (1988), baseada na influência do catarismo, oriundo do Oriente Médio. Esse movimento religioso, de “homens bons”, que condenavam o casamento e se opunham à Igreja de Roma, invadiu a França e se espalhou por toda a Europa no século XII. O poder econômico, antes sob o domínio do marido agora estava dividido; o laço feudal e patriarcal afrouxado, resultando na perda de autoridade do suserano; um despertar do indivíduo; a invasão religiosa; o nascimento de uma poesia que celebra a ideia do feminino idealizado, o culto do Amor contra o casamento e a pregação da castidade.

A sociedade estava dividida entre a heresia e a doutrina romana. O Papa Gregório VII, no século anterior, havia proibido o casamento aos padres, mas muitos não concordavam com

a ideia. Pesquisas de Rougemont (1988) afirmam que muitos trovadores eram adeptos do referido movimento. Por outro lado, a ascensão do Amor e do culto à figura feminina incomodava a Igreja e o clero, o que culminou na instituição do culto a Maria como Virgem.

Quanto ao papel dos trovadores, que conviviam com as cortes há muito tempo, conheciam o contexto e, a pedido das damas, cantavam canções que se opusessem aos casamentos obrigados: “A mulher permanece passiva, impessoal, puro princípio, sem face e sem nome [...]” (ROUGEMONT, 1988, p. 88). Concordamos, neste ínterim, com a afirmação desse estudioso, pois não se percebe qualquer emancipação da figura feminina no código do amor cortês e sim como uma peça utilitária no jogo de cavaleiros. Todavia, notamos que esse “jogo” teve o lado positivo quando se refere à mulher. Esta foi a primeira vez que a mulher tinha uma representação na literatura de corpo e alma, ou seja, não somente na idealização, mas, na realidade social, nas palavras de Paz (1994, p. 86), “[...]. É claro que o “amor cortês” não conferia às mulheres direitos sociais ou políticos; não era uma reforma jurídica: era uma mudança na visão do mundo [...]. Nesse sentido foi um passo em direção à igualdade dos sexos [...]”.

A poesia dos trovadores conseguiu disseminar o modelo do *fin’amors* a todos os níveis da aristocracia, inteirando os cavaleiros na virtude da prudência e da mesura. Nessa perspectiva, a arte interferiu na educação, na transformação, além de conferir uma forma honesta e passiva de fazer política, ou seja, de desmistificar, de derrubar máscaras que encobriam as verdades sociais. Não é possível delimitar onde as infraestruturas começam e onde terminam enquanto influências, mas, cabe assegurar que a literatura, por meio dos poemas da poesia cortês, encontra certa homogeneidade nos temas em toda a Europa ocidental, o que poderia servir de conotação à mentalidade e ao social daquele momento.

Segundo os estudiosos do assunto, as diferentes opiniões e interpretações sobre a invenção do amor cortês ainda não se concretizaram no panorama da história literária: teria influência árabe devido os contatos com os europeus? Esta aconteceu com referência à forma, ao (estilo) ou também quanto aos temas? Houve influência de Ovídio? a Mariologia? Os Cátaros? Para Carpeaux (2008, p. 201), essas hipóteses são comumente apontadas, mas ele admite: “[...] como fonte do lirismo medieval a canção popular dos próprios povos europeus. A última hipótese encontra apoio nos antigos cancionários portugueses, onde é possível distinguir uma camada anterior à imitação do lirismo provençal [...]”, mas nada ainda é de consenso geral.

Contemporâneo das regras que fundaram o amor cortês, André Capelão foi um clérigo, que viveu no século XII, época das convulsões econômicas e sociais no Ocidente europeu.

Desse tema, herdou-se o “tratado” do Amor, oriundo de seus conhecimentos bíblicos, autores clássicos, matérias presentes em suas reflexões e nos “códigos” da arte de amar, assim como o desempenho e o comportamento do homem e da mulher da nobreza ou da plebe. Capelão (2000) teria composto para Gautier, seu amigo, tudo sobre a arte de amar, um tratado, conforme o título que chegou até nós. O texto é estruturado por meio de diálogos entre indivíduos de ambos os sexos, de classes sociais idênticas ou diferentes, um amor fundamentado na cortesia, nas virtudes, na doação e lealdade. Deste modo, ele interpreta o amor como:

[...] uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor (CAPELÃO, 2000, p. 5 e 6).

Nessa definição, o clérigo trata o assunto com naturalidade, a partir do sentimento, da expressão humana que o homem comum conhece. Em um primeiro momento pensamos que possa ser contraditório um religioso daquele período posicionar-se como corpo (sentidos), uma vez que estava comprometido com a Igreja, pressionado pela justeza dos preceitos, da perfeição, na abstinência, na oração, na castidade, tudo isso voltado ao comando do espírito. Conforme ele mesmo afirma sobre o pecado de amar, “[...] todos os pecados, por sua natureza, habitualmente contaminam a alma, este, porém, é o único que contamina ao mesmo tempo alma e corpo [...]”. Ele é mais radical ainda, na condenação do amor quando o distingue entre o bem e o mal: “[...] com toda a certeza, que Deus em pessoa é a fonte e o princípio da castidade e do pudor, e ficamos também sabendo, segundo testemunhos das Santas Escrituras, que o diabo é o criador do amor e da luxúria” (CAPELÃO, 2000, p. 271; 279 e 280).

A partir de tais pressupostos colocados por Capelão, resta admitir que, apesar de conhecer a arte de amar, ele estava preso às concepções praticadas pela ideologia cristã. Tudo isso nos orienta a compreensão, mais uma vez, de que a literatura (poesias selecionadas) gritam por liberdade ao amor colocam resistência à maneira confusa, controvertida que era abordado o tema, pela interpretação de alguns eruditos da Igreja, sendo que esta instituição religiosa, aliada ao poder econômico e social, fez da sexualidade um mito, distorcendo aspectos da condição humana, desencadeando preconceitos e divisões.

Em acréscimo às considerações, para Le Goff (2002), Capelão define o amor cortês de acordo com o nível social, sendo o mesmo negado aos clérigos e aos plebeus, além de

atribuir o amor perfeito sempre ao patrocínio de grandes damas. Ele lembra ainda que Capelão, após apresentar as regras do amor, sem o contexto conjugal, evita as regras do amor cortês que vão contra a moral cristã. No livro III, Capelão retorna a Gautier, após os diversos diálogos contidos nos capítulos anteriores. Ele se dirige ao amigo e o adverte de que dispensar cuidados ao amor é desperdício de forças, e o aconselha a abster-se da arte de amar as mulheres, a desviar-se da vida dos amantes e buscar os caminhos de Deus:

[...] não há quem possa agradar a Deus querendo dedicar-se ao serviço do amor, por melhores que sejam as ações que realize. Pois Deus persegue com seu ódio aqueles que se dão às obras de Vênus fora dos laços do casamento ou se entregam a toda espécie de luxúria; nos dois testamentos, Ele ordenou que fossem punidos [...] (CAPELÃO, 2000, p. 268).

Instala-se, dessa forma, dificuldade de se estabelecer um equilíbrio entre o social e o literário, a voz da Igreja e a voz do poeta. Tal é o empenho na leitura das Cantigas de Amor, na busca de separar o que é real e o que é ficção. Sabemos que estudar poesia ou qualquer ficção nos exige considerar e valorizar a linguagem poética e metafórica constituída nos poemas, nos textos, a qual utiliza artifícios linguísticos para, geralmente, se insinuar contra a ideologia dominante. Segundo Zumthor (2009, p. 96), “[...] não se pode fazer com que o poético pertença à ordem do particular. Ele só se destaca do geral no nível das pulsões profundas, individuais e coletivas que mal se pode conjecturar, quando o nosso objeto é uma poesia do passado”. Concordamos com o parecer deste crítico, pois até mesmo aos estudiosos empenhados e consagrados, as dúvidas subsistem.

Esse é um dos pontos percebido em uma leitura de transgressão, criada pelo poeta nas Cantigas de Amor: ao mesmo tempo em que ele (trovador) toca em assuntos controlados pelo poder estabelecido no real, ele não desnuda a realidade, nem deixa claro se o amor cortês se resume apenas nas palavras ou se “o algo mais”, se os “favores” da dama aconteciam, ou eram clandestinos, ou parte do acordo do marido. Nas justas entre os jovens clérigos e os jovens cavaleiros, militar *versus* oratória, esses questionamentos teriam respostas em afirmações como nesse ambiente é “[...] celebrado um dos temas principais dos jogos no quarto das senhoras: a quem é melhor amar, ao clérigo ou ao cavaleiro?” (DUBY, 1989a, p. 152). Certamente a resposta ficaria em suspenso. A ficção criava uma sociedade exemplar e a partir da nobreza, o tema do amor se originou. Porém, Ovídio havia deixado as premissas de se pensar e viver o amor entre um homem e uma mulher na sua plenitude, e que haviam sido esquecidas ou banidas, mas foram recuperadas e difundidas no medievo.

Para a contextualização do amor cortês, enquanto elemento social, este estaria acompanhando a modernização da cultura feudal. Em uma sociedade guerreira como aquela, este sentimento era experimentado e refinado como amizade entre homens. Depreendemos que o jogo era do agrado e do interesse de ambos: o jovem tentava angariar qualquer benefício da dama, ou mesmo a dama, enquanto que o *senior* esperava despertar a virtude da prudência naquela juventude, a qual constituiria a continuidade da nobreza. A mulher ficava relegada ao plano de um fantoche estilizado, obediente, nas mãos de seu “dono”? Por mais que a figura feminina tenha se prestado ao desprezo, em plano inferior em relação ao masculino, essa poesia acompanhou e marcou as mudanças de seu tempo, também o papel feminino em relação ao sexo, e ao amor.

Nesse sentido, a poesia provençal deu início a um choque nas convenções estabelecidas pelo contrato social, principalmente do casamento. Instalava-se na cultura medieval um viés do profano, em contraposição ao sagrado. As hipóteses, apresentadas e discutidas entre os estudiosos sobre a realidade desse jogo, impulsionam a questionar o que levava o dono da casa (*senior*) a expor sua esposa, a propor um jogo, um verdadeiro concurso entre os jovens, sedentos de carinho, de sexo. Outra tese defendida por muitos estudiosos, a de que a mulher estava em superioridade, que sua posição estaria promovida neste jogo. Isso impõe certo estranhamento, pois observamos que, mais uma vez, ela era tratada como um objeto, um engodo para disfarçar aquilo que a ideologia dominante mantinha, a repressão dos sentimentos, das ações que o Humanismo, despertado naquele momento, começava a se apresentá-las como naturais, como parte do humano, e que precisavam ser reconsideradas.

A literatura que se expressa por meio desse modelo social e que não traz o emblema da promoção feminina era um jogo entre homens que disputavam a mesma mulher. Ela desfrutava de uma superioridade absolutamente imaginária, era uma dama morta e, para existir, ocupava o entre lugar, ocorrendo o esvaziamento do signo. Seu nome nunca era revelado; ela era chamada por *n’ha senhor*, identificação que se explica a partir da concepção dos padres da Igreja sobre a ambiguidade dos sexos:

[...] a condenação e a idealização simultâneas da mulher e do amor não são manifestações contrastantes do mesmo fenômeno, lados opostos da mesma moeda. Elas absolutamente não são opostas. Ao contrário, o antifeminismo e a cortesia encontram-se em relação dialética [...] a mulher é colocada na posição sobre-determinada e polarizada de ser nem uma nem outra coisa, mas ambas ao mesmo tempo, ficando deste modo aprisionada num emaranhado ideológico cujo efeito último é a sua abstração da história [...] (BLOCH, 1995, p. 199).

Decifrar esse enigma em que as pesquisas versam acerca do tratado do amor cortês não é tarefa fácil, talvez impossível, mas, ainda, com informações e considerações bastante interessantes. Nesta perspectiva, Le Goff (2002, p. 55) defende que “[...] a literatura parece expressar a consciência histórica da época em que foi produzida, as tensões entre a realidade e o ideal”. Entendemos a proposta deste estudo por uma leitura de poesia resistência. Paralelo a essa concepção, faz-se interessante o comentário de Duby (2013), no sentido de que o conjunto de normas prescritas à cortesia havia de conviver com o progresso que se instalava em toda a sociedade. O exemplo dos poemas pode ser colocado como uma forma de educar o homem no tratamento com a dama; a prática do domínio de si mesmo.

O historiador Duby (2013) explica que o *fin’amors* e o amor cortês nascem e se realizam fora do casamento; não fica definido no contexto se é platônico ou inclui relações sexuais; um amor imaginário, de literatura. Por outro lado, é de consenso da maioria dos estudiosos que o amor cortês foi “uma homenagem ilusória” feita à mulher, sendo que o homem permaneceu no comando de tudo, e a maioria desfilando grosserias e até obscenidade, como no caso de Guilherme IX da Aquitânia, o primeiro poeta do amor cortês.

Duby (1989) apresenta ainda três observações ao amor cortês: em primeiro lugar, “[...] todos os poemas e todas as máximas situam o amor cortês fora do campo matrimonial [...] é um jogo cujo terreno deve ser o das aventuras da liberdade [...]”. Para a segunda verificação, o historiador pontua “[...] que se tratava de um jogo paralelo ao do casamento, na distribuição dos poderes no seio das grandes casas principescas [...] um jogo de homens, especificamente masculino, como é toda literatura que expõe suas regras e só exalta os valores viris [...]”. Uma terceira ponderação é a necessidade hierárquica: “[...] a lógica do sistema impõe que o amante esteja em situação de submissão [...] esse amante é um *juvenis*. Os homens casados estão fora do jogo [...]” (DUBY, 1989, p. 38 e 39). Com efeito, para este estudioso, tratava-se de um jogo para homens solteiros.

Para somar às características do amor cortês, Rougemont (1988, p. 58) pondera que a retórica da poesia cortês “[...] exalta o amor à margem do casamento, pois o casamento significa apenas a união dos corpos, enquanto o “Amor”, o Eros supremo, é a projeção da alma para a união luminosa, para além de todo amor possível [...]”. Mais uma vez, confirma-se que esse amor fica na sublimação, não se realiza, é apenas idealizado.

Os estudiosos encontraram várias formas para explicar o advento do amor cortês como um progresso cultural e a cortesia contra o antifeminismo. Assim, o papel da mulher no referido jogo era desconhecido, até Bloch (1995), entre outros, afirmar que tais teorias precisavam de revisão, pois, para este autor o amor cortês foi concebido como reação da

nobreza no domínio do casamento. Como no século XII, no sul da França, o poder econômico da mulher aumentava devido ao regime de casamento adotado desde o século anterior, com a divisão da herança entre o marido e esposa, as herdeiras e as matronas representavam a grande ameaça, e a solução era enaltecê-las, agradá-las, com segundas intenções.

Bloch (1995, p. 237) justifica sua posição, enfatizando que a concepção do amor cortês durou mais de oito séculos, enquanto que as vantagens econômicas para as mulheres se perderam no final do século XII, porque a cortesania não foi reconhecida e se tornou “[...] um instrumento muito mais efetivo (até mais que a misoginia) para a posse e reintegração da posse da mulher [...]”. Tal inversão permite entender e confirmar a posição assumida no estudo das Cantigas de Amor como poesia de resistência, porque a mulher era apenas um elemento à disposição e à vontade masculina dentro do casamento, sendo depreciada, criticada, inferiorizada, e quando ela pôde dispor de propriedades, passou a ser louvada, idealizada, ou seja, objeto do jogo de interesses do próprio marido.

Nesse sentido, Bloch (1995, p. 237) pondera que: “A invenção do amor romântico ocidental representou, acima de tudo, uma reapropriação usurpadora da mulher no momento em que ela se tornou capaz de reapropriar-se daquilo que tradicionalmente constituía formas masculinas de riqueza [...]”. A tais considerações, o crítico argumenta que o discurso do amor cortês não se diferencia daquele propagado pelos Padres da Igreja, que reduzia a mulher a uma casta, sem direitos, sem voz, condicionada à superioridade masculina:

[...]. 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).

Entre as diferentes posições mostradas sobre o amor cortês, compreendemos que os autores (críticos) defenderam diferentes aspectos de um mesmo contexto. São pesquisas aprofundadas, ricas em detalhes históricos, consagradas pela História Literária. Com base em Duby (2013), confirma-se a ideia inicial sobre o tratado do amor na Idade Média, oriundo do texto bíblico do Gênesis, da criação do homem, no século XII, os eruditos de Paris encontraram na “profecia” de Adão a justificativa do esforço desenvolvido pela Igreja para governar a sexualidade, reconduzir à ordem a *inordinatio*¹⁶ da carne, e isto no quadro

¹⁶ *Inordinatio* – confuso (Tradução nossa).

conjugal, com a instituição do casamento. Cabe, neste momento, a reflexão de que a mulher, criada a partir da costela de Adão, seria portadora das mesmas capacidades que ele, portanto, racional. Consequentemente, o amor espiritual une as duas carnes. A mulher passava a ter direitos sobre o corpo do marido, uma estima mútua. Tal juízo viria fortalecer a abordagem do amor cantado na literatura profana do medievo.

Consideramos profícuas todas as concepções sobre o amor cortês, cada descoberta, cada janela entreaberta que esses estudiosos proporcionaram. Não queremos afirmar que essas revelações são mera revisão de todas as pesquisas contidas em leituras, que nada de novo foi descoberto. Pelo contrário, cada leitura, cada autor, uma nova visão. Vale a aventura de estudar um tema tão interessante, adicionando sempre um toque de curiosidade, de questionamentos, a fim de que novos estudiosos se interessem em dar continuidade. No processo da leitura das cantigas que abordam o tema do amor, com o objetivo de apresentá-las como poesia de resistência, insistimos em encontrar qualquer indício que enriqueça ou desperte o interesse em horizontes escondidos do amor cortês e dos amores cantados na poesia medieval.

No capítulo seguinte, apresentamos elementos históricos e sociais que configuram as questões voltadas à figura masculina, com destaque para a atuação dos clérigos e os poetas goliardos, os quais representam a tradição herdada da poesia latina e as rupturas do período medieval em que a literatura e a poesia se desenvolveram.

4 OS CLÉRIGOS, OS GOLIARDOS E AS MUDANÇAS CULTURAIS

Nas novas circunstâncias, todos os cristãos que soubessem ler eram exortados a fazê-lo e “a todos que aspirem assumir o título de monge não mais será possível tolerar que continuem ignorantes de leitura”. [...] A razão de ser da leitura era agora a salvação da própria alma, e tão forte motivo encontrava reflexo nos textos que eram lidos. O Livro de Salmos [...] passou a ser a “cartilha” para ensinar a ler e a escrever. (Guglielmo Cavallo; Roger Chartier)

Desde a Alta Idade Média, a sociedade estava reduzida a dois grupos. Para Le Goff (2005, p. 259), “[...] clérigos e laicos numa certa perspectiva; poderosos e fracos, ou grandes e pequenos, ou ricos e pobres [...]. Uma minoria monopoliza as funções de governo (espiritual, político, econômico) e a massa se submete [...]”. Esta constituição social teve suas origens com as diversas comunidades que se formaram a partir do monasticismo, comunidades de devotos que viviam em companhia de outros, dedicados à oração, às privações, às práticas espirituais em busca da autodisciplina. Eram parte integrante de todo o tecido social, tornando-se elemento dominante da sociedade no Ocidente europeu.

Tal processo iniciou-se com o monge irlandês Columbano e seus companheiros, quando chegaram em terra franca em 590 e, tendo sido bem recebidos, fundaram mosteiros em terras doadas. Em Borgonha, conseguiu do rei Gontran terras para fundar três monastérios: Annegray, Luxeuil e Fontaine. Le Goff (2013) considera que se criaram situações difíceis entre os bispos e Columbano decorrentes da rigidez litúrgica que ele impunha; e de recusar a benção aos filhos ilegítimos do rei, além de proibir o acesso do soberano ao monastério de Luxeuil. Mas, a partir da aliança entre essas duas culturas, esses monastérios tornaram-se centros da autoridade episcopal, nomeando bispos para as diversas comunidades francas.

Em todo o esboço histórico do primeiro capítulo desta tese, observamos que a Igreja esteve presente, participante nos acontecimentos políticos e sociais, como órgão regulador da conduta e do destino dos cristãos. Com o tempo, o monasticismo na Europa se fortaleceu e estabeleceu legitimidade a partir de 751, no momento em que Pepino, pai de Carlos Magno, se apoderou da monarquia, sendo coroado rei dos francos pelas mãos do papa e ungido pelos bispos com os santos óleos para sancionar a sua nova dignidade. Aos acordos estabelecidos entre a realeza e a Igreja, conforme Le Goff (2002), aos poucos a instituição religiosa ganhou espaço e força na administração da ética e da própria religiosidade sobre toda a sociedade. Deste modo, a figura dos religiosos, principalmente a dos clérigos, que dominava a língua latina, os conhecimentos bíblicos e conhecia a cultura greco-latina, tornou-se indispensável na condução cultural da Idade Média.

No século X, com o aparecimento das cidades, as mudanças nos decretos dos concílios, como abordado em 1.4, começaram a influenciar as paróquias. O mosteiro de Cluny foi fundado em 909, sob as regras de São Bento, cuja ordem religiosa era “[...] isenta de toda autoridade civil ou religiosa, dependendo somente de Roma [...]” (GIORDANI, 1993, p. 252). Esses monges contribuíram acentuadamente para o progresso cultural como copistas de manuscritos. A reforma espiritual da Igreja veio pelos monges de Cluny, e se espalhou por toda a cristandade do Ocidente, influenciando decisivamente na Reforma gregoriana (séc. XI) e se estendendo às cortes dos príncipes de todo o império, além da construção de outros mosteiros.

A ordem dos monges cluniacenses, apesar das contribuições de seus trabalhos, inclusive sociais, passou a ser duramente criticada, principalmente na obra de São Bernardo, *Apologia*, no século XII, a qual apontava que os ideais monásticos beneditinos, cultivados durante dois séculos, eram desvirtuados em algumas dessas comunidades pela ostentação de riqueza, luxo, arrogância e ociosidade. A essas transformações negativas, Giordani (1993) menciona que se destacaram as reformulações propostas por Cister, a ordem dos cistercienses. Entre elas, destacavam-se: voltar-se ao espírito de pobreza, da penitência, da espiritualidade. O traço marcante dos cistercienses era o isolamento do mundo; não faziam pregações e não cuidavam de paróquias.

Com a Reforma gregoriana (século XI – Gregório VII), de acordo com Le Goff (2002), diminuiu a subserviência do papado e da Igreja à realeza. A distinção entre o clérigo e o leigo oficializou-se pelos primeiros concílios cristãos e foi confirmada no mesmo século. Estava firmada a autoridade da Igreja, com plenos poderes ao pontífice de Roma, e hierarquizando aos bispos o poder de acordo com o tamanho das dioceses e paróquias; distinguindo-se também os assuntos clericais fora da autoridade leiga.

A exemplo de Cristo, o clérigo se caracterizou por seguir o celibato, oficializando seu trabalho às coisas divinas. Consequentemente, os padres obrigavam-se à abstinência do sexo, uma forma de não misturar o sagrado e o profano. Esse impedimento dava a eles as condições de celebrar os mistérios divinos. Oportuno resgatar que, nos meados do século XI, depois da Reforma, os teólogos e os monges, instruídos nos textos mais antigos, defendiam ideias que entravam em contradição com os clérigos conhecedores de textos mais atualizados. Os mais rigorosos, desde São Jerônimo e os seguidores das exigências do ascetismo, desrespeitavam os filósofos que defendiam o paganismo e as artes da Antiguidade Clássica. Os religiosos reformistas tiveram em contraponto o pensamento lógico de Santo Anselmo, Abelardo e

Pedro Lombardo, como expoentes que defendiam a compatibilidade da fé com o pensamento aristotélico.

Importante ainda é esclarecer as diferenças entre a Igreja secular, que compreende a instituição, as catedrais e demais paróquias; e a Igreja regular, as ordens religioso-monacais, normatizadas por regras, como de Santo Agostinho, de São Bento, São Tiago e várias outras ordens, como as Ordens Mendicantes, dos Franciscanos, dos Dominicanos, frades que pregavam as virtudes e administravam os sacramentos nas cidades e nas aldeias. Vieram ainda as ordens monástico-militares, os Templários, os Hospitalários, os Teutônicos etc. no século XII, que terão suas próprias regras. Ao progresso da vida urbana, criaram-se situações novas que concorriam e desafiavam as pregações evangélicas estabelecidas.

4.1 OS CLÉRIGOS

Como a Igreja esteve sempre atrelada à sociedade no medievo, clérigos e leigos sempre dividiram espaços, tanto na política, quanto na economia, sendo que o clero foi a classe determinante nas questões do cristianismo, influenciando a edificação e complementação das funções sociais. O monasticismo cristão teve origem no Egito, século III e a fase áurea no Ocidente, entre os séculos VIII e XII, praticando:

[...] o retiro propriamente dito em lugares isolados, a uma ruptura mais figurada, permitindo aos monges que não deixassem os centros de habitação e as relações sociais [...] e o termo “monge”, acabou paradoxalmente qualificando os ascetas devotos que viviam em companhia de seus semelhantes em comunidades religiosas (*coenobia*) [...] (LE GOFF, 2002, p. 225).

Durante a Idade Média, o emprego do termo “clérigo”, segundo Villena (2010, p. 12), “[...] [clérigo] *designaba entonces al estudiante, al intelectual o al ombre de letras, que, generalmente – y por modo de vida, aunque no necesariamente – era también eclesiástico*”¹⁷. Outra característica que o autor destaca ao clérigo é o posicionamento contrário à estruturação social e às armas: “[...] *hombre de libros y estúdios, y se opone, en la estructuración social de la época, al hombre de armas, al caballero*”¹⁸. Capelão (2000), por sua vez, refere que a classe mais nobre era a dos eclesiásticos, uma graça concedida por Deus e que somente Ele

¹⁷ “[...] designava então ao estudante, ao intelectual ou ao homem de letras, que, geralmente, e, por modo de vida, ainda que, não necessariamente, fosse também eclesiástico” (VILLENNA, 2010, p. 12, tradução nossa).

¹⁸ “[...] homem de livros e estudos, e se opõe na estruturação social da época, ao homem das armas, ao cavaleiro (VILLENNA, 2010, p. 12, tradução nossa).

poderia retirar os privilégios dessa nobreza, no caso de uma violação dos mandamentos estabelecidos, devendo manter-se distante a todas as práticas do amor e da profanação carnal.

Os religiosos passavam por um ritual, no qual recebiam o hábito, aparato que os distinguia na Igreja, contudo não podiam ter qualquer característica das roupas dos laicos. A tonsura, coroa raspada no topo da cabeça, era o destaque de sua aparência, sendo que a dos monges era maior:

[...]. Para tornar-se monge, é preciso fortalecer-se no silêncio total, a cabeça recoberta pelo capuz, o corpo pela cogula, noite e dia: é como um invólucro, uma pequena casa no interior da grande, um casulo onde se opera a metamorfose, um claustro interior, para um recolhimento, um retiro semelhante ao de Cristo na sepultura, e para um renascimento, sob uma outra forma (DUBY, 2009, p. 63).

Acreditamos que era uma questão de vocação para aqueles que se prestavam a todas essas imposições e normas, mas, pelos relatos da história, eram ainda crianças, mandados ao noviciado para a reprodução espiritual da comunidade. Dentre as inúmeras restrições que lhes eram designadas, diferenciando-os dos laicos, “[...] eles devem se abster de jogar dados, de possuir ou frequentar tabernas, de praticar comércio e particularmente da usura” (LE GOFF, 2002, p. 243). Essas noções da vida no mosteiro mostram um ambiente de muita seriedade e rigidez.

Nos primeiros séculos, a cultura eclesiástica do Ocidente buscou seus fundamentos na Bíblia, cuja tradução para o latim (língua da Igreja), foi feita por São Jerônimo, a *Vulgata* (FRANCO JÚNIOR, 1986). Por conseguinte, toda a cultura escolar medieval restringiu-se ao latim e ao clero; e nas escolas e mosteiros, a educação compreendia o *trivium*, estudo da Gramática, Retórica e Dialética e o *quadrivium*, Aritmética, Geometria, Astronomia e Música, e, de acordo com as posses, passava-se para o estudo da Teologia, essencial no período. A cultura e as ciências continuavam nas mãos do clero, que tentava cristianizá-las. Mas o monopólio da escrita escapava aos leigos de postos administrativos, que tinham acesso aos documentos e escritos. Nessa perspectiva, consideramos que mesmo os clérigos “menores” adquiriam o conhecimento da língua latina, possibilitando a eles algum acesso à cultura clássica.

Como tratado anteriormente, nos tempos Carolíngios, os reis tinham como normal e desejável a participação do bispo na administração temporal da sua diocese – igreja secular cujos membros vivem no templo, atuando sobre a sociedade. Diferentemente dos monges que “fogem” do tempo, do século e se retiram da sociedade para viver afastados, isolados em suas

ordens, segundo suas regras monacais. A diocese, por conseguinte, promovia o bispo ao título de conde que governava as terras que circundavam a sua fortaleza urbana, e mais tarde a concessão do condado era passada ao bispo (conde). O prelado não oferecia o risco de transformar em hereditário o patrimônio. Duas eram as razões para os reis fazerem essa “negociação”:

[...]. Apostavam em duas tabelas: o Céu e a Terra. Lá em cima, os santos certamente congratulavam-se por verem os seus servidores ao mesmo tempo providos de lucrativos rendimentos e livres de vizinhos incômodos. Cá em baixo, dar o condado a um bispo era entregar o comando em mãos consideradas mais firmes [...] (BLOCH, 2015, p. 472).

No final do século X, os condados estavam concedidos aos bispos e, junto aos privilégios que tinham, eles formaram grandes territórios de domínio da Igreja. Embora preocupados, os reis preferiam ainda lidar com o poder temporal dos prelados a enfrentar os ricos rebeldes, principalmente os duques. Vieram as mudanças: aumento da população, a edificação das cidades, o desenvolvimento do comércio, realidades que propiciavam novas profissões e novas atividades. As transformações da economia convidavam à dissolução da sociedade em grandes massas a terem suas classes sociais redistribuídas.

Com o tempo, as relações entre clérigos e leigos ficaram complicadas. A proposta de doação de feudos aos bispos “condes” havia se transformado em um grande problema: muitas igrejas e aldeias haviam sido incorporadas aos estabelecimentos eclesiásticos, principalmente aos mosteiros (BLOCH, 2015). Com a tensão criada entre Igreja e Estado, laicos contra os clérigos, afirmou-se a tensão entre estes, com interesses divergentes, a manutenção das propriedades e a atuação do poder político; surgiram as heresias, os julgamentos (*Potoria*) sobre o poder e as riquezas da Igreja, sobre a hipocrisia daqueles que pregavam, mas não respeitavam os votos de castidade e pobreza. Todavia, os ritos e rituais da Igreja cumpriam sempre a função de influenciar para a manutenção da ideologia, conservando seu papel na sociedade. As novas carreiras e novos saberes estavam pululando as funções sociais, os clérigos não conseguiram controlar os negócios, o que favorecia, de alguma forma, os interesses do rei e o desenvolvimento econômico, propício ao surgimento da burguesia.

No início do século XI, os clérigos “[...] tomaram a seu cargo a organização dos movimentos de paz, substituindo-se à autoridade real em perda de influência, deram início a um processo que iria levar a Igreja a intervir cada vez mais frequentemente nos assuntos seculares [...]” (VAUCHEZ, 1995, p. 68). Começava, neste particular, a teocracia medieval: o reino de Deus a partir da terra. Gregório VII, como Papa, instituiu a todos os cristãos o

compromisso de salvar o mundo, uma reformulação na sociedade e na Igreja: somente a oração não bastava, era preciso, também, dirigir o mundo, o que, com o tempo, deu origem ao espírito das Cruzadas. Construir o reino de Deus passava a ser o grande objetivo, *hic et nunc* (aqui e agora), e instaurava-se a Cristandade, a realeza de Cristo, e todos estavam convocados para essa tarefa. O que antes era compromisso dos religiosos, principalmente dentro dos mosteiros, agora se fazia em todas as comunidades a partir do século XI.

A Igreja condenava os movimentos bélicos e o feudalismo (cf. abordado no primeiro capítulo, no item 1.3), definia-se, desta forma, no Ocidente europeu, a instituição religiosa que levou à cristianização do cavaleiro. Começava então o rito para armar e sagrar o combatente, cujo compromisso passava a ser de um soldado de Cristo (*miles Christi*), e toda a cavalaria teria assim a maneira cristã de defesa aos ideais.

Por outro lado, o desenvolvimento das cidades trouxe também a expansão econômica e, com ela, o dinheiro, elemento novo e cobiçado por toda a sociedade no cotidiano, aspecto que aumentou as diferenças entre o pobre e o rico. Naquele contexto, a movimentação de todos entra em ebulição: o espírito para as Cruzadas, as peregrinações, o contato com outros povos e culturas, juntos, foram fatores que influenciaram as alterações na mentalidade dos homens. Em relação ao clero, defendia-se a volta às origens, por meio de uma vida apostólica e evangélica, pois a Igreja estava imersa, completamente envolvida em questões materiais.

A Ordem de Cluny (Borgonha-França), criada no século X, voltava-se ao monaquismo penitencial; era uma ordem religiosa dentro da Ordem de São Bento, que, em plena crise dentro da Igreja, convocava o homem de volta à espiritualidade. No entanto, somente o recolhimento e a oração não bastavam, era preciso associar o trabalho, o serviço religioso e os estudos. Os costumes haviam sido alterados com o tempo, faltava o despojamento e a austeridade.

Roberto de Molesme fundou Cister (Cîteaux-França), em 1098, também beneditina, ordem religiosa que buscava mudanças no sentido de controlar as inovações que surgiam e, somente a partir de 1112, com o abade Bernardo de Claraval, ocorreu um impulso maior à concepção monástica em direção às suas origens, ou seja, retomar a Regra de São Bento¹⁹. Cister buscava a austeridade e era contrária ao fausto, representado em Cluny. Pregava-se o ascetismo, que disciplinava as mentes ao autocontrole do corpo e do espírito no caminho para Deus, como única verdade; em oposição ao humanismo que despontava, que já apresentava as

¹⁹ Código de vida monástica, criada pelo monge Bento de Núrsia (480-547 d.C.).

primeiras manifestações de resistência, de crítica, em favor do conhecimento, das capacidades individuais para mudar aquela cultura.

A partir desse contexto, abrimos, neste íterim, um espaço para destacar três personalidades da história clerical no medievo, séculos XI e XII, cujos feitos influenciaram e forneceram fundamentos sobre os fatores que contribuíram para o desenvolvimento da conjuntura social e dos textos poéticos em estudo. Embora defendessem ideias diferentes, a soma delas contribuiu para as mudanças e aprendizados que se seguiram nos séculos posteriores e que frutificam costumes e crenças, presentes até hoje.

Em primeiro lugar, o Papa Gregório VII, nascido na Toscana (1020 – 1085), que se destaca, principalmente pela Reforma Gregoriana²⁰. Educado no meio romano, participou de missões em pleno período das agitações pelo poder, conduta e a vida dos clérigos. Cargos eclesiásticos estavam sendo vendidos, além do concubinato, os casamentos dos padres, entre outros. Ele lutou para impor a ordem na Igreja, de acordo com Roma, também aos grandes senhores e príncipes, que não queriam se dobrar às verdades espirituais. Houve um afrontamento com o imperador Henrique IV, “[...] em torno das ‘investiduras’²¹, isto é, a instalação ritualizada num cargo espiritual, tal como o episcopado, por um detentor do poder temporal [...]” (LE GOFF, 2013, p. 135). Seu empenho esteve sempre em teorizar e impor o poder dos clérigos, a partir do enquadramento e controle dentro da sociedade cristã, como único meio de aceder a Deus.

Vauchez (1995) ressalta que, desde as decisões da Reforma propostas por Gregório VII e dos movimentos de paz que se seguiram, a autoridade real foi perdendo força, e a Igreja, por meio de seus processos, passou a intervir com frequência nos assuntos da população laica, favorecendo reafirmar o papel dos fiéis na Igreja. Deste modo, pelo menos até o século XIII, seria considerada a busca pela santidade aqueles que abandonassem o mundo profano para abraçar uma vida de austeridade, de sofrimentos e sacrifícios.

Destacamos também Bernardo de Claraval, nascido na França (1090-1153), abade de Cister, proclamado doutor da Igreja que se empenhou na renovação e engajamento dos monges a serviço da Igreja, no espírito das Cruzadas e no poder da oração. Ele é marco de expansão em toda a cristandade latina; vivenciou o conflito dos puros, movimento de apelo do

²⁰ Reforma que trouxe grandes transformações nas estruturas eclesiais e questionou as hierarquias tradicionais (VAUCHEZ, 1995).

²¹ Nos séculos XI e XII, uma série de papas lutaram contra a intromissão das monarquias europeias nas investiduras (nomeações) de bispos, abades e dos próprios papas, tentando restaurar a disciplina eclesiástica. QUESTÃO DAS INVESTIDURAS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Quest%C3%A3o_das_Investiduras&oldid=62334953>. Acesso em: 30 out. 2021.

papado aos mais puros para cristianizar a sociedade entre os séculos XI e XII, o que instaurou a reforma da Igreja. Bernardo engajou-se também nos conflitos senhoriais e na ordem do Templo; compôs sermões a partir do *Cântico dos Cânticos*, pregador em busca do sentido moral e simbólico da Palavra (Bíblia). Defensor de uma teologia mística, a qual corresponde “[...] ao conhecimento de si para sair da ‘região de disparidade’ e atingir a Deus na unificação e êxtase do puro amor [...]”, esta teologia propunha uma vida de retiro e de meditação (LE GOFF, 2013, p. 160). Seriam as condições para entender os processos daquele contexto; a busca e o alcance por Deus dependia da comunidade, do mosteiro ou da Igreja, abdicando-se dos prazeres terrenos.

Observamos, portanto, que Gregório VII e Bernardo de Claraval tinham uma concepção de vida arraigada aos preceitos que se constituíram em um mundo de completa fusão entre Céu e Terra. Para os monges daquela época, a história e a vida de todos os homens se inscreviam no mesmo contexto do povo de Deus, pela espera da segunda vinda de Jesus Cristo. Do mesmo modo, os leigos, apoiados nesse pressuposto, viviam a certeza de que “[...] Deus intervém de modo direto nos destinos individuais e coletivos [...]” VAUCHEZ (1995, p. 64). A fé, instrumento primeiro de conversão e obediência, conduzia a mentalidade medieval ao combate entre o bem e o mal.

A terceira figura notória é Pedro Abelardo (1079-1142), nascido na França, trocou a vida destinada a ser cavaleiro pelos estudos, no clima de grande efervescência intelectual. Começou nas escolas do vale do Loire e, mais tarde, foi para Paris. Desenvolveu-se na arte da Dialética, mas revoltou-se contra seu mestre Guillaume de Champeaux, motivo que o levou a fundar sua própria escola fora de Paris. Completou Teologia em Laon e voltou a lecionar em Paris. Foi escolhido por um cônego para ensinar a sobrinha Heloisa, jovem devotada aos estudos. Abelardo seduzi-a, tornando-se seu amante. Quando descobertos, ele foi castrado, e Heloisa enviada a um convento. Segundo Le Goff (2013), o amor de Abelardo e Heloisa foi o primeiro exemplo de amor moderno (amor paixão, carnal, fora do casamento). Abelardo entrou para o mosteiro de Saint-Denis para uma vida penitente e tornou-se monge.

Essa experiência durou pouco, e ele foi denunciado por infringir as regras, condenado pelo Concílio de Soissons por fraude nos textos de *Teologia do bem supremo*. Exilou-se, mas voltou a Paris e retomou seus ensinamentos com grande sucesso. Mais uma vez, foi importunado e acuado pelos religiosos por insistir e defender suas teses. Foi condenado a silenciar-se. Bernardo de Claraval foi um dos seus perseguidores, crítico, propondo repreensões enérgicas, pois tinha, em Abelardo, um opositor radical.

[Abelardo era um] [...] cavaleiro perdido entre os clérigos, mas, em realidade, não perdido, porque de uma inteligência superior, “Docente livre” em Paris, fora da Universidade, bateu os *magistri* pelo talento brilhante de *causeur*²², perturbou os teólogos pelo dialético do *Sic et Non*²³, despertou consciências pela ética quase autonomista do *Nosce et ipsum*²⁴, comoveu a todos pelos seus sermões, e sobretudo pelos seus hinos [...] (CARPEAUX, 2008, p. 191).

Abelardo celebrizou-se como grande intelectual de seu tempo: dialético, lógico e filósofo da linguagem. Foi o maior pré-escolástico, baseado em Aristóteles. A partir das ideias de renovação de Abelardo, o humanismo tomou novos rumos. Surgiram as atitudes de questionamentos, de diálogos em busca da verdade, de se perceber as contradições, de se encontrar o equilíbrio, o direito de escolha ao que é favorável, entre outros e, deste modo, o homem passava a ser o centro dessas discussões.

O clero era uma classe jurídica, idêntica ao Estado; e a participação da Igreja nas decisões e elaboração das leis, sempre fundamentadas na Bíblia, constituíram uma autoridade marcante na Idade Média e, muitas delas, permanecem no imaginário católico. Também outras atuações do clero foram importantes e notáveis. Por volta de 1050, com o desenvolvimento do comércio, as cidades tornaram-se os novos centros de trocas entre culturas, e o clero, mais uma vez vai contra as mudanças:

[...]. Cidades e bispos, juntos, criam os fundamentos de uma nova administração [...] a cidade é um elemento novo; fatalmente vira elemento de oposição [...]. Haverá a série interminável de lutas de classe, tão características da cidade medieval. [...]. Mas também haverá, realmente, intervenção religiosa: entre os rebeldes mais tumultuosos encontram-se os monges, que tomam o partido dos pobres contra os ricos e dos leigos contra os bispos [...]. É um mundo fechado, mas turbulento. Na época dos hinos litúrgicos e da poesia aristocrática, essa evolução mal tinha começado; mas já se esboçava uma literatura de oposição [...] (CARPEAUX, 2008, p. 223 e 224).

Esse contexto de tumultos e inovações coincide com o período das ideias revolucionárias de Pedro Abelardo: “[...] *fiel a su época y al hombre, en general, Abelardo se entregó al amor y a la inteligencia, las realidades más intensas y meritórias de la vida, en un siglo precisamente que amó el vivir con tanta magnanimidade* [...]”²⁵ (VILLENNA, 2010, p.

²² *Causeur* – pessoa que gosta muito de conversar, discutir, debater.

²³ *Sic et non* – Sim e não.

²⁴ *Nosce et ipsum* – Conheça a si mesmo. (Tradução nossa).

²⁵ “[...] fiel a sua época e ao homem, em geral, Abelardo se entregou ao amor e à inteligência, as realidades mais intensas e meritórias da vida, em um século precisamente que amou o viver com tanta magnanimidade” (VILLENNA, 2010, p. 34, tradução nossa).

34). Tornou-se mestre nas escolas de Paris, ensinando e convivendo com os estudantes, frequentando as tabernas, além de sua fama como professor brilhante, foi um mundano, a encarnação do goliardo. Embora sendo sempre polêmicas as suas ideias, até mesmo os clérigos concordaram com ele, no sentido de que “[...] *el razonamiento es la mejor arma del hombre* [...]”²⁶ (VILLENNA, 2010, p. 37). Abelardo mostrou também a relação entre a palavra e o pensamento (hoje, estudo da Linguística). Discutiu muito sobre as questões que envolvem o pecado e entre razão e fé e defendeu, nas palavras de Villena (2010, p. 39) “[...] *una manera básica de estar en el mundo. Vivir es sentir, comprender y discutir* [...]”²⁷. Essa forma de ver o mundo e nele existir foi compartilhada pelos estudantes e principalmente pelos clérigos vagantes (goliardos).

A partir desse breve panorama, assimilamos que as atuações dos clérigos destacados influenciaram nas mudanças entre a Igreja e o laicato, sobretudo no comportamento ético, místico e social em todas as camadas. Tal interesse cabe por tentar descobrir e compreender a origem e a situação aproximada em que apareceram os clérigos dissidentes, os goliardos, e a poesia que criaram. Compreendemos, em vista disso, a influência que exerceram na sociedade o que se reflete nos versos criados por eles. Tais circunstâncias são transfiguradas e, conforme se quer analisar, se apresentam como “literatura de oposição e resistência” nos textos da *Amatoria* em estudo.

Por um lado, consideramos que os textos da Bíblia foram fundamentais para as associações, interpretação e leitura dos primeiros padres da Igreja sobre Eva e o pecado, o bem e o mal, tendo sido mantidas tanto para os clérigos quanto para os laicos e para a Igreja. Deste ponto de vista, Le Goff (2002, p. 479) afirma que a Igreja “[...] apropriou-se de conceitos e integrou-os em uma argumentação construída, fundando uma verdadeira antropologia na qual Crisóstomo, Ambrósio, Jerônimo e Agostinho definem o lugar do sexo na obra divina e o papel das relações sexuais na vida cristã [...]”

Por outro, os acréscimos impostos pela Igreja ao clero criaram tabus que exigiam a castidade e influenciaram a negação do casamento aos religiosos. Com a Reforma gregoriana no século XI, como forma de contenção à sexualidade e o contato carnal, o padre, por exercer ofício com o divino, veio o celibato, a recolha à oração e contemplação como formas de manter a castidade e a santidade. Para ilustrar o pensamento sobre o amor e a castidade que servia de base para o religioso, recorreremos aos pressupostos de André Capelão:

²⁶ “[...]a razão é a melhor arma do homem” (VILLENNA, 2010, p. 37, tradução nossa).

²⁷ “[...] uma maneira básica de estar no mundo. Viver é sentir, compreender e discutir” (VILLENNA, 2010, p. 39, tradução nossa).

[...] por mais longe que vá essa nobreza, um eclesiástico não pode ter pretensões ao amor, pois em respeito a ela, não deve dedicar-se a sua prática. Ao contrário, é obrigado a renunciar absolutamente a todos os prazeres da carne e manter-se puro da profanação carnal para dedicar-se aos serviços de Deus, segundo a nossa fé (CAPELÃO, 2000, p. 195).

[...]. Se quiseses seguir meus conselhos, Gautier, deixarás para outros o cuidado de adquirir tais bens [...]. Há mais uma razão que nos incita a abster-nos absolutamente de amar: é que a castidade e a continência são contadas como virtudes, donde seus contrários, ou seja, a luxúria e a volúpia, serem necessariamente classificados entre os vícios [...] pois virtude e vício não combinam nem podem coabitar [...] (CAPELÃO, 2000, p. 275).

Apreendemos que, para a época medieval, essa contextualização sobre o sexo era uma espécie de pensamento codificado em todas as camadas sociais. Porém, Le Goff (2002, p. 144) considera que os religiosos, principalmente aqueles que cultivavam a vida no monasticismo “[...] viviam a recusa da carne e a distância das mulheres retiveram deste catálogo binário sobretudo a negatividade do pólo feminino, com o qual eles alimentaram sua própria visão misógina da feminilidade [...]”.

É preciso, contudo, enaltecer e falar ainda da importância dos clérigos na edificação da Educação, na conservação dos documentos da cultura clássica, as interpretações e afirmações, cujo material tornou-se fonte de muitas pesquisas até os dias atuais. Jacques Verger (1990, p. 30) pondera que, naquele momento, o intelectual tomou consciência da sua função enquanto mestre, professor de diferentes disciplinas para a sociedade e percebeu “[...] também que os métodos e a finalidade de sua pesquisa e de seu ensino são autônomos [...]”. Nos mosteiros, sobretudo, houve um movimento considerável de tradução dos textos gregos e árabes, facilitando, desse modo, o acesso a culturas importantes aos estudantes e o ensino em geral.

Outro fator que veio corroborar a cultura ocidental foram as novas rotas construídas, diminuindo as distâncias entre povos de outras culturas (LE GOFF, 2017). Facilitou-se o comércio e a troca de conhecimentos, inspirando a construção de escolas. Ainda o advento das Cruzadas e o movimento de Reconquista da Península Ibérica aconteceu a aquisição de saberes do mundo árabe. Eles conheciam as ciências dos gregos, principalmente, a astronomia, a matemática, a biologia e a medicina, e dominavam a álgebra, contribuições que foram introduzidas e desenvolvidas no Ocidente europeu. Com a construção das universidades nas cidades de Paris, Bolonha e Oxford, iniciou-se o perfil do ensino universitário, com destaque para a participação de nomes como Tomás de Aquino, Roger Bacon, Alberto Magno, Duns Scot, entre outros.

Houve ainda a colaboração efetiva das ordens mendicantes, a saber, os franciscanos e os dominicanos, que viviam fora dos mosteiros, agente que facilitava o contato com os leigos dentro do processo de expansão da população e das cidades. Esses religiosos integraram-se nos espaços universitários, levando o conhecimento bíblico pelo uso da razão, mas na proposta de manutenção da fé cristã.

O ensino não estava mais resumido aos mosteiros; deste modo, a realidade intelectual dos tempos carolíngios havia mudado, principalmente com o advento da cultura urbana, da criação das universidades, embora as maiores transformações tenham se acentuado somente nos séculos XIV e XV.

4.2 OS GOLIARDOS

Com base nos estatutos sociais apresentados desde o início deste estudo sobre a sociedade medieval, formulamos uma sucinta noção do modo com que se organizava aquela sociedade e a cultura. Era considerado um mundo fechado no teocentrismo, e, sobretudo, os mecanismos ideológicos no cotidiano. Até o final do século X, a maioria das escolas se restringiam à organização da Igreja, baseadas nas disciplinas estabelecidas desde o período de Carlos Magno. Toda instituição de ensino era ligada a uma catedral, ou a um mosteiro:

O período da Antiguidade tardia e da alta Idade Média foi essencial para o nascimento do homem medieval [...]. O que legitima a evocação de um homem medieval é o facto de o sistema ideológico e cultural em que está inserido, o elemento imaginário que traz em si, imporem à maioria dos homens (e das mulheres) desses cinco séculos – clérigos ou leigos, ricos ou pobres, poderosos ou fracos – estruturas mentais comuns, objectos de crença, de fantasia, e de obsessão análogos. É certo que o estatuto social, o nível de instrução, as heranças culturais e as zonas geográfico-históricas introduzem diferenças na forma e no conteúdo dessas atitudes culturais e psicológicas. Mas o mais surpreendente é o que possuem e exprimem de comum [...]. (LE GOFF, 1989, p. 24 e 25).

Com o desenvolvimento das cidades, a partir do século XI, as mudanças começaram a transformar o panorama, os costumes, o ritmo de vida das pessoas. Os burgueses passaram a se reunir nas praças do mercado, a ter salas de reunião, mas, tanto na cidade, quanto na aldeia, o centro social era a taverna. Nesse ambiente, servia-se o vinho e confluía uma rede de relações, reunindo pessoas que traziam notícias e informações de localidades diversas: “[...]. Ali se propagavam as notícias, portadoras de realidades longínquas, as lendas e os mitos. Ali,

as conversas formavam mentalidades [...]” (LE GOFF, 2005, p. 313). Porém, era o espaço condenado pela Igreja, taxado como antro do vício, do jogo de azar e bebedeiras.

Esse seria, de acordo com as leituras realizadas para esse estudo, o ambiente em que grande parte da poesia dos goliardos teve origem, e a criação da maioria de seus poemas. Do mesmo modo que procuramos nos aproximar dos precedentes e pressupostos do amor cortês, das Cantigas de Amor, será feito um ensaio idêntico, com o objetivo de estudar e identificar, por meio dos caminhos que os historiadores oferecem, características socioculturais e políticas do medievo para a leitura dos poemas goliárdicos, um *corpus* da *Amatoria* dos *Carmina Burana*.

Iniciamos o estudo sobre a poesia da *Amatoria*, colocando em questão a origem desses poetas e se eles fazem parte da mesma juventude referida por Georges Duby (1989). Eram rapazes que podiam pertencer à nobreza, destinados ao estado eclesiástico e que eram ensinados em casa, ou enviados às escolas. Com a ajuda da aristocracia e da difusão da cultura, novos “intelectuais”, conforme qualificou o historiador, patrocinados por reis e príncipes, multiplicaram-se. Na busca por conhecimentos livrescos, houve uma demanda de gastos, e a aristocracia leiga investiu em postos, mosteiros, catedrais e nos clérigos (futuros mestres) para que a cultura se difundisse. Tal processo desencadeou o sucesso do Renascimento do século XII. Seguiu-se um:

[...] rápido desenvolvimento, paralelo ao dos bandos “corteses” de “jovens” cavaleiros solteiros, de **uma outra juventude, esta clerical**, saída quase toda também, e pelas mesmas razões, da aristocracia, portadora de um igual dinamismo. [...] esses clérigos [...] faziam carreira a serviço do poder leigo em lugar de meditar sobre os textos sacros, foram os agentes principais dessa aculturação [...] (DUBY, 1989, p.153, grifos nossos).

Os órgãos de educação tiveram um aumento de população e atraíam, cada vez mais, os jovens para outras carreiras e profissões, originando-se uma verdadeira aculturação. Neste contexto, encaixavam-se os grupos de clérigos que abandonaram os mosteiros, os goliardos, jovens estudantes, conhecedores de Teologia e dos clássicos literários como Virgílio, Horácio e Ovídio. Estes jovens debandaram pelas ruas e praças, de uma cidade para outra, e escreveram poesias. Segundo Verger (1990), Guilberto de Nogent havia feito uma observação a respeito desse panorama de transformações do ensino, com relação à qualidade. Considerou que, mesmo aqueles que viviam nos limites do mundo escolar, os *clerici vagantes*, os goliardos, sabiam mais que os mestres da geração passada. Com o desenvolvimento da

Dialética, da Lógica e das traduções, além de novos métodos e objetivos que estavam em voga naquele momento:

[...] o estudo não era mais apenas propedêutico a uma leitura inteligente da Sagrada Escritura: com a dialética podia-se, agora, isolar da massa dos textos um certo número de problemas (*quaestiones*) filosóficos e científicos, nos quais o homem se interrogava sobre si mesmo, o mundo, Deus [...] (VERGER, 1990, p. 29 e 30).

Embora alguns historiadores apresentem a poesia dos goliardos de maneira negativa, rudimentar, em um período de transição e outros a ignorem, o final do século XI, conforme orienta Spina (2007, p. 18), era “[...] uma época de obscurantismo, de ignorância e de miséria, abalada pela anarquia que sucedeu desde a morte do imperador Carlos Magno e pelas invasões devastadoras dos *vikings* e magiares [...]”. As primeiras formas literárias apareceram em uma sociedade, novamente, em um verdadeiro caos. Nesse espaço de tempo, entre a Alta e Baixa Idade Média, a poesia dos goliardos surge como denúncia às contradições, à hipocrisia e corrupção operadas pelas classes dominantes. Essa poesia de caráter tabernário (em torno do amor, do vinho e do jogo) influenciou a lírica do século XII e as subseqüentes:

[...] não podemos subestimar a importância da poesia dos chamados goliardos, uma classe de clérigos vagantes, padres desclassificados [...] oferecem uma contribuição preciosa para a formação da lírica occitânica do século XII. Esta ainda se beneficia da lírica dos poetas moçárabes do Sul da Espanha, que vicejou nos séculos X e XI [...] (SPINA, 2007, p. 19).

Para os estudiosos de Literatura, especificamente de poesia, esses poemas tornam-se uma aventura, uma emoção, uma descoberta a cada leitura. Deste modo, importa conhecer o tempo e o espaço em que viveram esses poetas para compreender suas mensagens e seus propósitos. Apesar de os textos contidos na coleção *Carmina Burana* alcançarem um número considerável, na sua grande maioria, não foram identificados os seus autores, e nas exceções encontram-se nomes como Peter de Blois, Walter de Châtillon e Hugo de Orleans.

A partir das considerações feitas sobre as autorias das poesias, em Bryan Gillingham (2002)²⁸, em *The Social Context of ‘Goliardic’ Song: Highway, Court and Monastery*, apreendemos um posicionamento diferenciado a esse respeito: assim como os goliardos, “estudantes vagantes”, os homens da aristocracia e os da Igreja, eram por extensão adjetivados como “peripatéticos”. Deste modo, supõe-se que as cantigas líricas, anônimas,

²⁸ Tradução e adaptação nossas.

podiam ser especuladas e manipuladas; eram preservadas nos manuscritos monásticos. Nas *scriptoria* eram produzidos e guardados os manuscritos, os quais não eram disponibilizados fora, também os estudantes vagantes não tinham recursos para pagar as despesas; os autores assumidos eram membros da sociedade, como bispos, arcebispos e, o “Golias” é, possivelmente, uma personagem ficcional do mito.

Decorrente dessas suposições, as cantigas líricas podem ter sido escritas em espaços sagrados. Gilligham (2002) então questiona como a Igreja podia encorajar e criar material artístico que não acrescentasse à prática Cristã. Entre outros detalhes que o estudioso observa sobre o mosteiro de Cluny e os apontamentos negativos sobre os cluniacenses, ele conclui que as condições no “império de Cluny”, canções particularmente compiladas por Bernardo, podem estar diretamente ligadas à tradição das canções seculares latinas, misturadas com cantigas sagradas. Estas, produzidas a partir de sentimentos profanos.

Segundo Ana Arranz Guzmán (2012), em “*De los goliardos a los clérigos ‘falsos’*”, os goliardos representaram uma forma de ruptura com o modo habitual de viver. Não eram revolucionários por ideologia, mas se consideravam capazes e intelectuais. Apesar disso, não chegaram a postos relevantes da sociedade, realidade que não entendiam, nem suportavam. Por conta de seus versos, às vezes, garantiam uma vida ociosa. Gostavam das escolas e nos caminhos davam vazão a suas paixões carnavais. Guzmán afirma que o verdadeiro goliardo ligava sua forma de fazer versos a uma postura de revolta intelectual contra aquilo que achava injusto nas instituições estabelecidas. Por consequência, a utilização do latim e o modo de versificar, com verso rítmico e acentuado, ou silábico, próprio das línguas vernáculas, foram a marca dessa poesia, versos que foram criados para serem cantados.

Guzmán (2012) apresenta os goliardos em três grupos: os puros ou genuínos, constituído de mestres e estudantes vagabundos que uniram perfeição ao amor pela cultura; buscavam a aventura, frequentavam as tabernas, os bordéis, cantavam seus amores carnavais e o vinho. Os indecisos eram os religiosos com tendências goliardescas, ou tiveram uma vivência amorosa antes de entrar para o claustro e lá escreviam as recordações da juventude. Os nostálgicos, poetas que fizeram versos sobre os mesmos temas e que, no íntimo, admiravam e invejavam o viver do goliardo autêntico. Porém, nunca se lançaram pelos caminhos e na aventura. Esse movimento perdeu a força e aos poucos desapareceu. Por último, a estudiosa apresenta os “clérigos falsos”, que eram os clérigos caminheiros, mas vagabundos, desapegados do latim e da cultura. Estes buscavam a bebida, mulheres e cantavam poemas.

Voltando ao contexto dos estudos e da Educação, o ensino de Teologia estava no topo das disciplinas escolares, e a Filosofia triunfava com os métodos racionais aristotélicos. A

cidade, fonte do prazer intelectual, ao mesmo tempo, era um espaço que misturava a perversidade do espírito despertada pela depravação filosófica e a vida voltada para o jogo, o vinho e as mulheres. A grande cidade significava, sem dúvida, um lugar de perdição, oposto à prática do desenvolvimento espiritual que o clero propunha.

Por outro lado, havia clérigos que aderiram às mudanças, e a cidade de Paris tornou-se o espaço perfeito, palco dos professores eminentes, estudantes livres dos preceitos e, para os goliardos, o Paraíso na terra. Paris é considerada o berço do movimento criado por esses clérigos, motivados pelo espírito de liberdade que despontava:

*[...]. Liberal, abierta, divertida, relajada, Paris era la ciudad de la cultura y de la inquietud intelectual, donde se podían expresar, con menos miedo, las ideas [...] si la fama de Paris era grande por lo que contaban quienes allí estudiaban, amaban, hablaban y vivían libremente -, no lo era menos por los otros, por los impenitentes y oscuros reaccionarios de siempre, almas inhumanas, autoritarias, crédulas y gazmoñas, defenestradores siempre, en voluntad, de la alegría ajena, que consideraban Paris como la ciudad de la perdición y de la depravación filosófica [...]*²⁹ (VILLENA, (2010, p. 96).

Essa motivação dispersou-se para outros países da Europa, e muitos estudiosos atribuem a eles a transição da cultura literária para a arte dos jograis. Observou-se anteriormente que o Ocidente vivenciou, desde o ano 1000, uma expansão técnica e econômica, cuja afirmação acontece em qualidade e quantidade no século XII (LE GOFF, 2014). O comércio, as cidades, assegurados pelo grande aumento da população e o desenvolvimento da agricultura, a criação dos ofícios, acarretaram a mobilidade social, transformando aos poucos a mentalidade e o espírito.

O homem, assim, passou a perceber a si mesmo como indivíduo por meio de diferentes ofícios, pela troca de conhecimentos e serviços, e não mais como penitência. Havia certamente resistências, mas dentro do novo mundo monástico, monges camponeses e monges operários perceberam que a salvação acontecia, independentemente de sua ocupação, ou de seu ofício.

No ambiente de descobertas, de questionamentos e liberdade, a questão da sexualidade, a abominação do corpo e do sexo voltavam à tona, principalmente no século XII. A versão do Cristianismo para o pecado do orgulho intelectual e o desafio a Deus, ao exemplo

²⁹ “[...]. Liberal, aberta, divertida, relajada. Paris era a cidade da cultura e da inquietude intelectual, onde se podiam expresar com menos medo as ideias [...] se a fama de Paris era grande por aquilo que contavam aqueles que ali estudavam, amavam, falavam e viviam livremente -, não o era menos pelos outros, pelos entusiastas e obscuros reacionários de sempre, almas desumanas, autoritárias, crédulas e hipócritas, sempre voluntários reveladores da alegria alheia, que consideravam Paris como a cidade da perdição e da depravação filosófica [...]” (VILLENA, 2010, p. 96, tradução nossa).

de Adão e Eva, alcançou toda a sociedade, e as leis eclesiais se estenderam ao clero, tais como as questões da castidade, da consagração a Deus, a fuga para o claustro, votos para a perfeição e a salvação.

Bernardo de Claraval apelou à comunidade dos mestres e estudantes que deixassem Paris, ambiente de perdição e que voltassem para a vida da graça (mosteiros). Porém, até mesmo os clérigos discordaram dessa visão, a exemplo de João de Salisbury³⁰, que pelo contrário, viu em Paris a solução dos problemas. Esse aspecto é uma das demandas que embate principalmente na poesia dos goliardos com a *Amatoria*, uma contestação aberta às proibições das práticas do amor, da diversão e do bem viver.

Nessa movimentação estudantil de alunos e professores, outras cidades fundaram as próprias escolas urbanas, e o corpo escolar buscava viver do próprio ofício. Porém, esbarravam na seguinte premissa cristã: “[...] *a ciência é um dom de Deus e, portanto, não pode ser vendida* [...]” (LE GOFF, 2014, p. 226, grifos do autor). Criou-se grande polêmica, mas, de acordo com os estatutos de ofícios, estabeleceu-se que todo salário era legítimo, quando percebido *pro labore*. O trabalho se tornava valor de referência.

Nas escolas urbanas, destacava-se a figura de Abelardo com o ofício escolar e sua hierarquia: professores e alunos. Como docente livre, ele defendia a questão humanista então despertada, contudo, encontrava oposição, principalmente em Bernardo de Claraval e seus anátemas, que reprovavam duramente as mudanças e a nova visão, ao defender o retiro espiritual, a contemplação e o amor puro a Deus. Não era mais possível, entretanto, segurar a ansiedade dos estudantes de conhecer os clássicos e a filosofia aristotélica:

[...]. Entre as universidades medievais existia o maior intercâmbio possível de professores e estudantes. Os universitários viviam em viagens contínuas entre Bologna, Paris e Oxford; juntaram-se a eles outros clérigos, fugitivos da disciplina rigorosa dos conventos; muitos se perderam na vida devassa e até criminosa das estradas reais, outros na anarquia moral das grandes cidades como Paris. Havia mais clérigos que prebendas, e constituiu-se afinal um “proletariado latino”: os *clerici vagi*, ou goliardos [...] (CARPEAUX, 2008, p. 194).

A poesia dos goliardos, nos séculos XI e XII (França e Alemanha), também conhecida como poesia dos “clérigos vagantes”, tem sua origem no momento das crises de uma superpopulação no clero e da rigidez monástica, resultando em um grande número de frades

³⁰ João de Salisbury (1110 ou 1120-1180) – inglês, dirigiu-se para a França, foi por doze anos seguidor das preleções de Pedro Abelardo. Estudou artes liberais e Teologia. Foi politicamente ativo e eleito bispo de Chartres em 1176. Admirador da Lógica, considerava-a um instrumento magnífico que ensina a pensar e ordenar os conceitos (GIORDANI, 1993).

desocupados e dispersos pelas ruas e praças, abraçando a vida boêmia. Eles formaram uma legião de estudantes intelectuais e clérigos à procura de cursos de Teologia, de estudos clássicos e, entre eles, estavam aqueles dotados de conhecimentos em Virgílio, Horácio e Ovídio, que seriam os transmissores entre a cultura clássica e a arte jogralesca, segundo Spina (1996). A obra desses poetas encontra-se compilada em um manuscrito, conhecido por *Carmina Burana* (Carmina Burana – Poemas).

Em “Manuscritos notáveis”, Christopher de Hamel (2017) oferece informações importantes sobre o manuscrito original *Carmina Burana*, a partir de uma experiência pessoal, tendo ele próprio o contato com este documento cujos registros escritos datam do século XIII, encontrado no mosteiro *Benediktbeuern*, na Baviera em 1803. Guardado na *Staatsbibliothek*, em Munique, desde 1806, trata-se de uma antologia de poemas e canções medievais (cerca de 350), a maioria em latim, séculos XI e XII. É a mais bela e mais extensa coletânea medieval, considerada um tesouro nacional alemão. Os textos estão organizados em sequência de poemas morais e satíricos; canções de amor; canções para beber e jogar; e dramas religiosos.

Carl Orff (1895-1982), autor da cantata *Carmina Burana*, deduziu “[...] que era uma coleção de canções informais de menestréis errantes e goliardos (a palavra deriva do nome de Golias e se refere àqueles que estão além das margens da sociedade) [...]” (HAMEL, 2017, p. 394). Por outro lado, são evidentes as fontes utilizadas como os textos com frequentes referências bíblicas e os da literatura greco-romana, lembrando que esses clérigos tiveram acesso a esse conteúdo. O latim era a língua dos clérigos, dos padres e monges instruídos, o que certamente facilitava a comunicação e a vida deles nas andanças em outros países vizinhos, além de manter a hegemonia dos conhecimentos e, conseqüentemente, certa preponderância sobre as cidades e o povo:

[...]. Na medida em que esses eruditos itinerantes foram uma realidade, eles pertencem a esse período [...]. Muitos eram clérigos, pelo menos de ordens menores, visando a uma das novas carreiras na política ou na administração religiosa, e alguns eram muito instruídos (HAMEL, 2017, p. 395).

[...]. As cortes episcopais, os grandes mosteiros, as capelas dos soberanos, em resumo, todos os estados-maiores do exército eclesiástico, contaram sempre clérigos instruídos, os quais, aliás muitas vezes, de origem baronal ou cavaleiresca, haviam sido formados nas escolas monásticas e sobretudo nas escolas das catedrais[...] (BLOCH, 2015, p. 105).

Nesse tempo, a exclusão acentuou-se, visto que o poder político e a burguesia não conseguiam mais controlar tudo nas mãos. Os goliardos estavam entre os grupos rejeitados:

“Os que não podia enquadrar ou prender, a sociedade medieval lançava nos caminhos. Misturados aos peregrinos e mercadores, doentes e vagabundos erravam [...]” (LE GOFF, 2005, p. 323). Os poemas criados por esses poetas conduzem à caracterização de pressões sociais, contrárias à vida de liberdade que esses “românticos” desfrutavam e expressavam em suas composições. Le Goff (2017) registra que muitos deles viviam no anonimato, mas seus versos iam, aos poucos, mostrando a liberdade em que viviam e a ânsia por mudanças sociais. Eram clérigos errantes, tratados como vagabundos, lascivos, jograis, bufões. Apesar dessa rebeldia, por meio da arte poética, foram capazes de mostrar sensibilidade e criatividade, uma liberdade inédita para seu tempo, eles conheciam a versificação da poesia e os poetas clássicos.

Essas criações, na maioria, são poemas sem autoria identificada, mas, segundo Carpeaux (2008), o primeiro Goliardo autêntico foi Hugo de Orléans (1093-1160), com poesia rimada, revelando lamentos sobre a pobreza e a velhice. Outro destaque fica para o “Archipoeta”, com manuscritos em alemão, sem nacionalidade definida, mas conhecido no meio coletivo da literatura latina medieval. Embora a França tenha sido o centro cultural da Europa nos séculos XII e XIII, a literatura latina e o latim eram a expressão internacional, assim também a figura do goliardo, conhecida em diversos países por seus poemas, escritos em latim.

A mentalidade medieval não conseguia compreender a Antiguidade e seus conhecimentos, dada a sua ligação ao ascetismo disseminado em toda a sociedade. Deste modo, oriundo dos ensinamentos e normas de Cluny, a liberdade grega do corpo e do espírito, era difícil de ser assimilada. Aos goliardos parecia ser uma matéria familiar e comum, pois, o discurso de seus poemas, voltados ao amor, pelo viés do profano, eles falam abertamente do corpo, do desejo, dos prazeres da carne.

Essa configuração conduz a perceber claramente a intenção de uma poesia de resistência, um discurso social, que toca na educação, nos valores, nas relações das pessoas. O poeta escreveu a partir do tempo e das contradições que vivia “[...]. E como a bebida aquece os espíritos, a taverna contribuía poderosamente para dar à sociedade medieval aquele tom apaixonado, aquelas bebedeiras que lhe faziam fermentar e explodir a violência interior” (LE GOFF, 2005, p. 313). Essa suposição do historiador é conveniente e adequada ao assunto, visto ser um ambiente frequentado por esses poetas, e permitia a eles a liberdade de se expressar, principalmente contra as ideologias dominantes, prática negada ou controlada em outros espaços da sociedade.

4.2.1 Fontes clássicas e influências na poesia goliárdica

Para esse trabalho de tese, abordamos o tema do amor, no amor cortês, na *Amatoria* dos *Carmina Burana* e nas cantigas de Amor e de Amigo do galego-português. Destacamos as figuras de Ovídio, Horácio e Virgílio como inspiradores dos temas e das formas poéticas na poesia medieval dos goliardos.

Ovídio foi o poeta do final da era clássica que soube explorar com maestria a arte de amar. Por conseguinte, foram selecionados tópicos de *A arte de amar* (2008), de Públio Ovídio Naso, poeta latino (romano), que agraciou com três visões desse sentimento: a) o amor e a sedução, protagonizados pela mulher como a caça, portadora da sensualidade, e o homem como o caçador; b) o ensinamento ao homem de conquistar e manter sua amante, por meio da ternura contínua e segura; e c) o homem se dirige à mulher como “pessoa”, dando a ela voz e direito ao amor, item renegado pela História.

No texto da *Ars Amatoria*, Ovídio joga com a Mitologia, da qual era grande conhecedor, e intercala as personagens míticas e suas ações à prática de melhor conduzir o acordo, o da conquista, com a ideia de homens e mulheres livres para amar, indicando os caminhos e desvios, para encontrar a melhor forma de concretizá-lo. O poeta abre o primeiro livro, e se dirige ao masculino propondo a leitura do poema *A Arte de Amar*: “[...]. É a arte com que a vela e o remo são manejados que permite às naus navegarem rapidamente, a arte que permite às carruagens correrem ligeiras: a arte deve governar o Amor [...]” (OVÍDIO, 2008, p. 17). A obra fala do amor para todos os tempos.

A partir dessa concepção, Ovídio traçou as três propostas da arte de amar: Sendo o homem o caçador, ele deve ser cauteloso, observar, e muitas vezes entrar no jogo da presa, de modo a saber com segurança onde jogar a rede. O poeta garante que, aos apelos carinhosos de um homem, não passará longo tempo até que a mulher o queira. Segue com comparações desse processo, comparando-o ao comportamento dos animais. Aponta também as artimanhas femininas, como as lágrimas, o fingimento etc., mas o homem deve ser discreto, apresentar sempre uma elegância simples: bem vestido, calçado, limpo.

No caso de a mulher ser comprometida, o homem deve agradecer ao amante da sua presa, pois ele lhe será útil como amigo. Entre outras recomendações do poeta, ressalta aquela em que o homem deve tomar a iniciativa, atitude muito comum para aqueles tempos: “[...]. Cabe ao homem começar, ao homem dizer as palavras que suplicam, a ela acolher as preces do amor. Quer tê-la? Peça. Explique a causa e a origem de seu amor [...] a esperança de alcançar seus fins não deve aparecer nos seus pedidos [...]” (OVÍDIO, 2008, p. 45). Por outro

lado, ele o adverte a se preparar de mil formas para conquistar as mulheres, porque elas não têm os mesmos sentimentos, são mais volúveis.

Seguindo, o poeta chama a atenção para muitos alertas, entre os quais, de que não basta conquistá-la, mas é preciso ao homem conservar a sua “presa”: ele condena os meios proibidos, artificiais, mas é preciso que ele seja amável, unir “[...] os dons do espírito às vantagens do corpo. A beleza é um bem frágil: tudo que se acrescenta aos anos a diminui; ela murcha com o tempo [...]” (OVÍDIO, 2008, p. 53). Acrescenta, também, a prática da benevolência, de palavras doces, em contrapartida à rudez, à crueldade. O poeta lembra que não foi uma lei quem os uniu num mesmo leito, e sim a lei do amor. Portanto, com a amiga, nada de guerra, mas a paz, a diversão e tudo para despertar o amor. Outros tópicos salientam seus ensinamentos: perseverar no amor, às vezes provocar ciúmes, dar provas de dedicação, elogiar os defeitos da amada etc.

Nos Livros 1 e 2, Ovídio ensina o homem a conquistar e a manter o amor da amada, mas no Livro 3, ele vai munir as mulheres de artifícios e práticas para se defender dos homens, ou, pelo menos, lutar com as mesmas armas: “[...] Vou ensinar as mulheres como elas se farão amadas (OVÍDIO, 2008, p. 81). Deste modo, inspirado por Vênus, o poeta pede às mulheres que se divirtam enquanto jovens, por que os anos passam e, como as águas, a onda que passa não volta. Somado a isso, lembra que a velhice é implacável, vem as rugas, os cabelos brancos e a beleza vai embora. Que sigam o exemplo das deusas, entregando-se aos seus amantes, dando a eles prazer. Sugere cuidados pessoais, como o penteado, a roupa, e os meios de se manter bela. Enfim, “[...] Que a mulher sinta o prazer de Vênus se abater até o mais fundo de seu ser, e que o gozo seja igual para seu amante e para ela” (OVÍDIO, 2008, p. 113). Dadas as premissas da arte de amar em Ovídio, na Idade Média, o livro 3, que trata dos ensinamentos para a mulher, esse seria certamente excluído, como a própria mulher, de participar do jogo do amor.

É inegável perceber o vínculo que o texto de Ovídio estabelece com a poesia provençal, quando se trata do amor cortês, e principalmente na *Amatoria* dos *Carmina Burana*. Mas, os poetas goliardos tomaram nas suas composições uma métrica e uma linguagem nova, “[...] y lejos de la poesia clásica latina, lengua que habían utilizado ya poetas religiosos y el canto litúrgico de las secuencias. A partir de ahí entran en una

*escritura sumamente flexible y expresiva destinada al uso lírico de las canciones en la variedad temática [...]*³¹ (VILLENNA, 2010, p. 145).

Horácio é uma influência constante na poesia dos goliardos, sendo que, ao abordar as questões da passagem do tempo e a efemeridade da vida, com frequência, encontram-se alusões ao tema do *Carpe Diem* nos poemas. De acordo com Carpeaux (2008, p. 106), Horácio é o maior entre os últimos poetas romanos: poeta “[...] sensível sem sentimentalismo, alegre sem excesso, espirituosos sem prosaísmo [...]”, autêntico, dominava a língua e toda a versificação dos gregos, tornando-se fonte para todos os tempos. Ele escreveu quatro Odes, revelando-se um homem que desfrutou das alegrias da vida. Por outro lado, o célebre tema do *Carpe Diem* mostra que teve seus momentos de melancolia, quando se voltava às questões de instabilidade e efemeridade da vida e da passagem do tempo. Consequentemente, os temas bucólicos o atraíam, longe das atividades da cidade.

Virgílio (séc. I a. C), voltado aos temas dos pastores e seus amores, também a assuntos políticos de seu tempo, viveu em época de decadência, mas, como artista, criou um mundo idealizado, superior à realidade. Um dos últimos poetas da literatura romana, “contaminou” a literatura com o tédio. Segundo Carpeaux (2008, p. 105), “[...]. Exilado, por motivo de qualquer affaire de femme, para a região bárbara do Mar Negro, mandou para Roma suas elegias sentimentais: as Tristes e Epistolae ex Ponto [...]”. Foi ainda responsável por várias éclogas do período Renascentista a partir de suas criações; os pastores e os acontecimentos políticos.

Virgílio propagou, ainda, o tópico do *locus amoenus*, expressão da descrição da Natureza como lugar ideal para o lazer e para o amor. A paisagem é sempre florida, a brisa traz os odores das flores, descreve o som das águas do riacho que corre nas pedras, o canto dos pássaros e cria-se o ambiente apropriado para o descanso e para o amor. Este ambiente é de completude ao espírito humano na busca da comunhão com a paz e a simplicidade da vida.

Os trovadores, certamente, também conheciam os poetas clássicos, contudo, na Provença, eram pagos para escrever aquilo que agradasse aos príncipes e aos senhores feudais. De outro modo, a liberdade de que gozavam os goliardos, para Le Goff, (2017, p. 55) originou-se uma poesia de aventureiros, de espíritos livres que falam do amor com a espontaneidade da juventude que vivem, em oposição à corrente cristã sempre no papel de moralizadora: “[...] o confronto levado ao extremo entre vida ativa e vida contemplativa, o

³¹ “[...] e longe da poesia clássica latina, língua que os poetas religiosos já haviam utilizado e o canto litúrgico das sequências. A partir daí entram em uma escrita sumamente flexível e expressiva destinada ao uso lírico das canções na variedade temática” (VILLENNA, 2010, p. 145, tradução nossa).

paraíso preparado na terra diante da salvação apaixonante procurada fora do mundo; eis o que está no fundo do antagonismo entre o monge e o goliardo [...]”.

Duby (1989), ao utilizar a ideia de “paralelo ao dos bandos cortesões, outra juventude, esta clerical”, refere-se aos goliardos, ou seja, eles foram contemporâneos às produções do amor cortês. Enquanto os trovadores conviviam com a vida das cortes, os goliardos tinham a liberdade de ir e vir, de criar seus versos e poemas de acordo com seus valores e visão de mundo, por um modo alegre e descontraído de tratar dos temas.

Esses poetas trouxeram uma contribuição marcante para a lírica occitânica, segundo Spina (2007). O comportamento e modo de pensar deles se traduziam em versos, que se contrapunham àquilo que apreendemos repetidamente dos textos lidos sobre a ideologia dominante, uma concepção de vida que oprimia, menosprezava, eliminava, e distorcia valores e, todo esse conjunto construía um universo de medo, de fraqueza, de mentiras, de ameaças e proibições. A cultura medieval estava, ainda, presa aos tabus do sagrado, a população era temente aos castigos divinos, envolta, política e ideologicamente na burocracia da Igreja e das ideologias, de tal modo que, resignada pela intimidação ou até mesmo por acomodação, deixava-se conduzir aos ventos da feudalidade e do misticismo cristão.

Com as mudanças do século XII, a cidade se tornava espaço de “perdição” para o homem, e Paris, para Bernardo de Claraval, representava a sede de todo o mal: “[...] o antro do diabo onde se misturavam a perversidade dos espíritos conquistados pela depravação filosófica e as torpezas de uma vida voltada para o jogo, o vinho, as mulheres [...]”, assim como para Pierre de Celle, outro cisterciense: “[...] *Ó Paris, como sabes arrebatrar e frustrar as almas! Há em ti redes dos vícios, armadilhas dos males e flechas do inferno que perdem os corações inocentes [...]*” (LE GOFF, 2017, p. 44 e 45, grifos do autor). Esses discursos estavam centrados na discordância daquilo que agora se ensinava nas escolas a partir dos ensinamentos de Hipócrates e Aristóteles, voltados para a razão, a lógica e a dialética, conteúdos que desviavam o cristão do caminho da vida eterna.

Tratava-se de novidades colocadas a uma sociedade séria, introvertida na fé cristã. Mas a poesia dos goliardos, dotada dos conhecimentos da cultura clássica, prestava-se à anuência da mesma e em resistência ao contexto social que a Igreja impunha. Essas criações poéticas trazem consigo a irreverência, o desmando, o poder, entre outros; elementos que, transformados em linguagem poética, desnudavam a realidade:

[...]. Na poesia dos vagantes, as imagens do beber, do comer, do jogo e do amor revelam as suas ligações com as formas da festa popular. Encontra-se ainda a influência da tradição antiga das canções de beber. Mas, no conjunto,

as imagens de banquete ingressam na nova via do desenvolvimento individual e lírico (BAKHTIN, 2008, p. 258).

[...] o riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz (BAKHTIN, 2008, p. 80).

Os goliardos eram estudantes pobres, sem domicílio e viviam de prebendas, tentando acompanhar um mestre do seu agrado e, com eles obter ensinamentos. Os poemas dos goliardos criticavam enfaticamente a sociedade, os costumes, a corrupção, além de se vangloriar da preferência feminina frente aos cavaleiros. Na sociedade, parte os tratava como jovens arruaceiros, boêmios; outros como “[...] *uma espécie de intelligentia urbana*, um meio revolucionário, aberto a todas as formas de oposição declarada ao feudalismo [...]” (LE GOFF, 2017, p. 47, grifos do autor). Quanto à irreverência às instituições, da qual são praticantes em seus textos, credita-se apoio à sugestão do historiador, que o objetivo do goliardo é a liberdade do espírito. Ele não aceita a hipocrisia da sociedade, ele não se preocupa com o futuro, ele vive o hoje.

A esses pressupostos, podemos creditar, ainda, a arte de amar expressa nos poemas: inspirados pela presença de uma bela mulher; quando se negam a domar a natureza da carne, a manter a castidade, a vida de contemplação proposta ao clérigo. O tema do “clérigo e o cavaleiro”, na disputa por uma mulher, destacou-se e serviu de fonte de inspiração para muitas composições, nas quais os clérigos se dizem superiores ao cavaleiro na arte de amar. Os goliardos criaram em seus versos ideias novas, humanas, libertadoras:

[...] lançaram temas para o futuro, que se abrandaram no curso de seu longo destino; representaram da maneira mais viva um meio ávido de se libertar; legaram ao século seguinte um punhado de ideias de moral natural, de libertinagem dos costumes ou do espírito, de crítica da sociedade religiosa que serão retomadas pelos universitários, como serão retomadas na poesia de Rutebeuf, no *Romance da rosa*, de Jean Meung [...] (LE GOFF, 2017, p. 58).

De acordo com esse historiador, Pedro Abelardo foi um poeta goliardo, cujas criações eram recitadas e cantadas na Montanha de Sainte-Geneviève. Suas ideias e inovações, apesar das perseguições cristãs, eram fonte de entusiasmo para os estudantes onde quer que ele se instalasse. Abelardo era sempre seguido e acompanhado pelos estudantes alegres e mendicantes, os goliardos, devido ao seu liberalismo como homem e como intelectual, aberto às adversidades, e que, por meio do diálogo, da filosofia e da lógica, sobrepunha-se aos

adversários e suas convicções. Segundo Villena (2010, p. 125, grifos do autor), a poesia goliardesca não canta o amor popular e nem mesmo o amor cortês: “[...] *Es poesia escolar, de clérigos y estudiantes, donde la retórica – según he dicho y no viene mal reiterar – se mezcla al desenfado y a la autobiografía*”.³² No caso do tema do amor, os goliardos cantavam a liberdade, a alegria de viver, a prática aos prazeres da juventude e a individualidade e como diria Villena (2010), uma poesia em favor da própria espontaneidade e exuberância da vida. Nesse universo criativo identificamos a influência de Horácio.

Com o passar do tempo, toda a extensão geográfica alcançada pelo movimento goliárdico, o modo de vida que levavam e, até mesmo suas composições satíricas voltadas ao clero, à burguesia, se fizeram consideradas uma rebelião criada por anarquistas e, por conseguinte, colaboraram para que a sociedade os excluísse. O entusiasmo e a qualidade de suas poesias, as quais foram vinculadas ao espírito intelectual dos primeiros tempos, também foram desaparecendo e os últimos suspiros daqueles estudantes alegres se perderam na imoralidade da vida e nas estradas do século XIII.

Destacando-se a beleza, a alegria e a criatividade dessa poesia, mas também o fato de que muitos poetas nos séculos posteriores beberam nessas fontes, percebemos que esses estudantes abriram uma clareira, não somente nas opções da tradição literária, mas também na mentalidade medieval e sua cultura em geral, por “[...] *Un afán de libertad, de superación de las estructuras del orden, en una unión de la vida – del máximo poner la mano en la realidad – con la cultura, - sentir y conocer todo lo que el hacerlo implica*”³³ (VILLENA, 2010, p. 158). Esse afã por liberdade é a motivação que delineou o objetivo da leitura de resistência à ideologia dominante nessas poesias da *Amatoria*.

O último capítulo desse estudo apresenta uma leitura analítica de cantigas provençais, de poemas da *Amatoria* dos *Carmina Burana* e cantigas galego-portuguesas. Essa leitura dispõe-se a destacar o aspecto da resistência que esses textos poéticos incorporam, quer por meio da estruturação poética, quer pela combinação de elementos voltados ao ambiente da criação, como forma de refutar aquilo que tolhe a liberdade de amar e viver.

³² “É poesia escolar, de clérigos e estudantes, donde a retórica – segundo o dito e não vem mal reiterar – se mescla à liberdade e à autobiografia” (VILLENA, 2010, p. 125, tradução nossa).

³³ “Um afã de liberdade, de superação das estruturas da ordem, em uma união da vida – de no máximo pôr a mão na realidade – com a cultura, - sentir e conhecer tudo o que o fazê-lo implica” (VILLENA, 2010, p. 158, tradução nossa).

5 UMA LEITURA DE POESIA RESISTÊNCIA NA LÍRICA PROVENÇAL, NA AMATORIA DOS *CARMINA BURANA* E NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições [...]. (Alfredo Bosi)

Para escrever um texto de análise de poesias medievais, conforme a proposta deste estudo, havemos de nos acautelar com o entusiasmo que as composições possam despertar nas primeiras experiências de leitura. Depois do contato com livros históricos, teóricos, artigos, resenhas, teses, entre outros, sobre a Idade Média e sua cultura, todos os assuntos tratados nos conduziram aos poetas e suas vivências e, especialmente, aos textos que eles produziram.

Na medida em que nos aprofundamos na releitura desses textos poéticos, evidenciou-se o aspecto das ideologias, do domínio da Igreja e o quanto distante, exótico e alheio é o mundo daqueles mil anos, e o quanto ele estava emaranhado em diferentes instituições, culturas e crenças. Deste modo, compreendemos que a Igreja “[...] reformada conserva intacta a memória histórica e a cultura jurídica e ideológica oriundas do passado romano e carolíngio, e está pronta a fornecer dirigentes de valor a um Estado remanescente” (LE GOFF, 2002, p. 402). Na forma de poder, na Idade Média, a Igreja esteve sempre atrelada às influências gerais naquela sociedade.

Como abordado no segundo capítulo em 2.1, Foucault (2018) orienta que o poder é uma teia que abarca toda a sociedade, apresenta-se e se exerce como uma multiplicidade de relações de força, influenciando a formação da cultura. Na Idade Média, o poder (a nobreza) dava proteção e exigia a obediência (o povo); uma relação de poder de cima para baixo, fundamentada na palavra e na interpretação da Bíblia, por parte da Igreja, onde estava toda a verdade, de acordo com o cristianismo. Acontecia outra relação de poder no sentido inverso: o mundo feudal estabeleceu o poder de baixo para cima, ou seja, a obrigação e a obediência do vassalo para com o senhor (BLOCH, 2015). Essa composição de poderes substituiu as tradições do mundo pagão e criou uma estruturação social, gerando uma ideologia estratégica, arraigada nos princípios cristãos, políticos e econômicos, marcando a identidade do homem medievo.

De forma particularizada, apreendemos que a instituição religiosa estava comprometida a exercer o poder sobre os princípios morais e éticos de toda a sociedade e zelar pela salvação dos homens: “[...] com o cristianismo nasceu a ideia de considerar os homens em geral como um rebanho obediente e alguns homens em particular como pastores [...]” (FOUCAULT, 2018, p. 31). Os ritos e os sacramentos, anteriormente abordados, mantinham o homem em contato com o sobrenatural, um refúgio e constituíam uma religiosidade capaz de inibir os impulsos e anseios humanos. Por outro lado, a maior parte da sociedade sobrevivia em grande precariedade, com fome, doenças, entre outros. Essas condições favoreciam o domínio ideológico sobre toda a sociedade, e, pela Igreja, o “poder pastoral” fundamentado na Bíblia.

A cultura, inseparável das estruturas socioeconômicas, reflete as relações humanas de um determinado espaço e período. Bakhtin (2017) afirma que esse processo não se limita à atualidade da criação, mas remonta a um passado distante. Depreendemos, portanto, que o poder, modificado ou não, é sempre copiado de modelos anteriores. Por conseguinte, a literatura reflete o comportamento do homem a partir da história da cultura, das suas origens e de seu futuro, quando ela se atualiza, com novos sentidos e significados, como a medieval, uma literatura estudada até hoje.

A partir desse eixo de informações, consideramos que a proposta de leitura de poesia resistência, fundamentada na teoria de Bosi (2002), “Literatura e Resistência” nos orienta e torna possível transportar essa teoria moderna para o período medieval. Nossa convicção dessa possibilidade assenta-se no fato de que a história das culturas percorre os mesmos caminhos das estruturas socioeconômicas e das ideologias, até que se constituam formas de poder e que alcancem toda a sociedade. Nos diferentes modelos de sociedades e culturas, ocorrem variações políticas de acordo com o tempo e espaço em que se constituem, mas, em qualquer que seja, haverá sempre um pequeno grupo que comanda e os demais que seguem as normas e costumes estabelecidos pelo poder.

Nossas asserções, portanto, sobre resistência nos textos poéticos medievais, podem ser adaptadas, fazendo um caminho de retorno em diferentes conteúdos e espaços, daquelas utilizadas pelo referido teórico dos tempos modernos, sendo que a Literatura, enquanto Arte está a serviço de retratar o homem e suas dimensões na sociedade, como homem e como cidadão. Logo, ao estudar a literatura daquele período, com enfoque no tema do amor e nas poesias medievais selecionadas, o papel da sexualidade e as influências do sistema feudal, necessariamente, compõem as reflexões que serão conduzidas. Deste modo, iniciamos com as argumentações criadas pelos padres da Igreja, a saber, Crisóstomo, Ambrósio, Jerônimo e

Agostinho, baseadas em ponderações e discussões de filósofos e eruditos medievais. Os religiosos construíram conceitos e definiram o sexo na vida cristã como consequência do pecado edênico. Pregavam valores sagrados, voltados a uma vida mística e contemplativa, além da renúncia ou continência da atividade sexual.

A condução das considerações e a própria leitura do tema do amor nas Lírica Provençal, na poesia goliárdica (*Amatoria*) e nas cantigas da Lírica Galego-Portuguesa, certamente não serão a solução para todos os questionamentos que essas produções literárias exigem, visto que os mais ilustres historiadores, sociólogos e demais pesquisadores apontam muitas janelas entreabertas para continuar essa aventura. Nesta tese, o tema do amor abarca as referidas modalidades poéticas selecionadas para a análise cujo tema propõe o paradoxo amor *versus* pecado, que começa a ser esclarecido, ao se repensar na mesma conjuntura da eclosão dessas poesias, estabelecendo-se relações desses textos às ideologias dominantes.

Sendo a misoginia motivo de destaque nos poemas, não podemos evitar comentá-la. A mulher, enquanto abstração, no campo ficcional é o centro no desenvolvimento da criação poética tratada neste estudo, comandando o jogo da sedução, aceitando ou desprezando a fidelidade e a lealdade do amante, embora no plano real, o marido (o senhor feudal) continuasse como protagonista, o juiz do jogo. No caso do amor cortês, a relação senhor/vassalo do mundo e dos valores feudais trouxe a nova concepção do amor e da sexualidade entre homem e mulher, objeto ora proposto como poesia resistência, para uma sociedade que ainda não percebia os valores femininos.

O viés do antifeminismo não se separa da resistência que essa poesia apresenta; a mulher é o eixo ficcional que gira toda a trama por meio da sexualidade, da paixão que desperta no homem, além das questões que envolvem a tematização do pecado. Com efeito, tanto nas questões materiais, quanto nas de ordem sobrenatural, a atuação do feminino aparece como fonte de “perigo” social. Deste modo, a poesia coloca-se em um enfrentamento à ação das influências e características que o poder das instituições e suas ramificações dispersaram na sociedade medieval.

A atribuição “poesia resistência”, em termos da atualidade, está relacionada às denúncias e às críticas ao colonialismo, ao nazismo, ao racismo, às crenças e a seus envolvimento políticos e sociais, entre outros, desde 1930, segundo Bosi (2015). Na realidade, mudou o contexto social, valores foram alterados com o desenvolvimento científico, com as transformações sociais, desde os primeiros sintomas do Humanismo. Na Idade Média, contexto sociocultural em que se enquadram as poesias a serem analisadas nesta

tese, a concepção e proposição de leitura de “poesia resistência” não se diferenciam do processo atual, senão no tempo e espaço das perspectivas enquanto poder *versus* resistência.

Em um primeiro momento, o enfoque recai no amor cortês, de perfil platônico por uma mulher casada, com a figura da dama sobressaindo-se no jogo entre ela e o vassalo. Na voz do poeta, expressa-se o desejo de amar essa dama que, na maioria dos casos, é fonte de sofrimento, uma mistura de casamento infeliz e adultério. Enquanto resistência ao poder, a poesia dos trovadores, desde os primeiros modelos da Provença, veicula uma mensagem de defesa ao direito de amar, de escolher a quem amar, uma discussão ao jogo do amor e, portanto, uma retórica de conquista à pessoa amada, da força e da liberdade que a juventude traz consigo mesma.

Desse modo, partimos do pressuposto dos casamentos “arranjados”, muito comum no período medieval e sobretudo na cultura feudal, encontramos marcas textuais de resistência, utilizadas por interesses políticos, econômicos, religiosos que faziam acontecer uniões forçadas, infelizes, e o sexo teria, por finalidade única, a procriação. A sexualidade, por sua vez, embora parte da natureza humana, era negada, mas é motivo de destaque nessas criações poéticas.

Essa poesia é a voz que canta a beleza do amor pela conquista, pelas virtudes da cortesia, pelos valores morais, pela alegria própria do amor, sugerindo o poder da mulher aceitar ou não os galanteios. Entretanto, tais composições contrariavam as normas da Igreja, ou seja, a relação amorosa fora do casamento e a prerrogativa monárquica das linhagens e dos bens familiares dos senhores feudais. Por outro lado, a mulher adquiria certo destaque nas relações com a sociedade. De acordo com Zumthor (1993, p. 22), “[...] A voz medieval não é a nossa, pelo menos nada nos assegura que em seu enraizamento psíquico ou em seu desdobramento corporal seja idêntica: desintegrou-se o mundo onde ela ressoou e onde produziu – este é o único ponto certo – a dimensão de uma palavra [...]”; portanto a poesia é a fonte essencial para o contato com aquela sociedade.

Por outro lado, é necessária a abordagem de teorias nas quais encontramos o apoio na dimensão histórica, social e cultural para a leitura dos textos poéticos. Optamos, portanto, por rever as influências que a História e a Igreja (sistemas social e religioso) deixaram ao longo do período medieval pelo legado cristão que os carolíngios mantiveram, desde o primeiro imperador de Roma cristão, Constantino (272-337), doutrina imposta a todo o Ocidente. Com efeito, as instituições haviam influenciado profundamente todo o andamento da sociedade, o imaginário, os costumes e o comportamento de maneira geral; e de forma acentuada, as questões da sexualidade.

Com a poesia provençal, começava a contestação, a resistência por uma camada mais jovem, os trovadores, cuja voz trazia o profano, revelava a vida real, cantava o erotismo, o desejo, os sentimentos entre um homem e uma mulher. Ao optar pelo tema do amor, enfocamos a resistência também no sofrimento que os trovadores expressavam na continência do contato físico com a pessoa amada. Depreendemos, portanto, que a mensagem poética, nesse caso, é decorrente da insatisfação dos jovens (*juvenes*) na arte de amar, pois, a partir do século XI, começavam novos tempos, e a cultura transformava-se.

A poesia, enquanto instrumento ficcional, colocava dúvida à validade e à prática daqueles conceitos estabelecidos, mostrando que o amor nasce dos instintos e não do compromisso social ou religioso. Como abordamos anteriormente, a concepção do amor cortês, embora se tratasse de um jogo ficcional, servia à educação dos jovens celibatários, já iniciados na vida da corte e em busca de um casamento e fortuna, a se tornar os *prud'hommes*, ou seja, a cultivar a virtude da prudência e honrar a sacralização do cavaleiro.

Essas produções artísticas, em um primeiro momento, foram conhecidas na forma oral, cantadas pelos trovadores, acompanhadas de instrumento musical como a lira, e difundia-se a cultura provençal por meio do canto; e, graças aos jograis³⁴, eram divulgadas. Mais tarde, foram escritas e compiladas. Até certo ponto, elas são o resultado das transformações sociais, momento em que o “ter”, a maior motivação humana adotada por aqueles que ocupavam o lugar de prestígio social, passava a ser questionada; e o “ser”, o individual, foi despertado juntamente com as capacidades que dele afluíam. As condições humanas começavam a ser polemizadas:

[...]. Abriam-se novos espaços culturais, novas necessidades, novos públicos – cidades, a burguesia em formação, as cortes régias -, motivo de novas tensões. As formas de expressão existentes permaneciam quase inalteradas; mas seu investimento pelo sujeito que se exprime obedece a outras regras: assim o sentido da palavrinha *eu*, na poesia, não terá mais em 1250 o mesmo sentido que tinha em 1150 (ZUMTHOR, 1993, p. 27, grifos do autor).

A teoria de Zumthor abordada na citação anterior fortalece a visão sobre a descoberta do individual, quando o homem percebeu a sua capacidade de produzir, de discutir e, no campo dos sentimentos, a autonomia. Na voz do trovador, o *eu* manifesta os desejos, as alegrias, as dores, criando uma tensão entre as forças do poder estabelecido e a busca por novos valores sociais. Quanto ao tema do amor na poesia medieval, ao *eu* cumpre discordar

³⁴ Jograis eram músicos-cantores que divulgavam ao público a poesia dos trovadores, acompanhada de sua melodia (RIQUER, 2011).

dos pilares socioculturais que direcionavam o pensamento e o comportamento na relação entre um homem e uma mulher, casados, amantes ou celibatários.

O campo da ficção revela o quadro do amor cortês como forma de comportamento da elite social, como modelo de amar, um jogo que pressupõe o adultério no casamento. Tal seria a canção do trovador enquanto voz do sofrimento do amante, à espera de uma recompensa da dama. A mensagem trazida nesses textos poéticos, por conseguinte, mostra o *eu* que reclama, e, às vezes, impõe-se, como forma de resistir às relações de poder; o pensar e o viver como coletividade começavam a se fragilizar.

A literatura, por sua vez, ligada à linguagem, sobreviveu ao convívio do latim e das línguas vernáculas. Com o aparecimento das monarquias feudais, estavam presentes os povos cristianizados que trouxeram consigo outras línguas, principalmente as germânicas. Logo, dentro da organização e da estruturação comunitária, haveriam de conviver diferentes expressões linguísticas. A literatura latina era rica e influenciou as outras que nasciam na Idade Média, fornecendo a elas assuntos, temas, gêneros, metros e formas.

Os sermões na igreja foram adequados à língua vulgar, o que colaborou para o nascimento das línguas nacionais. Provenientes do latim, das línguas românicas, vieram o italiano, o francês e as línguas ibéricas. As duas últimas, em particular, das poesias dos trovadores: a língua *d'oc*, na França (Provença), e o *galego*, na Península Ibérica. As obras literárias e a poesia desse período fizeram o sucesso e a manutenção das línguas nacionais e permanecem entre nós.

A História e a Literatura constituem formas de abordar as atividades humanas, portanto caminham lado a lado. Comporta, neste momento, ponderarmos que a literatura, fruto da ambiência, do conhecimento e da memória do poeta/escritor está, de alguma forma, ligada ao momento e espaço por ele vivido e vivenciado. Porém, a criação por ele elaborada depende da sua capacidade de operar os instrumentos da linguagem poética, voltada à imaginação, à memória, além do modo como as informações foram captadas e transformadas pelo eu-lírico. A literatura, enquanto arte, opera na transcendência dos fatos, cabendo ao leitor inteirar-se do contexto de produção e manter-se na leitura e na interpretação.

Para Frye (1973, p. 94): “Todo grande poema é um produto de seu tempo e, conseqüentemente, um tema para as ansiedades de seu tempo [...]”, assim a abordagem aos poemas ora selecionados, na medida do possível, apresenta-se indiferente a critérios, crenças ou valores pessoais, mas fiel ao contexto apresentado anteriormente, tanto histórico, quanto ideológico e literário.

Na grande maioria, as criações mantiveram-se na língua oficial da comunidade estudantil e intelectual. Mais tarde, com o intercâmbio cultural e a movimentação das populações, as criações literárias expandiram-se para outros países europeus e, conseqüentemente, foram adotadas de acordo com as particularidades autóctones, e criadas nas línguas vernáculas de cada país ou região.

As três modalidades de textos em questão, a saber, da Lírica Provençal, da *Amatoria* dos Goliardos e da Lírica Galego-Portuguesa, são distintas em relação às línguas originais: o provençal (*langue d'oc*), o latim e o galego-português, respectivamente. Em particular, no processo de análise dos textos literários, as poesias vêm acompanhadas da tradução para o português. A este aspecto, segundo considerações de Villena (2010, p. 189), com muita frequência, afirma-se que não existe tradução e, sim, uma substituição “[...] *un paralelo – a veces muy fiel – de lo traducido, nunca el texto mismo en otra lengua [...] para la traducción de poesia, en el caso de la lírica latina medieval, la afirmación primera parece innegable*”³⁵. Por conseguinte, com diferentes traduções referentes à bibliografia consultada, serão apresentadas as versões e autores em cada cantiga analisada.

5.1 A LÍRICA PROVENÇAL

O século XII é considerado o florescimento e o ponto alto da literatura medieval na França segundo Spina (1996), quando começaram os escritos literários pelos trovadores provençais. Essas mesmas produções foram anteriormente difundidas na forma oral, sempre acompanhadas de uma composição musical, no ambiente das cortes. Nascia uma poesia que influenciaria o lirismo europeu. Tendo abandonado o latim, encontraram na língua vulgar, no romance, a expressão para o lirismo, baseado nas condições de vida e no imaginário daquela civilização.

A região provençal era constituída de unidades políticas próprias, politicamente independentes, mas que mantinham a estruturação feudal. Esses dados refletem a presença dessas características na poesia nascida nesse ambiente, como explica Riquer (2011, p. 78): “[...]. *El trovador, tanto si es un señor feudal como un profesional de la poesia, está intimamente ligado a las cortes en las que vive o de las que vive: de ahí que la corte, en el*

³⁵ “[...] um paralelo – às vezes muito fiel – do traduzido, nunca o mesmo texto em outra língua [...] para a tradução de poesia, no caso da lírica latina medieval, a afirmação primeira parece inegável” (VILLENNA, 2010, p. 189, tradução nossa).

*sentido más inmediato y literal, tenga una importância decisiva en la lírica provençal [...]*³⁶.

Segundo o estudioso, essa poesia foi composta por homens cristãos e estava destinada a ser ouvida por cristãos, pressupondo uma formação religiosa. Estaria aí, também, a origem da oposição *cortesania versus vilania*, tópico presente em algumas criações dos trovadores.

A Europa carolíngia, idealizada nos princípios do Império Romano, não conseguiu subsistir após Carlos Magno, voltando ao caos e à anarquia inicial, com invasões dos sarracenos, eslavos, entre outros. A cristandade estava ameaçada, e o sistema feudal, no século XI, foi a arma de defesa contra os invasores, além da organização social hierárquica que assentava direitos e deveres à população. Deste modo, essa interdependência de união e proteção, entre senhores feudais e vassalos, colaborou para o aparecimento das cidades nas proximidades dos castelos e das igrejas com suas fortificações.

Por outro lado, a cavalaria era a expressão dos guerreiros, da moral e da religiosidade daquela sociedade, o *miles Christi* (cavaleiro de Cristo), conforme abordado no primeiro capítulo, em item 1.3. No entanto, de acordo com Spina (1996), os ideais da cavalaria, professados na cerimônia da investidura, ainda eram praticados por poucos cavaleiros. Havia, desta forma, um grande interesse por parte da aristocracia: formar novos cavaleiros e propagar seus princípios. Aconteceu também, nesse contexto, o aparecimento das formas literárias de poesia e do amor romântico:

A nova cultura poética trazia, de mistura com resíduos importantes e inevitáveis do passado, algumas novidades dignas de atenção. Dentre elas merece desde já sobressair o fato de os trovadores endereçarem o seu grande amor a mulheres casadas: a *puella* da anterior poesia goliardesca dava agora lugar à *domina*; e os poetas ainda desfeminizavam o objeto das suas homenagens, adoptando o termo conhecido *midons* <mi dominus= meu senhor (LAPA, 1977, p. 12 e 13).

Conforme tratado no terceiro capítulo sobre o amor cortês, a lírica provençal nasceu no final do século XI, incentivada pelas cortes que visavam e custeavam a difusão da cultura cortês. O ideal vigente das cortes, principalmente no sul da França (Languedócio), teve realce a partir das transformações econômicas, políticas e as questões morais propostas pela Reforma gregoriana e pelos concílios. Outra visão acerca do amor cortês é a proposta de Rougemont (1988), baseada na influência árabe, por meio da Andaluzia e seu contato com os reinos espanhóis nos séculos X e XI; e esses, ligados aos reinos do Languedoc e do Poitou.

³⁶ “O trovador, tanto se é um senhor feudal, como um profissional da poesia, está intimamente ligado às cortes em que vive ou das que vive: daí a corte, em sentido mais imediato e literal, tenha uma importância decisiva na lírica provençal” (RIQUER, 2011, p. 78, tradução nossa).

Guilherme de Poitiers, primeiro trovador da região, reproduziu, em alguns poemas, a prosódia do *zadjal*, material literário que, para o crítico, comprova sua asserção.

Nessa confluência humana, no século XII, chegou também uma retórica sofisticada, uma linguagem diferente daquela dos clérigos ou da fala vulgar: “[...] *A poesia cortês nasceu desse encontro*” (ROUGEMONT, 1988, p. 82, grifos do autor). Somente no século XII, outros cavaleiros se formaram, o que coincide com a situação que se criou nos castelos pelos senhores barões ou condes, os quais recebiam os filhos e filhas dos vassalos para aprender as artes e as boas maneiras. A figura feminina também aparece nos salões e renasce para o culto dos trovadores na poesia. Nessas cortes, cruzavam vendedores ambulantes, notícias de fora, menestréis, entre outros, dando um novo matiz e impulso àquela cultura. Podemos afirmar que a literatura medieval nasceu e evoluiu dentro do ambiente aristocrático, desde as canções de gesta, chegando à poesia dos trovadores e às novelas de cavalaria.

Na Provença, início do século XII, os trovadores criaram e difundiram a poesia do *fin’amors*, com características do sistema feudal, ao utilizar o modelo e as formalidades entre senhor e vassalo. A dama, nestas composições, passava a ocupar o lugar do senhor, no caso, seu marido, enquanto que o vassalo é “[...] o amante receoso, discreto, que troca pela dama todas as conquistas e riquezas do mundo; e a dama, também conhecedora da preceptiva do amor cortês [...]” (SPINA, 1996, p. 39). Esta prerrogativa nos conduz a pensar que se tratava de uma poesia em que o tema do amor estava condicionado a educar, a controlar os impulsos do jovem vassalo. Ao trovador, cabia obedecer às normas da moral cristã e cantar o amor casto, virtuoso.

No movimento lírico occitânico, por sua vez, cumpria-se um culto à dama, criado pela linguagem poética e imaginação do trovador, sem, no entanto, expressar uma relação a dois, mas a aspiração do poeta em relação a um objeto inatingível. Para Bloch (1995), na época de Guilherme IX, no sul da França, com a retomada do comércio no Mediterrâneo e a influência da cultura árabe, ocorreram mudanças e alterações na sociedade, com a figura da mulher casada em uma posição social melhor: ela era herdeira, possuía bens próprios e dispunha dos mesmos com liberdade de distribuir a quem quisesse.

Supostamente, esse contexto contribuiu para o aparecimento do trovador, a inspiração e a produção literária do amor cortês. De acordo com Lapa (1977, p. 13), entre outros aspectos, os trovadores “[...] denunciaram abertamente nas suas canções a incompatibilidade entre o amor e o casamento: e assim essa poesia, aparentemente inofensiva, pôs pela primeira vez em equação um problema social [...]”. Este seria o processo a ser estilizado na criação das

cantigas, mas muitas delas deixaram em dúvida se esses amores eram do modelo platônico ou vividos na clandestinidade, ou apenas inspirados nos impulsos da natureza humana criadora.

O ideal cavaleiresco, o espírito combativo, somados a elementos da consciência religiosa foram tomados de forma intensa, porém foi a figura feminina, com sua “chama ardente”, que deu vida a esse contexto complicado de sentimentos e leis: “O profundo traço de ascese, de corajosa abnegação, próprio do ideal cavalheiresco está relacionado o mais estreitamente possível ao fundo erótico dessa postura de vida, e talvez seja apenas a transformação ética de um desejo insatisfeito [...]” (HUIZINGA (2010, p. 115), um amor inatingível, o morrer de amor, como um ato de busca pela perfeição. Depreendemos, desta maneira, que o amor romântico questiona, resiste e pressupõe tentativas de mudanças:

[...] nas últimas décadas do século XII, enquanto a autoridade eclesiástica acabava de impor sua concepção do casamento, enquanto a expansão da economia monetária tornava os chefes das casas nobres menos reticentes em dar uma esposa a vários de seus rapazes [...] a literatura romanesca, esse espelho estendido diante da sociedade de corte para que ali descobrisse, não seus traços reais, mas a imagem do que devia se esforçar para ser, inseriu o amor livre no quadro da vida conjugal [...] (DUBY, 2013, p. 355).

No ambiente das cortes, de um modo geral, o amor se fazia sublimado, consagrado pela Igreja, mas, ao mesmo tempo, profanado, como diversão em um jogo entre marido, esposa e amante. Era nesse mesmo espaço que a Arte ensinava a vida, a literatura buscava sua inspiração nas condições de vida entre o cavaleiro e a amada. Por conseguinte, a busca pela relação amorosa acarretava a descoberta da figura feminina como participante desse mundo novo. Neste sentido, Franco (2010, p. 23) refere que: “[...]. Surge, então, a mulher medieval, que, de certo modo, já prefigura a existência da mulher moderna, e é uma mulher de carne e osso, e é ela quem decide o jogo do amor [...]. As mulheres passam a ser reconhecidas como indivíduos [...]”.

Percebemos, dessa forma, uma literatura resistência, o clamor para viver e amar com liberdade e a libertação feminina para a exuberância desse sentimento com o homem que ama, livre das amarras do casamento “arranjado”, ou daqueles casos proibidos, como de Abelardo e Heloisa. As regras do amor cortês pressupunham ser aplicadas à vida aristocrática, mesmo que ficassem apenas na teoria e, isso, acreditamos que possa ter sido uma fonte, uma musa para os poetas provençais. E o que dizer da parte feminina, tratada com cortesia, com admiração, com exaltação às suas qualidades: “[...]. Do próprio amor sensual brotara a servidão cortês à mulher, sem nunca exigir a realização amorosa [...]” (HUIZINGA, 2010, p.

177). Era essa uma forma erótica de alcançar o aperfeiçoamento ético, moral e estético da poesia. Porém, poetas como Gace Brulé, Châtelain de Coucy, citados por Spina (1996), teriam somado algumas contribuições à essa lírica, tais como: novos acentos emotivos, a afirmação de que o amor não é um sentimento dominável, a cegueira irracional da paixão, entre outras.

Contribuem para esse entendimento, apontamentos de Riquer (2011, p. 77) de que “[...] *muchas cosas que pueden parecer tópicos e lugares comunes, mil veces repetidos en poesia, no son tal, sino la manifestación de un espíritu y de un concepto de la vida determinados e fijos [...]*”³⁷. Desta forma, o discurso das cantigas do amor cortês pertence única e exclusivamente àquele conceito da vida feudal, próprio da poesia dos trovadores.

A língua occitânica utilizada, ou *língua d’oc*, da região da Provença (França), serviu e influenciou a poesia dos tempos futuros do Ocidente. Entre os diversos países em que a lírica Occitânica se difundiu, destacam-se a Alemanha, a Catalunha, a Itália, e principalmente a Península Ibérica. Na poesia lírica dos trovadores, até o século XII, não aparece o culto literário da Virgem, que somente entra no domínio temático a partir da Cruzada albigense contra os cátaros e as heresias (1209).

Os poemas escolhidos para o primeiro grupo de leitura são exemplares originais da Lírica Provençal, em versão bilíngue (occitânico / português), compilados na antologia de Arnaldo Saraiva (2009), *Guilherme IX de Aquitânia, Poesia*; de Segismundo Spina (1996), *A Lírica Trovadoresca*; e da antologia de Martin de Riquer, “*Los Trovadores – História Literaria y textos*” (2011). Dentre um número considerável de autores que compõem a lírica provençal cujas criações oferecem uma poesia de qualidade, com assuntos e temas diferenciados, optamos por fazer uma leitura de sete poemas, sendo um de autoria de Giraut de Bornelh; um de Guilherme IX; dois de Bernart de Ventadorn; um de Peire Rogier; e dois da Condessa de Dia, trovadores provençais.

A poesia provençal, compreendida como a arte de trovar para Spina (1996), tem suas tendências estilísticas a partir do: *trobar leu*, poesia de versificação simples, sem rebuscamentos estilísticos, mensagem poética cristalina, de fácil apreensão, sem cair na vulgaridade; *trobar clus*, uma poesia de versificação complicada, linguagem inacessível, palavras raras, palavras que visam à obscuridade, entre outras; o *trobar ric*, escola de caráter aristocrático, poema construído sobre imagens, rimas difíceis, ornamentação excessiva, entre outras. Os poetas e os respectivos poemas escolhidos para esta tese pertencem ao *trobar leu*.

³⁷ “[...] muitas coisas que podem parecer tópicos e lugares comuns, mil vezes repetidos em poesia, não o são, senão a manifestação de um espírito e de um conceito da vida determinados e fixos” (RIQUER, 2011, p. 77, tradução nossa).

A arte trovadoresca foi criada para ser cantada e ouvida, sempre bem medida e rigidamente rimada, com a utilização de recursos versificatórios. Os poetas eram de diferentes classes sociais, como reis, bispos, militares, burgueses, e alguns oportunamente viajaram para a Espanha e ao Oriente, ocasionando a oportunidade de conhecer a poesia árabe e dela receber certa influência (RIQUER, 2011). O trovador era o criador da produção poética e os jograis eram os divulgadores desse trabalho, cabendo aos mesmos a fidelidade a um texto.

Como esta tese contempla as questões estruturais e temáticas dos textos poéticos selecionados, inicialmente expomos algumas características da elaboração estética, da qual, no modelo da canção (*cansó*), é a forma mais importante. Esta poesia estrutura-se no número de sílabas do verso e na rima, sendo contada até a última tônica. As estrofes (*coblas*) variam entre 3 e 12 versos, e raramente 14. Frequentemente essas poesias terminam com uma ou mais estrofes com menor número de versos, chamadas *tornadas*, e repetem as rimas dos últimos versos da estrofe anterior. Nelas, o trovador faz considerações sobre o tema da poesia, ou o envio de sua obra à determinadas pessoas. Por se tratar de uma língua de difícil acesso na atualidade, pelo desconhecimento do som, da musicalidade, da prosódia da língua, não será apresentado o esquema rímico, a marcação das sílabas.

Guilherme IX

O primeiro trovador da poesia lírica da França meridional foi Guilherme IX (1071-1126), duque da Aquitânia, poeta lírico, casado por cinco vezes, que participou da Primeira Cruzada, porém foi na arte que se destacou: suas cantigas, em língua vernácula (*langue d'oc*), tratam do amor humano (profano), declarado e cantado (século XII) e que passou a se rivalizar com o contexto (religioso). A maioria de suas composições falam de mulheres, sexo e amor.

Segundo Bezzola (1940), citado por Rougemont (1988), Robert d'Arbrissel, clérigo designado pelo papa para pregar e denunciar as perversidades, os adultérios e assassinatos, a simonia entre os padres, entre outros, fundou a Abadia de Fontevrault, destinada à conversão de mulheres (perdidas e redimidas), ao acolhimento e à formação de monges e religiosas. Entre as mulheres, estavam as duas primeiras esposas de Guilherme IX e muitas damas das cortes que abandonaram os maridos. Muito abalado com essa subversão da aristocracia, produziu uma poesia permeada por sarcasmos e zombarias.

Guilherme IX tentou imitar o clérigo Arbrissel, alojando cortesãs em pequenas casas ou “cabanas”. Sofreu uma grande crise moral, voltou-se contra o misticismo ascético e aceitou

a salvação por vias do amor. Entre 1100 e 1150, o hino ambrosiano (latim - litúrgico) evoluiu para a forma de canção (língua vulgar), em um repertório de música medieval, de São Marcial de Limoges, onde o “abade leigo” era o próprio duque da Aquitânia, Guilherme IX. Segundo Rougemont (1988, p. 256), o duque foi “[...] o mais poderoso príncipe das terras que hoje chamamos França. Todos os seus tios eram duques ou reis, e suas primas e tias, rainhas ou imperatrizes [...]”. Independentemente de evitarmos qualquer relação biográfica de Guilherme IX com sua obra literária, alguns textos poéticos evidenciam diferentes traços e abordagens na sua criação, contrastando um eu-lírico que se mostra obsceno, confrontante com o feminino; e, mais tarde, um eu-lírico elevado, dócil, que apresenta a mulher sublimada, exaltada por sua beleza e qualidades morais.

A crítica, de maneira geral, afirma que duas moralidades são expressas em seus poemas, contudo, devido a suposições dos estudiosos acerca da conversão do referido poeta/trovador, estas não necessariamente se confirmam, ou coincidem com a produção de seus textos, bem como não servem de prova de que o duque da Aquitânia tenha se regenerado.

Mas, neste momento, importa entender o poético e buscar a interpretação do diálogo que o poeta trava com a Arte. Júdice (1998), ao se referir ao sujeito poético, identificado pela primeira pessoa, e, no caso dos poemas ora em questão, é o sujeito que está presente, participa do mundo das imagens criadas e não mais da linguagem textual, pois ele se separou do real, levando o leitor a participar do diálogo, do mundo que ele criou.

Como a reflexão fundamental desta tese se volta para a marca de resistência expressa nas poesias de amor, compreendemos algo revolucionário para o contexto de Idade Média, de uma nova mentalidade, de um novo modo de ver, de pensar as relações e os amores de homens e mulheres. Chamamos de resistência por entender, como reflete Bosi (2002), que o poeta se distancia das convenções que lhe são propostas e passa a questionar, a desmistificar os mitos que envolvem o mundo em que ele vive. Chamamos de resistência, porque contraria a intenção e o projeto do “amor” físico, sendo permitido apenas dentro do casamento, mesmo assim, um amor idealizado.

A ponderação de Paz (2001, p. 123) de que “[...] algo mais que uma simples coincidência, que todas as grandes mudanças do amor correspondem a movimentos literários [...]”. [revela que] A poesia provençal ofereceu à sociedade feudal do século XII a imagem do ‘amor cortês’ [...]”, como um modelo de vida a ser seguido. Como afirma o mesmo poeta e crítico, na história literária da poesia, o amor foi analisado e recriado, no entanto a poesia de vanguarda do século XII na França encontrou a subversão a partir do erotismo.

O poema de Guilherme IX apresenta-se com a tradução de Arnaldo Saraiva (2009, p. 40, grifos do autor), cujo estudo e trabalho ele próprio considera ter mantido o máximo de poeticidade e literariedade e, ao mesmo tempo, traduzindo do occitânico para o português “quase” o mesmo “dizer” e “teor estético” mantido do original.

FARAI CHANSONETA NUEVA

*Farai chansoneta nueva
ans que vent ni gel ni plueva;
ma dona m'assai 'e.m prueva,
quossi de qual guiza l'am;
E ja per plag que me'en mueva
no.m solverai de son liam*

*Qu'ans mi rent a lieis e'm liure,
qu'en sa carta.m pot escriure
e no me'n tengatz per iure,
s'ieu ma bona dompna am,
quar senes lieis non puesc viure,
tant ai pres de s'amor gran fam.*

*Que plus es blanca qu'evori,
per qu'ieu outra non azori.
Si'm breu non ai ajutori,
cum ma bona dompna m'am,
morrai, pel cap Sanh Gregori,
si no'm baiz'en cambr'o sotz ram.*

*Qual pro i aures, dompna conja,
si vostr'amors mi deslonja?
Par que'us vulhatz metre monja!
E sapchatz, quar tan vos am,
tem que la dolors me ponja, (ferir)
si no'm faitz dreg dels tortz que'ie'us clam.*

*Qual pro i aures, s'ieu m'enclostre
e no'm retenetz per vostre?
Totz lo jois del mon es nostre,
dompna, s'amdui nos amam.
Lai al mieu amic Daurostre
dic e man que chan e (no) bram.*

*Per aquesta fri e tremble,
quar de tan bon'amor l'am,
qu'anc no cug qu'en nasques semble
en semblan del gran linh N'Adam.*

Farei cançoneta nova
antes que vente, gele, chova;
minha dona me ensaia e prova
para saber como a amo;
mas por mais mal que me mova
não me livrará do seu liame.

Pois me rendo e prendo mais,
que ela me inscreva em seus anais.
Por ébrio não me tenhais
se esta boa dona amo;
sem ela não vivo, tais
o amor e a fome com que a chamo.

Mais branca sois que marfim,
outra alguma adoro assim.
Se em breve não tenho o sim
da boa dona que eu amo,
por São Gregório, é meu fim
sem seu beijo em cama ou sob ramo.

Que vos vale, dona ideal,
se vosso amor me não vale?
Quereis ser monja, afinal?
Pois sabeis, tanto vos amo,
temo que a dor me apunhale
se não passa o mal que clamo.

Que vos vale se me enclausuro
e por vós não sou seguro?
Todo o bem é nosso, juro,
se me amais, dona, e eu vos amo.
A Daurostre, amigo puro,
peço e mando que cante piano.

Por esta tremo e estremeço,
de tão bom amor a amo,
E cuido que de igual preço
mais não dará de Adão o ramo.

Fonte: Arnaldo Saraiva (2009, p. 76-7, texto e tradução).

*Fa/rai /chan/so/ne/ta/ nue/va A
ans/ que/ vent/ ni/ gel/ ni/ plue/va; A
Ma/ do/na/ m'as/sai 'e.m/ prue/va, A
quos/si/ de/ qual/ gui/za/ l'am; B*

E/ já/ per/ plag/ que/ me'en /mue/va A
no.m/ sol/ve/rai/ de/son/ liam.B

Per/ a/ques/ta /fri e /trem/ble, C
*quar/ de/ **tan**/ bon'/a/mor/ l'**am**, B*
qu'/anc/ no/ cug/ qu'/en/ nas/ques/sem/ble C
*en/ sem/**blan**/ del/ **gran**/ li/nh/ N'A/dam. B*

O poema *Farai chansoneta nueva*, de autoria de Guilherme IX, cujo título e estrutura são construídos em versos heptassílabos, ocorrência única na poesia desse trovador. O tema desta canção revela um modelo das relações matrimoniais do medievo. Composição estruturada em cinco estrofes, compostas de seis versos heptassílabos, com as rimas dispostas em: AAABAB e uma tornada de quatro versos, em CBCB. Os versos 4 e 6 de cada estrofe terminam em **am (amo)**, *mot-refranh* (palavra-refrão), palavra que reaparece no quarto verso de todas estrofes como declaração e ênfase ao amor que o amante tem por sua amada.

Na introdução, há um cenário primaveril que, segundo Spina (2009), é semelhante aos zejéis de Aben Cuzmán, influência árabe, iniciada por Guilherme IX e que se tornou lugar-comum entre os trovadores. O eu-lírico mostra-se disposto a cantar para a amada enquanto o tempo é favorável, antes que chegue o mau tempo: “*ans que vent ni gel ni plueva*”³⁸, para que ela o conheça como amante. Apreendemos, destarte, a primavera como a estação do amor. O eu-poético propõe-se ao amor e está preso aos seus encantos. De acordo com Rougemont (1988), a mudança do estilo sarcástico e jocoso desse poeta se deve à utilização que o mesmo fazia das formas dos hinos litúrgicos para as declarações do amor profano, e que, aos poucos, teria mudado o conteúdo de seus poemas:

[...] Guilherme descobre que o amor é muito mais que o fazer amor. Tanto assim que no final conseguirá transmitir o próprio movimento do espírito no louvor da carne, o fervor do impulso para o além (expresso pelas formas litúrgicas) na *doçura* do impulso amoroso para o que é terreno (ROUGEMONT, 1988, p. 259, grifos do autor).

No entanto, toda a poesia acontecia com as criações de muitos poetas, tendo desta maneira diferentes julgamentos sobre as instituições. Tudo acontecia em um contexto de buscas e proibições. A descoberta do amor passava a ser contemplada e abordada no viés da contenção do desejo, do prazer, na submissão do homem à mulher, dentro dos códigos do amor cortês.

³⁸ “antes que vente, gele ou chova”.

Esse poema traz características da poesia das cortes, com a vassalagem amorosa, explícita por “*ma dona m’assai’e.m prueva,/ [...] qu’en sa carta.m pot escriure*”³⁹; o eu-lírico já se coloca como vassalo da dama e pede que ela o inscreva como seu servo. Como reflete Paz (2001, p. 112), “[...] o apaixonado escolhe, voluntariamente, sua senhora e, ao escolhê-la, escolhe também a servidão [...]”. Por conseguinte, ele tenta conquistá-la, mas querendo a reciprocidade desse amor. Diferentemente da obrigação e do reconhecimento que o modelo da relação feudal previa entre o senhor e o vassalo, a poesia resistência colocou o homem e a mulher em posições inversas, dando a ela certa autonomia e o direito de escolher, no âmbito da ficção. Esta inovação da criação poética do amor cortês, e apresenta-se como irreverência aos códigos de superioridade entre o homem e a mulher.

Por conseguinte, observamos que essa poesia traz o perfil de resistência e, embora sendo apenas um produto ficcional para exemplo de um conceito de vida, com o tempo, passou a ser uma reflexão sobre a realidade social, uma reviravolta na forma de amar. Assim, o amante pronuncia-se de maneira gentil, amável e declara seu amor por esta dama: “*e no me’n tengatz per iure/ s’ieu ma bona dompna am*”⁴⁰. O amante mostra-se apaixonado, desarmado, indefeso em relação a essa paixão. Esta é outra faceta de resistência da poesia cortês, ao expressar a força do amor romântico, a paixão; sentimento que está acima de convenções ou controle, colocando o poeta como vassalo da dama.

Nas quarta e quinta estrofes, a narrativa manifesta outra peculiaridade, situação oposta, de misoginia sobre a posição feminina na sociedade. O eu lírico manifesta o poder que existia sobre as mulheres e, na relação homem/mulher pode ser observada nas questões feitas à dama: “*Par que’us vulhatz metre monja?/ Qual pro i auretz, s’ieu m’enclostre/ E no’n retenez per vostre?*”⁴¹ A primeira conotação que se aflora é sobre a mulher que abandonava o casamento e se tornava monja para se livrar do marido que não amava, ou por ser traída. Para Duby (1989, p. 97), “[...] fora da célula doméstica, a mulher se encontra numa situação considerada perigosa. Não deve existir mulheres sozinhas na sociedade [...] essas mulheres solitárias, a sociedade se esforça por reuní-las em instituições de isolamento e de proteção [...] mas também em bordéis”. A partir deste excerto, depreenderíamos que o amante coloca para ela o preço a ser pago no caso da separação. Segundo Denomy (1945), entretanto, as perguntas que o eu-lírico dirige à amada trazem uma conotação do desejo, da troca de amor entre ele e ela;

³⁹ “minha dona me ensaia e me prova / [...] que me inscreva em seus anais”.

⁴⁰ “Por ébrio não me tenhais / se esta boa dona eu amo”.

⁴¹ “Quereis ser monja, afinal?/ Que vos vale se me enclausuro/ e por vós não sou seguro?”

um modo concreto, físico, implícito na repreensão feita a ela e no comportamento dela em relação a ele.

As mesmas questões, para Riquer (2011), haveria um tom de sarcasmo, porque pode se constituir um argumento a favor da “cançoneta”, uma vez que as esposas do trovador Guilherme IX se retiraram para a Abadia de Fontevrault após a separação. Podemos, ainda, ler uma crítica, uma resistência à situação misógina que se colocava para a mulher que, ao abandonar o marido, obrigava-se a entrar para um convento, enquanto que o homem estava livre para novas aventuras amorosas. É, portanto, pertinente a abordagem de Riquer (2011), uma ironia à dama, pois, se ela não quisesse ficar com o marido, o destino era a clausura.

Assim sendo, instala-se uma situação paradoxal: a mulher formava a parceria conjugal, e o casamento dava base à estruturação social, à continuação da sociedade, porém ela não tinha voz, nem direitos, nem força para contrariar as “leis”, principalmente as da Igreja; como tratado em 3.2 desta tese, a mulher permanecia a prefiguração de Eva: “[...] pela natureza de seu corpo, ela é obrigada ao pudor, ao retiro [...] por essa armadilha tanto mais perigosa, quanto está mais preparada para seduzir” (DUBY, 2009, p. 543). A mulher livre representava ameaça à sociedade.

Concordamos, portanto, com os pressupostos de Bosi (2002, p. 10) acerca da ficção de que as poesias, “[...]. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo”. Esta poesia resistência denuncia a misoginia e as limitações propostas à mulher; o homem insistia em ter a dama consigo, mas, ela, ao contrário, não era livre para dispor da própria vida.

Na recuperação do discurso, o eu-lírico é persistente: “*Totz lo jois del mon es nostre/ dompna, s’amdui nos amam*”⁴². O amante revela-se habilidoso na arte de amar, ele utiliza artifícios nobres e corteses para conquistá-la e propõe enviar seu amigo, o jogral Daurostre⁴³, para cantar para ela essa canção, como forma de agradá-la e reconquistá-la. Retomamos Capelão (2000, p. 77), neste momento do estudo, ao se referir à arte de conquistar: “[...]. Pois não concebo que tudo o que de bom se possa realizar no mundo não tenha origem no amor. Ademais, uma mulher que, como tu, possui tão grande beleza aliada a tantas virtudes, deve percorrer os caminhos do amor e experimentar seus riscos [...]”. Depreendemos, portanto, que o poeta conhecia as regras propostas por Capelão, pois tenta convencer a dama a viver juntos esse amor.

⁴² “Todo o bem é nosso, juro/ se me amais dona, e eu vos amo”.

⁴³ Daurostre: nome do jogral encarregado de cantar para a dama.

Na última estrofe, o eu lírico recupera elementos da história bíblica como recurso linguístico para se referir aos valores da dama. Outra igual não haverá na linhagem de Adão: “*quar de tan bon’amor l’am/ [...] / en semblan del gran linh N’Adam*”⁴⁴. O discurso retoma a marca do idealismo amoroso, a dama é de beleza incomparável, e o eu-lírico propõe um amor puro. De acordo com Denomy (1945), Guilherme IX insere-se no grupo dos idealistas do *fin’amors* (cf. terceiro capítulo), caracterizando-se por se dedicar a alcançar o objeto de seus amores, com a posse da mulher amada. Esse amor era compensado pelo consolo de todo o encanto da amada, exceto a posse dela pelo físico, o sexo. Denomy (1945) argumenta que possa haver, nesta singularidade, apreensões distintas referentes ao amor romântico que despontava na Idade Média, refletidas na criação do poeta, que transformava e transcendia a realidade, expressando, juntos, o proibido e o desejado.

Como foi observado no início da abordagem ao texto de Guilherme IX, este não se trata de uma obra autobiográfica, contudo o discurso de seu poema pode, pelo menos, ter coincidências e serem associadas, com facilidade, aos relatos sobre sua vida. Logo, a Arte constrói parâmetros, artifícios para mostrar, para questionar e denunciar o homem e a sociedade. Para Bloch (1995, p. 196, grifos do autor), “[...] a ambivalência fundamental da cortesia no que concerne à questão da mulher está lá desde o começo, e as ‘duas faces’ do trovador são a articulação implícita fundadora de uma oposição definidora [...]”. Essa citação denota que a arte literária ao mesmo tempo que coloca a mulher na posição “*mha senhor*” não a libertou da misoginia. O exemplo transcrito do texto poético de Guilherme IX revela o trovador que traz a mulher idealizada, mas seria uma articulação já existente, o que a sociedade das cortes admitia, porém não reconhecia.

Bernart de Ventadorn

Outro poeta da Provença, Bernart de Ventadorn, considerado o maior e mais fecundo dos trovadores, viveu nos meados do século XII e produziu poemas entre 1150 e 1180 (?). Segundo Spina (1996), ele manteve sempre a temática amorosa e foi “[...] o poeta do amor cortês, sincero, melancólico, total [...]”, escreveu Pierre Belpérron. Ventadorn teria seu drama amoroso fundamentado em três momentos: vivendo sob a generosidade do visconde de Ventadorn, enamorou-se da Viscondessa e foi desterrado do castelo; apaixonou-se por Eleonor da Aquitânia e teve o amor correspondido, mas ela casou-se com o rei Henrique II

⁴⁴ “de tão bom amor a amo/ [...] / de igual aparência/ não mais dará a grande de Adão a herança”.

Plantageneta, da Inglaterra; na corte do conde de Tolosa, o poeta dedicou a profissão amorosa de sua lira à esposa do conde, Viscondessa de Ventadorn. É um dos poetas/trovadores mais celebrados de seu período e, das suas criações, são conservadas quarenta e uma, cuja atribuição é segura, sendo a maioria delas as canções de amor.

Embora seja rejeitada a tese de que a poesia de Ventadorn tenha reflexos da sua vivência, ele teria poetado para várias outras mulheres de diferentes cortes. Contudo, sua poesia é pura arte, sendo que ele ultrapassa as formas da poesia por meio dos temas, motivos e cenários, apesar do tom melancólico. Sua poesia é plenamente voltada à temática do amor cortês:

TANT AI MO COR PLE DE JOYA

*Tant ei mo cor ple de joya
tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
me par la frejura,
c'ab lo ven et ab la ploya
me creis l'aventura
per que mos pretz mont'e poya
e mos chans melhura.
Tan ai al cor d'amor,
de joi e de doussor,
per que'l gels me sembla flor
e la neus verdura.*

*Anar poscses vestidura,
nutz em ma chamiza,
car fin'amors
m'asegura de la freja biza.
Mas es fols qui.s desmesura,
e no.s te de guiza,
per qu'eu ai pres de me cura
deis c'agui enquiza
la plus bela d'amor,
don aten tan d'onor,
car en loc de as ricor
no volh'aver Piza.*

*De s'amistat me reciza!
Mas be n'ai fiansa,
que sivals eu n'ai conquiza
la bela semblansa;
et ai ne a ma deviza
tan de benanansa,
que já.l jorn que l'aurai viza,
non aurai pezansa.
Mo cor ai pres d'Amor,
que l'esperitz lai cor,
mas lo cors es sai, albor,
lonh de leis, en Fransa.*

Trago o coração tão cheio de alegria
que tudo se me transfigura.
O frio me parece
flor amarela, branca e vermelha,
pois com o vento e com a chuva,
sinto crescer em mim a felicidade
e com isso aumenta o meu mérito
e se aperfeiçoa meu canto,
Invade-me o coração tão grande amor,
tanta alegria e doçura,
que o gelo me parece flor
e a neve o verdor.

Posso andar sem roupas,
Nu sob minha camisa,
pois o amor leal
me protege da brisa fria.
Mas é louco quem se excede
e não se mantém conveniente;
procuro não me descuidar,
desde que requeri
da mais bela o amor,
de quem espero tanta honra
que em lugar de sua riqueza
não quero ter Pisa.

Ela me afasta de sua amizade!
Mas tenho confiança,
por ter conquistado
pelo menos o belo sorriso
e ao separar-me dela,
sinto tanta felicidade,
que o dia em que a vir
não sentirei tristeza.
Meu coração está perto do Amor,
aquele que o espírito corre atrás,
mas o corpo está aqui, alhures,
longe dela, na França.

*Eu n'ai la bon'esperansa,
Mas petit m'aonda,
c'atressi.m ten en balansa
con la naus en l'onda.
Del mal pes que.m desenansa,
no sai on m'esconda.
Tota noih me vir'e.m lansa
desobre l'esponda:
plus trac pena d'amor
de Tristan, l'amador,
que.n sofri manhta dolor
per Izeut la blonda.*

*Ai Deus! car no sui ironda,
que voles per l'aire
e vengues de noih prionda
lai dins so repaire?
Bona domna jauzionda,
mor se.l vostr'amaire!
Paor ai que.l cors me fonda,
s'aissi.m dura gaire
Domna, per vostr'amor
ionh las mas et ador!
Gens cors ab fresca color,
gran mal me faitz traire!*

*Qu'el mon non a nul afaire
don eu tan cossire,
can de leis au re retraire,
que mo cor no i vire
e mo semblan no.m n'esclaire,
que que.m n'aujatz dire
si c'ades vos er vejaire
c'ai talan de rire.
Tan l'am de bon'amor
que manhtas vetz en plor
per o que melhor sabor
me'n an li sospire.*

*Messatgers, vai e cor
e di.m a la gensor
la pena e la dolor
que.n trac, e.l martire.*

Não tenho boa esperança.
Todavia, pouco me serve,
pois ela se agita
como a nau sobre a onda.
Do pesar que me desonra
não sei onde me esconda
A noite toda me reviro
e me agito na cama
trago no peito mais dor de amor
que Tristão, o amante,
que tantas dores sofreu
pela ruiva Isolda.

Ai, Deus! por que não sou andorinha,
que voasse pelo ar,
e fosse numa noite profunda,
lá no interior de sua morada?
Senhora boa e prazenteira,
morre vosso enamorado!
Temo que me dissolva o coração,
se tudo isso demorar muito.
Senhora, por vosso amor
junto as mãos e a adoro!
Corpo gentil, de fresca cor,
Que dor me fazeis sofrer!

Nada existe no mundo
que me preocupa tanto
quando ouço dizer algo dela
que meu coração não sobressalte,
e meu semblante não se ilumine,
qualquer coisa que eu ousar dizer
vos parecerá sempre
que tenho vontade de rir.
Tanto a amo com amor sincero
que muitas vezes choro,
porque melhor sabor
têm para mim os lamentos.

Mensageiro, vai e corre
e diga à mais gentil
o castigo e a dor
que trago comigo, e o martírio.

Fonte: Riquer (2011, p. 372-75, tradução nossa).

*Tant/ei/ mo/ cor/ ple/ de/ jo/ya, A
Tot/ me/ des/na/tu/ra. B
Flor/ blan/cha,/ ver/me/lh'e/ gro/ya A*

*Me/ par/ la/ fre/ju/ra, B
c'ab/ lo/ ven/ et ab/ la/ plo/ya A
me/ cre/is/ l'a/ven/tu/ra, B
per/ que/ mos/ pretz/ mon/t'e/ po/ya A
e/ mos/ chans/ me/lhu/ra. B
Tan/ ai/ al/ cor/ d'a/mor, C*

De/ joi e/ de/ dous/sor, C
per que'l gels me sembla flor C
e la neus verdura. B

Mes/sat/gers/, vai/ e/ cor C
e/ di/.m a/ la/ gen/sor C
la/ pe/na e/ la/ do/lor C
que.n/ trac/, e.l/ mar/ti/re D

A cantiga é composta de seis estrofes de 12 versos alternados em heptassílabos e pentassílabos (redondilhas maior e redondilha menor), estruturados em rimas ABABABABCCB, que ondulam pelas estrofes, mas são distintas pelo jogo de consonâncias. A tornada é composta de quatro versos hexassílabos, em rimas CCCD, sendo uma rima órfã. Em todo verso 9, de cada estrofe, tem-se a palavra “amor” – *mot refranh* (palavra-refrão).

O poema *Tant ai mo cor ple de joya* fala de um amor que transcende o mundo real, quando o coração, cheio de alegria, é capaz de amenizar as dificuldades que a natureza oferece como o frio, a neve, a chuva, ao ponto de transfigurá-los: “*tot me **desnatura**./ Flor blancha, vermelh’e groya/ me par la **frejura**/, c’ab lo ven et ab la ploya/ me creis l’**aventura***”⁴⁵. Aos olhos do trovador, tudo se transforma; o exemplo do frio, o vento e a chuva, elementos da natureza que comumente atrapalham ou incomodam, nestes versos, aumentam a felicidade; tudo se torna alegre, florido e verde.

O poeta dispôs as rimas alternadas ABAB que coincidem com as palavras que se alternam e trazem alegria: “**joya, groya, ploya**”, isto é: alegria, representada pela cor amarela, o amarelo do sol, que se alterna com a chuva, como representantes deste sentimento. Da mesma forma, “**desnatura, frejura, aventura**”: modifica o frio e aumenta a felicidade, esse amor altera o espírito do poeta que consequentemente se projeta sobre a paisagem.

Nesse sentido, destaca-se uma observação de Frye (1973), para este detalhe poético: a lírica toma o mundo verde como simbolismo da vitória do verão sobre o inverno, portanto o gelo e a neve são transfigurados em flor e verdura, respectivamente, pela alegria que se irradia do ser poeta. O crítico acrescenta ainda que a literatura cumpre a função de visualizar o mundo do desejo “[...] como a forma genuína do mundo que a vida humana tenta imitar” (FRYE, 1973, p. 18), o mundo concebido pela Arte.

A resistência nesse texto poético consiste em apresentar um amor transformado, alegre, colorido, feliz, diferentemente da seriedade, do espírito restrito, do viver coletivo imposto pela sociedade cristã do medievo. Esse amor, que faz o eu-lírico tão alegre, é aquele

⁴⁵ “tudo se me transforma./ O frio me parece/ flor branca e vermelha e amarela,/ pois com o vento e com a chuva/ aumenta minha alegria”.

compartilhado consigo mesmo, livre das convenções, pois, no amor cortês, ele ama uma mulher casada. Desta maneira, a aventura traz a ele inspiração e alegria; ele tem o mérito de ser poeta e poder cantar. A felicidade corrobora o melhor desenvolvimento da sua Arte; nesse particular, ele se refere às suas habilidades de trovador e amante.

Na segunda estrofe, o eu-lírico se declara protegido pelo amor que nutre por sua dama, o amor da cortesia: “*car fin’amors m’asegura/ de la freja biza*”⁴⁶. Ele afirma que, seguindo fielmente as regras que regem o jogo desse amor, pode esperar a recompensa: “[...] Aquele que deseja tornar-se amante de uma dama se mostrará leal e cortês, dedicará toda a atenção a fazer o elogio da amada [...]” (LE GOFF, 2002, p. 49). Nessa cantiga, o apreço pela dama o levaria a desprezar o mundo material: “*la plus bela d’amor,/ don aten tan d’onor,/ car en loc de as ricor/ no volh’aver Piza*.”⁴⁷. Em **amor**, **onor**, **ricor**, destacam-se o sentimento e as qualidades que ele associa na mulher amada, tanto que, nem mesmo por Pisa, cidade da Itália, representante da riqueza e opulência daquele período, ele a trocaria:

[...] (todos os homens sabem que nenhuma ação virtuosa ou cortês poderá ser realizada neste mundo se sua fonte não for o amor). É exatamente esse poder que o amor possui nos trovadores; assim, em Bernard de Ventadour, esse amor, graças ao qual o homem tem apreço e valor, é a fonte de toda virtude cortês (CAPELÃO, 2000, p. XXXVIII).

Essa poesia é exemplo do amor cortês por excelência, pois sendo a *dame sans merci*⁴⁸, ela recusa a amizade do eu-lírico, entretanto, na vassalagem humilde, ele fala do amor que suporta as dores, as dificuldades de estar longe, mas ele a ama: “*Mo cor ai pres d’Amor/ que l’esperitz lai cor*”⁴⁹. Percebemos, então, um discurso que projeta o amor fora de controle, fora do corpo; o sentimento, referido por “espírito”, é livre e ele vai até onde está a amada. Denomy (1945) afirma que o *fin’amors* configura um amor espiritual, em que os corações e as mentes, e não os corpos, unem-se, no esforço de evitar uma união mais próxima, este amor o enobrece. O amor é de tal extensão que o sentimento se torna a fonte de todo o bem e de toda a virtude, ou seja, um amor verdadeiro.

A poesia transfigura a realidade, escapa às normas institucionais e se transforma em resistência e poder, principalmente em relação à Igreja, quando condiciona a prática do amor dentro do casamento ou quando se faz repressora do amor romântico. Nesta cantiga, a resistência ocorre no momento em que o eu-lírico marca a composição com a palavra “mas”:

⁴⁶ “pois o **amor de cortesia**/ me protege da brisa fria”.

⁴⁷ “da mais bela o **amor**/ de quem espero tanta **honra**/ que em lugar de sua **riqueza**/ não quero ter Pisa”.

⁴⁸ Dama sem piedade”.

⁴⁹ “Meu coração está perto do Amor,/ aquele que o espírito corre atrás”.

“*mas lo cors es sai, albor, / lonh de leis en Fransa*”⁵⁰, evidenciando-se uma das marcas do código do amor cortês, a dama é uma mulher casada e está longe. Depreendemos que eles se amam, porém as normas são respeitadas.

O casamento era a garantia da continuação da sociedade, das estruturas político-sociais e da cultura, porém, de forma alguma, o sacramento dispunha em si mesmo de artifícios que criassem ou desenvolvessem o afeto, a atração, a paixão e o amor conjugal. Argumentamos, por conseguinte, que a maioria dos contratos entravam no critério de um jogo, no qual bastava a afeição e a estima consciente, e não conheciam esse amor trazido pela poesia. Enfim, por meio do casamento havia a continuação da política dos feudos, iniciada na Alta Idade Média, e que, com o passar do tempo e das mudanças políticas, se tornaram propriedades próprias e hereditárias dos senhores feudais.

Foucault (2018), citado em 3.1 desse estudo, explica que o poder na Idade Média foi definido na origem religiosa pelo sistema pastoral, quando os homens, um “rebanho”, obedece aos “pastores”, portanto tudo era padronizado pelo cristianismo e exigia obediência incondicional. Assim, ponderamos que a poesia do século XII, de cunho profano, surge como resistência, é o veículo marcado por argumentos contrários às imposições cristãs, uma poesia que abala as estruturas e denuncia as amarras do poder instituído. Nesta cantiga, o amante ama uma mulher casada que está na França, portanto, impossibilitado de estar junto dela.

Embora o eu-poético afirme na quarta estrofe que o “amor espiritual” seja suficiente, ele registra o sofrimento que o distanciamento causa: “*Eu n’ai la bon’esperansa,/ [...] / plus trac pena d’amor/ [...] / Gens cors ab frescha color,/ gran mal me faitz traire!*”⁵¹. Para Spina (1996), o elemento constante na lírica dos trovadores é a *coita* amorosa, quando o amante sofre, sem acesso à mulher que ama. Observamos, portanto, que esses extratos narram o momento de melancolia, de saudade e dor; o amante liberta-se das amarras que o prendem e externa resistência ao sofrimento.

Outra característica erótica trovadoresca, presente nessa cantiga, é a insônia. O eu-lírico oscila nos momentos de sofrimento, e à noite se revolve na cama: “*Tota noih me vir’e m’lansa*”⁵². Denomy (1945) pondera que, diferentemente de ser “puro” ou “desinteressado”, esse amor é “sensual” e “carnal”, na medida em que provoca o desejo, a essência pura do amor. As revelações do poeta falam de pura sensualidade, exteriorizam as emoções e, para ilustrar, ele compara o seu sofrimento ao exemplo do amor de Tristão por Isolda, uma

⁵⁰ “mas o corpo está aqui, longe dela, / alhures, na França.”

⁵¹ “Eu não tenho boa esperança/ [...] / trago no peito mais dor de amor/ [...] / Corpo gentil, de fresca cor,/ **Grande dor me fazeis sofrer!**”

⁵² “A noite toda me reviro/ e me agito na cama”.

história de amor recontada ao longo dos séculos: “*plus trac pena d’amor/ de Tristan, l’amador,/ que.n sofri manhta dolor/ per Izeut la blonda*”⁵³, configurando o caráter do amante que sofre longe da mulher amada, é o martírio da paixão. A poesia resistência manifesta a expressão, a mensagem do sentimento humano e seus reflexos, realidade vivida pelos amantes, condenados a reprimir sentimentos, considerados como pecados.

Os apontamentos de Capelão (2000) corroboram a ideia de que a poética se identifica com a arte de amar, em cujo código consta um alerta para o fato de que o amor traz sofrimento e exige paciência: “[...]. É que o amor não pode ser obtido sem os penares, os sofrimentos e os tormentos que lhe dão valor; o *amor facilis* já não é amor [...]” (CAPELÃO, 2000, p. XL, grifos do autor). Entretanto, observamos que o paradoxo de amor e sofrimento não se enquadrava mais nas transformações que a sociedade do século XII concebia, e a literatura, como resistência ao poder das instituições, abriu as cortinas para o novo, para a exposição dos sentimentos mais íntimos, para a própria individualidade. Paz (1982) considera que a experiência poética é a revelação da condição humana, um contínuo movimento em transcender-se. Nesse movimento, o homem se refere a algo, aponta para algum valor ou experiência. A poesia segue a mesma lei; sempre o dizer, o dizer de algo, histórico e datado, pessoal, social ou ambos.

O poema termina com uma *tornada*, e o amante na esperança de ver a dama convoca o mensageiro: “*Messatgers, vai e cor/ e di.m a la gensor/ la pena e la dolor/ que.n trac, e.l martir*”⁵⁴. Para Spina (1996), o mensageiro é o próprio pensamento, como referido na poesia, “amor espiritual”, que pode “deslocar-se” até a França, fazendo-o recordar e trazer a imagem da amada, pois este pensamento pode levá-lo aonde ele quiser. Assim, a poesia é criação, é inspiração e se contrapõe às leis e o poder que limitam o homem na sua estrutura física, porém nada pode impedir o poeta de pensar. O poder, na forma de tradições e costumes, é questionado, subvertido, quando o individual mostra resistência, expressa o “pensar” o mundo de maneira diferenciada, com a manifestação do amor a partir do prazer e não da dor.

CHANTARS NO POT GAIRE VALER

*Chantars no pot gaire valer
si d’ins dal cor no mou lo chans;
ni chans no pot dal cor mover,
si no i es fin’amors coraus.
Per so es mos chantars cabaus,
qu’em joi d’amor ai et enten
la boch’e.ls olhs e.l cor e.l sen.*

Cantar pouco pode valer,
se o canto não for do coração;
nem se o canto não mover o coração
se nele não há o amor leal e cordial.
Por isso meu cantar é perfeito,
Porque tenho o amor e emprego
a boca, os olhos, o coração e o juízo.

⁵³ “trago no peito mais dor de amor que Tristão, o amante, que tantas dores sofreu pela ruiva Isolda”.

⁵⁴ “Mensageiro, vai e corre, e diga à mais gentil o castigo e a dor que trago comigo, e o martírio”.

*Ja Deus no.m don aquel poder
que d'amor no.m prenda talans.
Si ja re no.n sabi'aver,
mas chascun jorn me'n vengues maus,
totz tems n'aurai bo cor sivaus;
e n'ai mout mais de jauzimen,
car n'ai bo cor, e m'i aten.*

*Amor blasmen per no-saber,
foia gens; mas leis no.n es dans,
c'amors no.n pot ges dechazer,
si non es amors comunaus.
Aisso non es amors; aitaus
no.n a mas lo nom e.l parven,
que re non ama si non pren!*

*S'eu en volgues dire lo ver,
eu sai be de cuim ou l'enjans:
d'aquelas c'amon per aver
e son merchadandas venaus!
Messongers en fos eu e faus!
Vertat en dic vilanamen;
e peza me car eu no.n men!*

*En agradar et en voler
es l'amors de dos fis amans.
Nula res no i pot pro tener,
si lh voluntatz non es egaus.
E cel es be fols naturaus
que, de so que vol, l'ala repren
e.lh laua so que no.lh es gen.*

*Mout ai be mes mo bon esper,
cant cela.m mostra bels semblans,
qu'eu plus dezir e volh vezer,
francha, doussa, fin'e leiaus,
en cui lo reis seria saus.
Bel'e conhd', ab cors covinen,
m'a faih ric ome de nien.*

*Re mais no.n am ni sai temer;
ni ja res no.m seri'afans,
sol midons vengues a plazer;
c'aicel jorns me sembla Nadaus
c'ab sos bels olhs espiritaus
m'esgarda; mas so fai tan len
c'us sols dias me dura cen!*

*Lo vers es fis e naturaus
e bos celui qui be l'enten;
e melher es, qu'i.l joi aten.*

*Bernartz de Ventadorn l'enten,
e.l di e.l fai, e.l joi n'aten!*

Que Deus não me dê o poder
que do amor não tenha desejos;
mesmo sabendo nada ter,
senão desventuras diariamente,
contanto que tenha o coração nobre;
e se um prazer me alegria,
é ter bom coração, e nele perseverar.

Os tolos zombam sem saber,
isso não importa, pois
o amor não pode rebaixar-se,
a menos que seja um amor vulgar.
Isso não é amor: aquele
que só tem nome e aparência,
pois não ama sem recompensa!

Se quisesse dizer a verdade,
Eu bem sei de quem surge o engano:
daquelas que amam por dinheiro,
e são venais mercadoras!
Quisera que fosse mentiroso e falso!
Mas digo duramente a verdade;
E me pesa não mentir!

Em agradar e querer
reside o amor de dois amantes fiéis.
Proveito algum poderá advir,
se a vontade não for igual.
É muito estúpido, por natureza,
quem censurar aquilo que ela quer,
ou apreciar o que a ela desagrade.

Muito bem coloco minha esperança,
quando ela me mostra o belo semblante,
aquela que eu mais desejo e quero ver,
franca, doce, fina e leal,
com quem o rei seria feliz.
Bela, graciosa, de corpo formoso,
Do nada me fez um homem rico.

Não amo, nem posso temer,
nem nada me seria trabalhoso,
contanto que a agradasse.
pois me parece Natividade
o dia que seus belos olhos espirituais
me contemplam; porém o faz tão raro,
que apenas um dia me parece cem.

A canção é fiel e natural,
capaz de honrar àquele que a compreende;
e melhor é para aquele que o amor conserva.

Bernart de Ventadorn a entende,
compõe, declama e espera essa alegria!

Chan/tars/ no/ pot/gai/re/ va/ler A
si/ d'ins/ dal/ cor/ no/ mou/ lo/ chans; B
ni/ chans/ no/ pot/ dal/ cor/ mo/ver, A
si/ no/ i es/ fi/n'a/mors/ co/raus C
Per/ so/ es/ mos/ chan/tars/ ca/baus C
qu'en/ joi/ d'a/mor/ ai/ et/ en/ten D
la/ bo/ch'e/.ls o/lhs e.l/ cor/ e.l/ sen.D

Lo/ vers/ es/ fis/ e/ na/tu/raus C
e/ bos/ ce/lui/ qui/ be/ l'en/ten; D
e/ me/lher/ es,/ qu'i.l/ joi/ a/ten.D

Ber/nartz/ de/ Ven/ta/dorn/ l'en/ten, D
e.l/ di/ e.l/ fai,/ e.l/ joi/ n'a/ten! D

O poema *Chantars no pot gaire valer* é composto de sete estrofes, constituídas de sete versos octossílabos, com rimas em ABACCDD e duas tornadas, sendo uma de três versos e outra de dois versos octossílabos, as quais reproduzem as rimas dos últimos versos da estrofe anterior.

Nesta cantiga, Bernart de Ventadorn criou e apresenta algumas das afirmações que destacam o fazer poético. Assim como o conteúdo da sua poesia está sempre voltado para o amor, a lírica do amor cortês é o material específico desta cantiga. À vista desse tratado, o eu-lírico declara que não compensa trovar, se o canto não vier do coração: “*Chantars no pot gaire valer/ [...] /si no i es fin'amors coraus*”⁵⁵. É preciso um amor fiel, puro, cujo objetivo único é ser feliz. Esse amor se abre às necessidades do trovador para a perfeição de sua poesia: “*Per so es mos chantars cabaus/ qu'en joi d'amor ai et enten / la boch'e.ls olhs e.l cor e.l sen*”⁵⁶. O mesmo valor que o poeta coloca para um bom trovador, o eu-lírico se diz possuidor. Portanto, entendemos que é preciso que o poeta conheça e experimente esse amor para bem trovar; amar para saber trovar e bem trovar para falar do amor.

Na segunda estrofe, o eu-lírico, em oposição ao amor por interesses econômicos, coloca-se como defensor do amor verdadeiro: “*Ja Deus no.m don aquel poder/ que d'amor no'm prenda talans, / [...] / totz tems n'aurai bo cor sivaus*”⁵⁷ pois, como anteriormente referido, os casamentos estavam sempre vinculados às questões da herança dos feudos e da hereditariedade. Logo, no século XII, havia ainda muita instabilidade sobre o casamento. Segundo Brooke (1972, p. 82), “[...] A aristocracia secular tomou muito mais a sério o casamento e a legitimidade na altura em que a Igreja o converteu em sacramento [...]”, mas os

⁵⁵ “Cantar pouco pode valer / [...] / se (no coração) nele não há amor leal e cordial”.

⁵⁶ “Por isso meu cantar é perfeito,/ Porque tenho o amor e o emprego/ com a boca, os olhos, o coração e o juízo”.

⁵⁷ “Que Deus não me dê o poder/ que do amor não tenha desejos/ ... / contanto que tenha o coração nobre”.

teólogos ainda relutavam no processo de tornar sagrado esse sacramento com fins no “leito conjugal”, pois estavam ainda ligados à “[...] velha doutrina ascética de que o prazer carnal deveria implicar um elemento pecaminoso [...]”. Com efeito, contemplamos que o mito da castidade e das restrições ao sexo ainda ocupavam lugar importante no imaginário, na concepção de busca pela salvação no Juízo Final.

Mesmo sabendo que o amor recíproco entre o homem e a mulher traz sofrimentos, essa poesia expressa que o eu-lírico quer amar, que seu amor é sincero, verdadeiro e mantém a nobreza do seu coração. Estão presentes *Deus, amor, cor sivaus*, referências do contexto de fé e dos bons sentimentos, denotando grande valor ao seu cantar, porque quem ama tem Deus, amor e coração nobre, o que cumpre com o *fin’amors*, constituído na cortesia, no resguardo e polidez do amante para com a dama e no refinamento dos costumes.

Ventadorn, como anteriormente comentado, incluía-se no grupo dos idealistas do *fin’amors*; desta forma, a arte poética por ele produzida baseava-se na decência e nobreza de expressão; a trama desse jogo amoroso é sempre percebida na fantasia criada pelo poeta, porque nunca é descrita ou abordada a consumação do amor, ficando a aceitação, a “recompensa” da dama sempre em suspenso. Denomy (1984) pondera que o amor não se materializa, apenas se refere ao amor de cortesia, embora contemple uma nova moralidade e uma nova concepção de amor da qual a dama participa.

Na terceira estrofe, embora se afirme que esse amor se distanciava dos problemas político-sociais (os idealistas do *fin’amors*), o eu-lírico posiciona-se contrário às práticas que visam ao amor por dinheiro e chama de amores “produzidos”, próprios dos casamentos sem amor, conforme estabelecidas as normas feudais; e ele é enfático ao problematizar a aparência e a recompensa: “*Aisso non es amors; aitaus / no.n a mas lo nom e.l parven, / que re non ama si non pren!*”⁵⁸. A poesia resistência se coloca em: *parvenu / pren*, características que identificam valores daquela sociedade. Coadunamos, pois, com a crítica social que pode ser dirigida aos casamentos baseados na herança, às uniões sem amor, sem paixão, portanto, uma poesia resistência, aquela que projeta o leitor a buscar as imagens do mundo e do homem, preso nas redes do poder, da ideologia, cogitando uma opção diferenciada sobre o amor, a Arte como instrumento de se repensar os costumes.

O posicionamento do eu-lírico é de enfrentamento às relações de poder, à ideologia dominante que decidia e definia sobre o futuro e a vida dos jovens; prática comum entre os ricos ou os aristocratas, cujos “amores” se fundavam em paradigmas sociais e financeiros,

⁵⁸ “Isso não é amor: aquele /que só tem nome e **aparência**/ pois não ama sem **recompensa!**”

portanto um amor falso, distante da moral apregoada pela Igreja. Segundo Lapa (1977, p. 14), “[...] a negação do casamento explica-se justamente porque o amor conjugal se apresenta ao espírito do trovador como um negócio [...]”, diferente daquele que suscita o amor em plenitude. A resistência dessa poesia estava voltada, portanto, contra a ideologia que incentivava a prática do casamento como forma política, e que, ao mesmo tempo, cerceava a liberdade do indivíduo de amar e ser amado.

Ligando-se ao pensamento anterior, na quarta estrofe, o eu-poético se reporta aos tolos “*folia gens*” aqueles que “compram o amor”, contudo a crítica pesa sobre as mulheres que o “comercializam” e afirma que a culpa é: “*d’aquelas c’amon per aver /e son merchadandas venaus!*”⁵⁹. Mais uma vez, observamos uma crítica à sociedade (gente tola) e a misoginia. Ambas se encontram no discurso, quando a mulher é responsabilizada pelo comércio do corpo e do amor. A poesia resistência, neste ponto, estende-se à denúncia e à desaprovação do amor comercializado, outro exemplo destacado, diferentemente daquele que nasce no coração, já cantado na primeira estrofe. Cabe ressaltar ainda, conforme Bloch (1995), que o modelo da literatura dos trovadores, naquele momento, era a divulgação do amor cortês, a tentativa de romantizar o amor, mas, para as mulheres excluídas socialmente, as polaridades tradicionais do masculino/feminino não estavam alteradas, contexto de evidente misoginia.

Reforçamos, nesse sentido, a poesia resistência, de que Ventadorn, como poeta daquele momento e contexto, não era exceção, e o eu-lírico de sua criação condena veemente o comportamento da mulher que tem a liberdade de amar ao bel-prazer: “*Messongers en fos eu e faus! Vertat en dic vilanamen;/ e peza me car eu no.n men!*”⁶⁰ A resistência faz-se como denúncia e crítica àquilo que o poeta não considera como amor verdadeiro.

Abonamos as considerações de Bloch (1995), quando observa o amor cortês como um tratado de mão dupla, evidencia que a mulher é punida pelo mesmo discurso que a cultua, ou seja, ela tem liberdade para oferecer seu amor a quem lhe aprouver, porém é criticada como “mercadora do amor”. Todavia, a abordagem da figura feminina que vende o corpo não deixa de ser um quadro que possibilita entrever a misoginia associada à poesia resistência, a qual revela como a sociedade se manifestava em relação à mulher que contrariava os preceitos cristãos sobre a sexualidade.

Já, na quinta estrofe, o eu-lírico retoma o posicionamento do amante leal. Desta forma, confirmamos que a poesia de Ventadorn é idealista, de pura paixão platônica e, em se tratando

⁵⁹ “[...] daquelas que amam por dinheiro/ e são **venais mercadoras**”.

⁶⁰ “Quisera que fosse mentiroso e falso!/ Mas digo duramente a verdade;/ **E me pesa não mentir!**”

de textos líricos, as lembranças, as emoções, as dores, sentimentos bons ou ruins são extravasados, com o papel do amante mártir e da *dame sans merci*; o amante que vive um amor idealizado, sofrido, e a dama que não retribui. Assim, a voz do eu-poético apresenta o modelo do amor puro: “*En agradar et en voler/ es l’amors de dos fis amans*”⁶¹. Enquanto o *fin’amors* concebia um amor resignado, Otávio Paz (2001, p. 107) observa que os elementos constitutivos do amor são interdependentes e, neste caso, “[...]. A exclusividade requer a reciprocidade, o acordo do outro, sua vontade [...]”. O crítico refere que aquele que ama se entrega, contudo, esse entusiasmo, gerado pela paixão, exige o retorno da outra parte, recriando a relação domínio/servidão. A dependência e a cumplicidade representam a chave da relação: “*Nula res no i pot pro tener,/ si.lh voluntatz non es egaus*”⁶². Por conseguinte, a poesia do *fin’amors* mostra resistência aos enlaces feitos por acordos ou contratos, quando o eu-lírico pondera que no amor é preciso compatibilidade, concordância recíproca e igualdade para ser benéfico.

As ideias contidas na sexta e sétima estrofes concentram-se em elogios à dama: “*bels semblans*”; “*francha, doussa, fin’e leiaus*”⁶³, supondo-se que o olhar de “*sos bels ollhs espiritaus*”⁶⁴ que ela lhe dirigiu trouxe a vida, a Criação: “*me sembla Nadaus*”⁶⁵. Esse olhar, portanto, pode ser interpretado como fonte de vida para o poeta e ainda como fonte de inspiração para fazer a poesia. Importante se faz, para o momento, como fortuna crítica, a referência em Formasfixas (2016, grifos do autor), ao citar a expressão “*bels ollhs espiritaus*”, de Ventadorn, traduzida por “místico olhar”, artifício de inspiração subjetiva e até mística, para divinizar a amada, algo que:

[...] ultrapassa a proclamação pura e simplesmente intensa do amor e chega à radicalidade e ao ápice de louvor quando o poeta parece que desanuvia todo o resto, *apaga* as coisas do mundo da face da terra e, num olhar de relance que sua amada lhe der, fecunda um instante que se petrifica em poesia imortal [...] (FORMASFIXAS, 2016, p. 2 e 3).

Duas *tornadas* finalizam o poema, e o eu-lírico revela o caráter laudatório para sua criação poética. Na primeira, ele é consciente da qualidade daquilo que traz no seu discurso sobre a arte de trovar e sobre o amor: “*Lo vers es fis e naturaus/ e bos celui qui be l’enten;/ e*

⁶¹ “em agradar e querer reside o amor/ é o amor de dois jovens amantes”.

⁶² “Proveito algum poderá advir /se as vontades não forem semelhantes”.

⁶³ “belo semblante”; franca, doce, fina e leal”.

⁶⁴ “belos olhos espirituais”.

⁶⁵ “**me parece a Criação**”.

melher es, qu'i.l joi aten”⁶⁶. Os verbos, *enten/ aten/*; compreender/ conservar/, indicam as ações colocadas para entender desse amor que ele canta. Na segunda, possivelmente, ele se dirige a si mesmo, confirmando com entusiasmo as próprias qualidades de trovador, de poeta e de amante à espera da realização: “*Bernartz de Ventadorn l’enten,/ e.l di e.l fai, e.l joi n’aten!*”⁶⁷. Esta afirmação se volta para o próprio poeta, declaração que o constitui portador das qualidades que ele exige para se fazer poesia; e reforça a ideia que quem ama sabe trovar e transcende o real por meio de figuras e sons, artifícios presentes na criação do poeta.

Os dois textos de Bernart de Ventadorn conferem o jogo do amor cortês, nos quais o poeta observa as leis que regem a trama; o amor do vassalo é testado, sofrido, ele sente alegria em desejar a dama, e mantém-se apaixonado. A Arte, por sua vez, coloca em evidência esse amor romântico, a paixão que se manifesta. Porém, o eu-lírico expressa o seu anseio pela consumação do amor com a mulher que ele quer e deseja, mas, sendo ela casada, ele é prudente, nostálgico, terno e sabe esperar.

A poesia resistência, em Ventadorn, particulariza um amor desvinculado do mito, do texto bíblico, do discurso ideológico das instituições e centraliza-se no fazer poético. Entretanto, nesse percurso, ocorrem as abordagens críticas ao “amor de acordos econômicos”, “ao amor comercializado”. Como compreendemos a partir da reflexão em Bakhtin (2017), era um processo conduzido pelo imaginário criado sobre a sexualidade e a relação homem e mulher, associados aos fatores socioeconômicos, quando a literatura acompanhava a história da cultura. As cantigas, ora analisadas, articulam o amor refinado (*fin’amors*): agradar e querer como essência dessa arte; em ambos os casos, é preciso vir do coração.

Peire Rogier

Ainda do século XII, destaca-se a figura do trovador francês Peire Rogier, de Alvergne, e cônego de Clermont. Deixou o cargo e saiu para a vida artística. Mais tarde, estabeleceu-se em Narbonne, na corte da viscondessa Ermengarda, de quem recebeu grandes favores e por quem teria se apaixonado. Seus versos e canções foram a ela dedicados, e lhe renderam grandes comentários naquela região. Esse desconforto levou sua amada a despedi-lo, afastando-o em grande tristeza (RIQUER, 2011). Em outros estudos, porém, como o de Nicholson (1976), tais afirmações não conferem com os documentos abordados por este

⁶⁶ “A canção é autêntica e sincera,/ capaz de honrar aquele que bem a compreenda;/ e melhor é para aquele que o amor conserva”.

⁶⁷ “[...] Bernart de Ventadorn a entende,/ compõe, declama e espera essa alegria suprema!”

escritor; assim, limitamo-nos ao propósito desta tese, voltado ao texto poético, não sendo detalhadas as questões biográficas do autor. A poesia de Peire Rogier, segundo Spina (1996), traz alguma tendência nova, o *troblar leu*, que compreende a arte da poesia por uma versificação simples, sem rebuscamentos de estilo, com a mensagem poética clara, inteligível, porém sem vulgaridade, o que conota as habilidades do poeta.

AL PAREYSSSEN DE LAS FLORS

*Al pareyssen de las flors,
quan l'arbre's cargon de fuelh,
e'l tempz gens'ab la verdura
per l'erba, que creys e nays:
doncx es a selhs bon'amors,
qui l'an em-patz ses rancura,
q'us ves l'autre non s'erguelha.*

*Bos drutz non deu creir'auctors
ni so que veiran sey huelh
de neguna forfaitura,
don sap que sa dona'l trays;
so que ditz qu'a fait alhors,
creza, sitot non lo jura
e so que'n vi dezacuelha.*

*Qu'ieu vei de totz los melhors
que afolan lur capduelh,
qu'enqueron tan lur dreytura
tro que lur dompna's n'irays.
E'l ris torna'ls pueys em plors;
e'l folhs per mal'aventura
vai querem lo mal que'l duelha.*

*Qu'amors vol tals amadors,
que sapchon sufrir erguelh
en patz e gran desmesura;
sitot lor dompna'ls sostrays,
paucsplagz lur em sia honors,
quar si'l sap mal ni's atura,
ylh quena tost qui l'acuelha.*

*Per aquest sen suy ieu sors
et ai d'amor tan quan vuelh,
quar s'elha'm fay gran laidura,
quant autre's planh, ieu m'apays.
Sitot s'es grans ma dolors,
sofier tro qu'elha'm melhura
ab um plazer qual que's vuelha*

*Mais vuelh trenta dezonors
qu'un'onor, si lieys mi tuelh,
qu'ieu suy hom d'aital natura,
no veulh l'onor que'l pro lays.
Ni ges no'm laissa'l paors,
don mos cors non s'asegura,
qu'ades cug qu'autre la'm tuelha.*

Ao desabrochar das flores,
quando as árvores se enchem de folhas
e o tempo se embeleza com o verdor
da erva que nasce e cresce,
motivação para bons amores,
quem o tem em paz, sem rancor,
que um não se ostenta ao outro.

Bom amante não crê em testemunhos
nem ao que vejam seus olhos,
a respeito de nenhuma falta
como ao saber que sua dama o trai;
o que ela diz que fez na sua ausência,
ainda que não o jure,
e não crer naquilo que ele viu.

Eu tenho visto todos os melhores
que arruinaram seu prestígio,
que fizeram valer seus direitos
ao ponto de indignar suas damas.
O riso logo se transforma em prantos;
e o tolo, para sua infelicidade
vai buscando o mal que o atormenta.

Amor quer os amadores,
que sabem suportar o orgulho
com paz e grande comedimento;
e mesmo que sua dama o engana,
poucas discussões se tornam honras
pois se ele age mal e não a atura,
há logo quem a acolhe.

Com esse pensamento estou a salvo
e tenho do amor tanto quanto desejo,
pois se ela me faz grande desrespeito,
enquanto outro lamenta, eu me acalmo.
Apesar de ser grande a minha dor,
eu suporto até que ela melhore
e que me dê um prazer que queira.

Mais vale trinta dezonras
a uma honra que me faça deixá-la,
pois que sou pessoa de tal natureza,
não quero honra que aparta o proveito.
Os medos não me abandonam,
pois meu coração não se assegura,
sempre temo outro tomá-la.

*De mon dan prec mos senhors,
mas l'amor de midons vuelh,
e que 'l prenda de mi cura,
que trop es grans mos esmays.
Molt mi fera gen secors,
s'uma vetz ab nueg escura
mi mezes lai o's despuelha.*

*Peir Rogiers li quier secors,
e si 'l mals longeitz li dura,
pauc viuura, qu'ades rauguelha.*

Por meu dano imploro meus senhores,
mas quero o amor de minha dama,
e que me tome sob seus cuidados,
que é muito grande o meu desfalecer.
Muito bem me faria seu socorro,
se uma vez, em noite escura,
me levasse para onde se despe.

Peire Rogier lhe pede socorro,
se a desventura durar muito tempo,
pouco viverá, pois que já ofega.

Fonte: Riquer (2011, p. 266-68, tradução nossa).

*Al/ pa/reys/sen/ de/ las/ flors, A
Quan/ l'ar/bre's/ car/gon/ de/ fuelh, B
e'l/ tempz/gens'/ab la/ ver/du/ra C
per/ l'er/ba,/ que/ creys/ e/ nays: D
doncx/ es/ a /selhs/ bon'a/mors, A
qui/ l'an/ em-/patz ses/ ran/cu/ra, C
q'us/ ves/ l'au/tre/ non/ s'er/gue/lha. B*

*Peir/ Ro/giers/ li/ quier/ se/cors, A
e si 'l/ mals/ lon/geitz /li /du/ra, C
pauc/ viu/ra,/ qu'a/des/ rau/gue/lha. B*

A cantiga de Peire Rogier apresenta uma composição em sete estrofes, dispostas em versos heptassílabos e uma *tornada*, constituída de três versos: nas sete estrofes, as rimas seguem o mesmo padrão em: ABCDACB, e a tornada em ACB, confirmando a norma que segue as rimas finais da última estrofe.

Como muitos outros trovadores, Peire Rogier inicia a canção com uma abordagem sobre natureza, motivo articulado ao processo do amor; **flors/amors**: “*Al pareysen de las flors/ [...] / doncx es a selhs bon'amors*”⁶⁸. Essa comparação trazida pelo eu-lírico mostra a harmonia na natureza da estação florida para o desabrochar das flores, semelhante à dos amores, identificando aqueles que acontecem com equilíbrio e igualdade, ou seja, com respeito mútuo: “*q'us ves l'autre non s'erguelha*”⁶⁹. Em seguida, ocorre também uma antítese em: **verdura/ rancura**, para expressar o fluxo produzido pela natureza (verdor), em oposição ao amor que não tem harmonia, mas orgulho ou rancor. Por conseguinte, observa-se a habilidade do trovador em levar o leitor a perceber o objeto principal da abordagem, o *bon'amors*.

⁶⁸ “ao desabrochar das flores / [...] / motivação para bons amores”.

⁶⁹ “que um não se ostenta ao outro”.

Na segunda estrofe, a mensagem traz uma faceta diferenciada do amor cortês, um quadro de infidelidade da dama e que não incomoda o amante: “**Bos drutz non deu creir’auctors/ ni so que veiran sey huelh / [...] / don sap que sa dona’l trays;**”⁷⁰. Neste excerto, percebemos um rompimento com o amor idealizado, a resistência às leis cristãs sobre o adultério e com a honra do próprio eu-lírico no papel de cavaleiro/vassalo. Por outro lado, no contexto das cortes, como considerado por Duby (1989), o jogo do amor cortês era travado por amantes, e, em consequência, gerava rivais entre homens solteiros (*juvenes*).

Era, portanto, um culto ao amor livre, com pretendentes, disputando a mesma dama, a qual estaria disponível a quem lhe fosse o escolhido. A poesia resistência, nesta canção, faz-se na humildade e conformidade do amante para com a dama; ele “[...] *impone una total ceguedad ante sus desvios y traiciones, aunque le sean evidentes*”⁷¹ (RIQUER, 2011, p. 266). Este amor evidencia um desvio, diferentemente daquele proposto naquela cultura, pois é um amor que se destaca das premissas vigentes, é uma demonstração do *fin’amors*.

Como justificativa ao próprio modo de julgar a liberdade de amar, na terceira estrofe, o eu-lírico apresenta dois modelos de amantes: “[...] *totz los melhors/ que afolan lur capduelh,/ qu’enqueron tan lur dreitura/ tro que lur dompna’s n’iray*”⁷². Quando os “melhores” afrontam as damas e têm seu “prestígio” arruinado, depreendemos que eles são excluídos da competição no jogo do amor; e, em contraposição, os “[...] *amadors,/ que sapchon sufrir erguelh/ en patz e gran desmesura;/ sitot lor dompna’ls sostrays*”⁷³: os “amadores” são capazes de contornar os problemas com seus concorrentes. O poeta coloca-os, assim, em posição antagônica, destacando a situação dos amantes com experiência e a dos amantes principiantes: *melhors/amadors*.

Esse posicionamento do eu-poético recupera bases estabelecidas da literatura do amor, desde a literatura clássica latina. Para Ovídio (2008, p. 72): “Mais hábil é o amante que apresenta ele próprio os outros. O melhor é ignorar tudo. Deixe-a ocultar suas infidelidades e não a force a mudar sua fisionomia para fugir ao rubor da confissão”. Confirma-se, portanto, o uso apropriado desse antagonismo nesta cantiga, cumprindo o posicionamento prudente e cordial do vassalo, proposto pelo jogo do amor cortês.

⁷⁰ “Bom amante não crê em intrigueiros/ nem ao que vejam seus olhos / [...] / como ao saber que sua dama o trai”.

⁷¹ “[...] impõe uma total cegueira ante seus [da dama] desvios e traições mesmo que sejam evidentes” (RIQUER, 2011, p. 266, tradução nossa).

⁷² “[...] todos os melhores/ [...] / arruinaram seu prestígio/ [...] / fizeram valer seus direitos/ ao ponto de indignar suas damas”.

⁷³ “[...] os amadores/ [...] sabem suportar o orgulho/ com paz e grande comedimento/ mesmo que a dama os engana”.

Enquanto a sociedade, a partir dos valores vigentes, desprezava o adultério, na quarta estrofe, o eu-lírico assume que, ao ignorar a atitude da dama, ele tem esperanças de desfrutar de algum prazer com ela; caso contrário, ele a perderia: “*quar si'l sap mal ni's atura,/ ylh quena tost qui l'acuelha*”⁷⁴; ele prefere a desonra ao risco de perdê-la; o amor não lhe coloca empecilho e tudo supera. Para completar a ideia sobre esse comportamento, fechamos com as palavras Ovídio (2008, p. 71): “Suporte com paciência um rival; a vitória estará do seu lado; você será vencedor na arte que pratica o poderoso Júpiter”. A alusão ao deus pagão serve também à resistência e à contraposição ao Deus cristão.

Anteriormente a esse contexto, Ovídio já observava aquilo que vai ser tratado mais tarde por Zumthor (1993, p. 27): “As formas de expressão existentes permaneciam quase inalteradas; porém seu investimento pelo sujeito que se exprime obedece a outras regras”. Com esse parecer, entendemos que as transformações sociais e culturais daquele período criavam novas tensões, mas o eu-lírico também cria e propõe alternativas aos novos tempos; o amante aceita dividir a mulher amada com outros.

Nessa cantiga, o amor apresenta-se como um argumento poético de resistência, pois o que importa é ter esperanças do amor na pessoa amada. Neste sentido, Frye (1973a, p. 82) destaca que “[...] Não importam os compromissos ou acordos sociais que possam ser feitos, a poesia fala a linguagem do mito e não a linguagem da razão ou dos fatos [...]”. Na quinta estrofe, observamos, portanto, uma tendência a abalar os pressupostos sociais e religiosos no tocante às práticas do amor, pois embora o eu-lírico sofra, ele é ponderado, resignado à sua coita: “*Sitot s'es grans ma dolors,/ sofier tro qu'elha'm melhura*”⁷⁵. As rimas *sors/dolors* retomam a ideia de que essa dor o mantém “a salvo”, ele sofre, é resistente, com a garantia de ter o amor da dama, no tempo apropriado. A dor é o meio de que ele dispõe para continuar amando. De acordo com Nancy (2005, p. 19), o fazer poesia quer dizer: “[...] o que o *fazer* faz à linguagem no momento em que a perfaz no seu ser, que é o acesso ao sentido [...]”. Depreendemos, por conseguinte, que a linguagem da poesia é o modo que o poeta tem para acessar e expressar esse amor.

Na sexta estrofe, o eu-poético expõe a situação do amante. Embora sendo a honra uma das virtudes exigida ao cavaleiro no quadro do amor cortês, nestes versos ele a desconsidera, enquanto competidor na disputa pela amada: “*Mais vuelh trenta dezonors/ qu'un'onor, si lieys mi tuelh,/ [...] / qu'ades cug qu'autre la'm tuelha*”⁷⁶. Ele sabe jogar; entre perder a

⁷⁴ “pois se ele age mal e não a atura / há logo quem a acolhe”.

⁷⁵ “Apesar de ser grande a minha dor,/ eu suporto até que ela melhore”.

⁷⁶ “Mais vale trinta desonras/ a uma honra que me faça deixá-la/ [...] / sempre temo outro tomá-la”.

honra e perder a amada, faz sua escolha. A Arte, assim, coloca-se na contradição, em resistência: “[...]. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela [...]” (BOSI, 1993, p. 192). Essa postura do eu-lírico é pura poesia resistência, ela resgata o sujeito para a independência e a individualidade, proporcionando novas visões, diferentes conceitos e opções para o amor e, como já abordado em 3.1 nesta tese, apesar de toda a força e influência que o cristianismo trazia e exercia sobre os costumes e práticas.

Segundo Frye (1973a, p. 50), Ovídio deixou “[...] claro que Eros era uma força poderosa que devia ser levada em conta, ao contrário da posição do cristianismo oficial [...]”. Isto reforça a ideia de que o amor e a paixão fazem parte do humano, suscetível a erros e desvios. Por outro lado, havemos de pensar sobre o julgamento que se fazia em relação ao adultério nos tempos medievais, pois não é possível saber ao certo como era concebido ou praticado, entretanto é certo que a Igreja o condenava. Cabe-nos, por conseguinte, argumentar se essas transgressões estavam restritas à ficção, no amor cortês criado pelos poetas, às convenções cristãs, ou se eram mais comuns do que podemos imaginar.

Em seguida, na sétima estrofe, o discurso retoma as linhas cortesãs da poesia; o amante expressa a ansiedade por encontrar sua dama: “*Molt mi fera gen **secors**,/ s’uma vetzab nueg escura/ mi mezes **lai o’s despuelha***”⁷⁷: **secors/ lai o’s despuelha**, o eu-lírico recupera, no discurso, a parte da sexualidade, do desejo físico e é esse amor que o amante declara e expõe. Segundo Riquer (2011, p. 266), “[...] *El amor cortés llega aqui a uno de sus más exagerados extremos y se inspira en aforismos eróticos* [...]”⁷⁸. Ocorre, deste modo, uma resignificação, cabendo a ele a liberdade de se expressar. Importante lembrar que a cantiga era criada para ser cantada e divulgada pelos jograis, uma maneira de disseminar diferentes valores e posturas.

A imagem do amante flexível, vulnerável, instaura o momento dialético do poema, quando a poesia resistência quebra a ordem, a harmonia dos discursos dominantes, “[...]. Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes [...]” (BOSI, 1993, p. 146). A poesia, por si mesma, é resistente, ela denuncia, coloca descobertos o homem, a sociedade e todos os processos que tangem a cultura.

⁷⁷ “Muito bem me faria seu socorro,/ se uma vez, em noite escura,/ me levasse para onde se despe”.

⁷⁸ “[...] O amor cortês chega aqui ao um de seus mais exagerados extremos e se inspira em aforismos eróticos [...]”.

O poema finaliza com uma *tornada*, composta de três versos, com a recuperação das rimas da última estrofe: *secors/ secors; escura/ dura; despuelha/ rauguelha*: processo formal recorrente na poesia provençal. Em nome do próprio trovador, “*Peir Rogiers*” pede socorro, e dirigindo-se à amada: “[...] *quier secors,/ e si’l mals longeitx li dura,/ pauc viura, qu’ades rauguelha*”⁷⁹. Apesar da suposta conformação do eu-lírico, ele já se diz ofegante, não pode esperar mais. O processo do sofrimento é o fechamento da cantiga. Também na construção poética, observamos uma resistência ao que é pré-determinado como “poeta e eu-lírico”, visto que Peir Rogiers subverte essa predeterminação e dá voz ao eu-lírico para que este se refira ao poeta, ele mesmo, de maneira que o sofrimento dele possa ser mais racional do que se ele o próprio eu-lírico falasse.

Apontamentos de Huizinga (2010) corroboram para se entender o ideal cavaleiresco e a consciência religiosa como poderes e regentes daquela estrutura social; porém foi a figura feminina a “chama ardente”, que brilhou no emaranhado dos sentimentos e leis. A poesia volta-se ao “[...] fundo erótico da postura de vida, e talvez seja apenas a transformação ética de um desejo insatisfeito [...]” (HUIZINGA, 2010, p. 115), uma forma de resistência aos ditames da sexualidade. Consideramos, portanto, que a troca de posição do senhor para a dama é uma subversão criada pelo poeta, o que não significa uma idolatria à figura feminina, mas uma forma de ironizar os costumes e a mentalidade sobre o amor entre homem e mulher.

Condessa de Dia

No contexto da poesia medieval francesa, encontramos também a figura feminina de Beatriz de Dia (1180-1210), a condessa de Dia, como a descrevem os cancioneiros. Dizem ter sido esposa de Guilhem de Peitieu (Guilherme I), contudo se enamorou do trovador Raimbaut d’Auvarenga, a quem dedicou algumas canções. As explicações sobre a identidade dessa trovadora são bastante confusas e são então baseadas em dados não seguros, portanto, segundo Riquer (2011), o melhor é situar a obra da poeta no período que vai entre final do século XII e início do século XIII. Suas criações são expressas ao *troblar leu*.

Para Spina (1996, grifos do autor), ela foi a mais famosa entre as *trobairitz* de seu tempo, com uma poesia de mensagem clara, simples, na busca de expressar a alegria da juventude e o amor nobre; ela traça um evidente levante aos “murmuradores” do verdadeiro amor, um aspecto diferenciado pela voz feminina.

⁷⁹ “[...] pede socorro,/ se a desventura durar muito tempo,/ pouco viverá, pois que já ofega”.

ESTAT AI EN GREU COSSIRIER

*Estat ai en greu cossirier
per um cavallier q'ai agut,
e voil sai totz temps saubut
cum eu l'ai amat a sobrier;
ara vei q'ieu sui trahida
car eu non li donei m'amor,
don ai estat en gran error
en lieig e qand sui vestida.*

*Ben volria mon cavallier
tener un ser e mos bratz nut,
q'el s'en tengra per erebut
sol q'a lui fezes cosseillier;
car plus m'en sui abellida
no fetz Floris de Blanchaflor;
eu l'autrei mon cor e m'amor
mon sen, mos huoills e ma vida.*

*Bels amics, avinens e bos,
cora.us tenrai e mon poder?
e que jagues ab vos un ser
e q'e.us des un bais amoros!
Sapchat, gran talan n'auria
q'e.us tengues en luoc del marit,
ab so que m'agessetz plevit
de far tot so qu'eu voiria.*

Tenho estado em grave aflição
por um cavaleiro que tive,
e quero que sempre saiba
quanto o tenho amado;
agora vejo que fui traída,
porque não lhe dei meu amor;
por isso tenho estado em grande erro
na cama, e quando estou vestida.

Bem queria meu cavaleiro
tê-lo em meus braços, nu,
e encontrar-me em êxtase
apenas me fazer de sua almofada;
pois estou mais apaixonada
que Floris esteve por Blancaflor:
lhe entreguei meu coração, meu amor,
meu juízo, meus olhos e minha vida.

Belo amigo, amável e bom,
quando o terei em meu poder?
e que possa estar convosco a sós
e dar um beijo amoroso!
Sabeis que grande desejo seria
ter você no lugar de marido,
se me houvésseis jurado
fazer tudo que eu quisesse.

Fonte: Riquer (2011, p. 798-99, tradução nossa).

*Es/tat/ ai/ en/ greu/ cos/si/ri/er A
per/ un/ ca/va/lle/er/ q'ai/ a/gut, B
e/ voil/ sai/ totz/ tem/ps/ sau/but B
cum/ eu /l'ai /a/mat a/ so/bri/er; A
a/ra /vei /q'ieu /sui /tra/hi/da C
car/ eu /non /li /do/nei/ m'a/mor, D
don/ ai/ es/tat/ en/ gran/ er/ror D
en/ li/eig e/ qand/ sui/ ves/ti/da. C*

A canção *Estat ai en greu cossirier* é estruturada em três estrofes, constituídas de oito versos octassílabos e heptassílabos, com rimas em ABBACDDC, apresentando o discurso em tom narrativo, por meio do *enjambement*⁸⁰. Com base na maioria dos poemas da literatura do amor cortês, há as composições desenvolvidas pela voz masculina, quando o eu-lírico

⁸⁰ “[...] é a ruptura de uma unidade sintática (uma frase, proposição ou sentença) no final de uma linha ou entre dois versos. É um contraste em comparação com o fim de frase, em que cada unidade linguística corresponde a uma única linha, a uma cesura, em que a unidade linguística termina no meio da linha. O termo é emprestado diretamente a partir do francês *enjambement*, que significa ‘encavalgamento’”. ENJAMBEMENT. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Enjambement&oldid=56668074>>. Acesso em: 8 nov. 2019.

obedecia à posição do vassalo que se dirigia à dama. No caso desta canção, o eu-lírico é a voz feminina, a *trobairitz*, quem ocupa a posição do vassalo e se dirige ao cavaleiro, seu amado.

O próprio título traz a temática da *coita*, do sofrimento por amor: “*Estat ai en greu cossirier*”⁸¹. O eu-lírico ama seu cavaleiro, seguindo os passos do jogo cortês. Outrora, em posição contrária, ele foi seu vassalo e esteve a seus serviços, mas ela lamenta tê-lo perdido e sofre: “*per un cavallier q’ai agut*”⁸². Em se tratando de amor cortês, o eu-lírico é uma mulher casada, porém ela ama outro cavaleiro: “[...]. Ao marido a pessoa e a fidelidade material, ao amante a alma e a vida espiritual [...]” (SPINA, 1996, p. 125). Tal situação, de acordo com este estudioso era uma virtude de a esposa não amar o marido e sim amar outro homem.

A liberdade da voz feminina fala de seus sentimentos, de seus desejos e suas dores, é uma poesia que se faz resistência aos pressupostos estabelecidos pelo jogo do amor cortês: uma trovadora. O eu-lírico usa de espontaneidade para falar da sua intimidade: “*ara vei q’ieu sui trahida/ car eu non li donei m’amor,/ don ai estat en gran error/ en lieig e qand sui vestida.*”⁸³. O desejo por seu cavaleiro acontece noite e dia, e ela vive em aflição; um amor forte, humano, porém é um sentimento de condenação na mentalidade cristã, pois quem ama carrega o peso da dor de amar: *amor/error*”. Esse paralelo pode ser interpretado, ainda, como amor/pecado, reportando-se ao imaginário, ao mito criado sobre a sexualidade; a mulher sentindo-se pecadora por suas manifestações eróticas, na figura de Eva. Contudo, por meio da poesia, o eu-lírico confessa seu sofrimento por não ter o amante junto de si; posicionamento que a voz feminina traz na poesia e serve à quebra do silêncio, à resistência; a mulher se desvencilia do medo e do preconceito imposto pelas normas cristãs:

[...] no século XII, a riqueza dos ensinamentos do amor divino e humano raramente era aplicada pelos teólogos na sua doutrina sobre o casamento. O amor humano revestiu-se de novo significado nas mãos de João de Salisbúria e de S. Bernardo; significava, porém, apenas amizade humana, sincera e fervorosa entre o homem e a mulher (BROOKE, 1972, p. 87).

Desse modo, o pressuposto para a união do casal se fazia puramente por interesse e não correspondia ao sentimento erótico (amor), a atração física, tal qual ela afirma sentir pelo amante, fazendo com que se angustie. Revela-se, portanto, uma poesia resistência; esse sentimento não significava o mesmo que os teólogos desse período traziam, contudo, como

⁸¹ “Tenho estado em grave aflição”.

⁸² “por um cavaleiro que tive”.

⁸³ “agora vejo que fui traída/ porque não lhe dei meu amor; /e por isso tenho estado **em grande erro**/ na cama e quando estou vestida”.

muitos outros escritores e poetas, o eu-lírico, neste momento, não manifesta qualquer relação entre amor e casamento, e sim um amor livre, sem compromissos.

Na segunda estrofe, o eu-lírico declara todo amor e desejo por seu cavaleiro: “...*volria mon cavallier/ tener un ser e mos bratz nut/ [...] /car plus m'en sui abelida/ no fetz Floris de Blanchaflor*”⁸⁴. Expressa-se neste excerto o amor erótico, aquele que escapa às linhas do amor idealizado, sublimado, da contemplação, e chega ao apelo do contato físico. Apreendemos que: “*tener un ser e mos bratz nut*”, configura uma expressão poética de resistência à ideologia cristã, cuja concepção de amor puro era somente aquele voltado a Deus. Assim, ao manifestar abertamente um desejo sensual, segundo Denomy (1984, p. 42), trata-se do amor que “[...] provoca e atíça o desejo. Por ser desejo é a essência do amor puro [...]”. Em: “*sui abelida*” fecha-se a ideia do amor-paixão, do desejo de estar junto, do amor carnal. Tal como é representado e articulado na história de dois jovens apaixonados, Floris e Brancaflor, que superaram todas as dificuldades em nome do amor. O eu-poético buscou, na universalidade dessa história de amor, a comparação com o sentimento que sustentava por seu amado.

O eu do discurso conduz esse pensamento, entrega-se por inteiro, um amor sem restrições: “*eu l'autrei mon cor e m'amor/ mon sen, mos huoills e ma vida*”⁸⁵. O lirismo se acentua por uma gradação disponibilizada nos versos: **cor, amor, sen, huoills, vida**, elementos que intensificam a ideia, de forma crescente, até chegar ao ponto máximo que é a própria vida. A dama, no papel de vassalo, presta todas as reverências, despoja-se por completo, oferecendo-se de corpo e alma ao amado.

Na terceira estrofe, o eu-lírico simula um diálogo com o amante, faz um apelo ao cavaleiro/amante de maneira suave e acolhedora: “*Bels amics, avinens e bos*”⁸⁶; por meio de uma assonância, o ciciar dos “s” marca o som do chamado em particular aos dois; como por sussuros ela fala ao amado. Em seguida, coloca um questionamento que expressa sua ansiedade: “*cora.us tenrai e mon poder?*”⁸⁷. Neste ambiente, o jogo de palavras e o jogo sonoro corroboram à ambientação da proposta que é feita ao amante: “*e que jagues ab vos un ser/ e q'e.us des un bais amoros!*”⁸⁸. Trata-se de uma “conversa” somente para amantes; um pedido fechado por uma exclamação, marcando a emoção e o entusiasmo do eu-lírico. Esse poema traz a vinculação do amor à sexualidade, uma resistência à concepção medieval do

⁸⁴ “queria meu cavaleiro/ Tê-lo em meus braços, nu/ [...] estou mais apaixonada/ que Floris esteve por Brancaflor”. (*Floris de Blanchaflor*: história de dois jovens adolescentes, um príncipe sarraceno e uma donzela cristã, cujo amor foi capaz de vencer todas as barreiras.) Disponível em: <<http://www.poesianaalma.com.br/2016/03/resenha-floris-e-brancaflor.html>> Acessado em: 12 dez. 2021.

⁸⁵ “lhe entreguei meu coração e meu amor,/ meu juízo, meus olhos e minha vida”.

⁸⁶ “Belo amigo, amável e bom”.

⁸⁷ “quando o terei em meu poder?”

⁸⁸ “e que possa estar convosco a sós/ e dar um beijo amoroso!”

amor praticado dentro do casamento, sob as normas cristãs. A poesia, portanto, abala as convicções do tabu medieval, abre o diálogo para uma nova visão.

Retomando os moldes do amor cortês, o eu-lírico argumenta a pretensão do amor sem vínculos institucionais: “*q’e.us tengues en luoc del marit*”⁸⁹. Assume-se, deste modo, a conotação de “no lugar do marido”, como amante, portanto uma sugestão de adultério. Podemos, desta forma, associar os versos da primeira estrofe: “*ara vei q’ieu sui trahida/ car eu non li donei m’amor*”⁹⁰, com os dois últimos versos do poema: “*ab so que m’agessetz plevit/ de far tot so qu’eu voiria*”⁹¹, dirigindo-se ao interlocutor, que é a própria poesia. Depreendemos, assim, que o eu-lírico, naquela oportunidade não retribuiu o amor ao vassalo e se culpa por sentir-se traída em seu orgulho, quando recusou o amor do amante. Por outro lado, naquela oportunidade, ele não jurou a ela amor e submissão, incondicionalmente, como regra da cortesia. Consideramos, neste sentido, uma crítica ao jogo do amor cortês, pois, ao exigir que as regras fossem cumpridas, “o cavaleiro passou” e ela ficou em grave *coita*.

Segundo Paz (2001), a ascensão da mulher foi uma revolução na realidade social, não aos direitos políticos, mas uma mudança no modo de ver o mundo, uma condenação à forma hierárquica do mundo sobre o amor e, como fortuna crítica, os apontamentos de Power (2013) reforçam a referida revolução:

*[...] la idea de amor del caballeiro podía ir aún más lejos. Su manifestación característica no era una reverencia general hacia la mujer, si no una concepción totalmente original del amor que habria de inspirar a mucha de la mejor literatura de la Edad Media y contribuir como un tema de los más importantes al renacimiento del siglo XII. Cuando la sombras de la Edad Umbría finalmente retrocedieron y en el mondo amaneció nuevamente, surgió un nuevo estilo de vida con un estalido del arte, la enseñanza y la literatura [...]*⁹² (POWER, 2013, p. 30).

No desenvolvimento da trama, os referidos quatro versos depõem contra o casamento e em favor do amor cortês, pois o eu-lírico não queria amor de compromissos e, sim, amar com liberdade e lealdade que se espera do cavaleiro/vassalo. Podemos conceber esse texto poético como uma manifestação de resistência trazida pela poesia na voz feminina; uma

⁸⁹ “ter você no lugar do marido”.

⁹⁰ “agora vejo que fui traída,/ porque não lhe dei meu amor”.

⁹¹ “se me houvésseis jurado/ fazer tudo que eu quisesse”.

⁹² “[...] a ideia de amor do cavaleiro podia ir ainda mais longe. A característica de sua manifestação não era uma referência geral para a mulher, senão uma concepção totalmente original do amor que haveria de inspirar profundamente a literatura da Idade Média e contribuir como um tema dos mais importantes ao Renascimento do século XII. Quando as sombras do início da Idade Média finalmente retrocederam e o mundo amanheceu novamente, surgiu um novo estilo de vida com uma explosão da arte, do ensino e da literatura [...]” (POWER, 2013, p. 30, tradução nossa).

subversão aos costumes, quando a mulher se apresenta como porta-voz de sentimentos e comportamentos comuns a ambos os sexos; a uma concepção do amor diferenciada, como fonte de inspiração a outras mulheres, despertada pelas transformações culturais que se afirmaram no século XII.

FIN JOI ME DON' ALEGRANSSA

*Fin joi me don' alegranssa
per qu'eu chan plus gaiamen
e no m'o teing a pensanssa
ni a negun penssamen,
car sai que son a mon dan
fals lausengier e truan,
e lor mals diz non m'esglaia,
anz en son dos tant plus gaia.*

*En mi non an ges fianssa
le lausengier mal dizen,
c'om non pot ayer honranssa
qu'a ab els acordamen,
qu'ist son d'altrestal semblan
com la nivols que s'espan
qe'l solels en pert sa raia,
per qu'eu non am gent savaia.*

*E vos, gelos mal parlan,
no's euges que m'an tarçan
que jois e jovenz no'm plaia,
per tal que dols vos deschaia.*

A alegria me causa verdadeira satisfação;
porque eu canto com mais prazer
e não me causa tristeza
nem preocupação alguma
pois sei que me são hostis
os falsos, maledicentes e vilões,
suas maldades não me intimidam,
mas, me alegram em dobro.

Em mim não têm confiança
os maledicentes difamam,
não podem ter honrarias
os que com eles concordam,
porque eles têm no semblante
uma sombra que se estende,
e que oculta do sol os raios,
por isso não gosto de canalhas.

E vós, maridos intrigueiros,
não acreditem que eu me recolha
que alegria e juventude não me agradem,
para que o despeito vos destrua.

Fonte: Riquer (2011, p. 796-97, tradução nossa).

*Fin/ joi/ me/ don'a /le/ gran/ssa A
per/ qu'eu/ chan/ plus/ gai/a/men B
e/ no/ m'o/ te/ing a/ pen/sans/sa A
ni/ a/ ne/gun/ pen/ssa/men, B
car/ sai/ que/ son a/ mon/ dan C
fals/ lau/sen/gi/er e/ tru/an, C
e/ lor/ mals/ diz/ non/ m'es/gla/ia, D
anz/ en/ son/ dos/ tant/ plus/ ga/ia. D*

*E/ vos/, ge/los/ mal/ par/lan, C
no's/ eu/ges/ que/ m'an/ tar/çan C
que/ jo/is e/ jo/venz/ no'm/ pla/ia, D
per/ tal/ que/ dols/ vos/ des/cha/ia. D*

O poema *Fin joi me don' alegranssa* é estruturado em duas estrofes de oito versos heptassílabos, com rimas em ABABCCDD e uma *tornada* de quatro versos heptassílabos e

rimas em CCDD, obedecendo à regra de manter o esquema das últimas sílabas da estrofe anterior.

Uma canção de pequena extensão e, de maneira espontânea, já no primeiro verso, o eu-lírico declara o seu entusiasmo e a alegria que lhe servem de inspiração: *Fin joi*, “*per qu’eu chan plus gaiamen*”⁹³. Em seguida, expressa sua indiferença aos murmúrios e maledicências dos intrigueiros e que, pelo contrário, lhe servem de motivação para cantar com mais alegria: “*ni a negun penssamen,/ car sai que son a mon dan/ fals lausengier e truan*”⁹⁴. De antemão, há a possibilidade de deduzirmos que a profissão de poeta não era comum quando exercida por uma mulher, em uma sociedade de concepções radicalmente masculinas. A misoginia, uma concepção de mundo para a época, faria a *troblaritz* fora de contexto e, por consequência, hostilizada e criticada.

Mas, a voz poética feminina enfatiza-se contra essa ideia e comportamento masculino: recorremos à construção estética, com as rimas *dan/ truan*, à qual se associa ao sentido de “hostil/vilão”, ou seja, nada entendem de cortesia e polidez. O uso da linguagem em *esglaia/ gaia* (intimidar/alegrar) confere o potencial da mesma, como exemplo da antítese que representa essas ideias contrárias, pois, os indiscretos (*lausengier*), ao invés de intimidar e constranger com os boatos, estes servem de motivação e inspiração à sua poesia.

Nesse universo, notamos parte dos valores e das relações humanas, como os fatores políticos e sociais que produziram uma cultura seletiva de homens *versus* mulheres, no sentido do primeiro em relação ao segundo. Júdice (1993) ressalta que o discurso em primeira pessoa denota a expressão de marcas pessoais e articula o poema, a voz do poeta e o leitor, em uma relação dialógica, interpelando e obrigando o leitor a identificar-se com a cena e a projetar-se no *tu* que deve uma resposta: “*li lausengier mal dizen,/ c’om non pot ayer honranssa/ qu’a ab els acordamen*”⁹⁵, ou seja, o discurso propõe a adesão do leitor aos seus pressupostos, e o comportamento misógino passa a ser questionado no momento em que o leitor interage e passa a comungar e defender a ideia do eu-lírico.

Essa interação é processo da poesia resistência, “[...]. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar” (BOSI, 1993, p. 192). Portanto, a mensagem está lá, e mesmo incomodando os costumes, a poesia fala por si mesma. O eu-lírico continua o discurso em tom de protesto, de desprezo aos comentários indiscretos, pois não merecem qualquer consideração: “*com la nivols que s’espan/ qe’l solels*

⁹³ “A alegria me causa verdadeira satisfação”.

⁹⁴ “e não me causam qualquer preocupação/ pois sei que querem o meu mal/ são maledicentes e vilões”.

⁹⁵ “os maledicentes difamam,/ não podem ter honrarias/ os que com eles concordam”.

*en pert sa raia/ per qu'eu non am gent savaia*⁹⁶, sendo comparados às nuvens que encobrem os raios do sol: *nivols/raia*. Também enriquece essa ideia outra imagem que nos permite fazer entre: *raia/ savaia* (saber/ ignorância): a poesia e a intriga, ou o amor, a alegria de viver. Enquanto o poeta traz o conhecimento, ao contrário, os intrigueiros demonstram a desinformação e o desrespeito.

Dentro da conjuntura em que se encontrava a sociedade, o *lausengier* não era uma personagem fora de contexto, pois, como explica Bosi (2002, p. 130): eram homens e mulheres “[...] entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos [...]”, e que agora eram confrontados. Essa poesia, por conseguinte, se faz resistência; inverte conceitos sedimentados no imaginário por meio da linguagem; o eu e o mundo se exprimem, criticam, expõem aquilo que escapa à sociedade de seres acomodados e conformados. A poesia resistência enfrenta o poder da ideologia dominante, aponta para uma perspectiva de igualdade para o homem e a mulher, livres de preconceitos.

Na *tornada*, o eu-lírico dirige-se irônica e incisivamente aos maridos: “*E vos, gelos mal parlan*”⁹⁷, constituindo-se em uma imagem de reviravolta completa aos padrões da cortesia. As palavras dirigidas aos *gelos*, “maridos”, simbolizam o grito de liberdade, de superação da figura feminina. O tom de ironia encontra-se nos verbos que rimam: *plaia/ deschaia*; (agradar/destruir), isto é, aquilo que é alegria e prazer para ela (fazer poesia), ao mesmo tempo, causa inveja e danos aos maridos. Ilustramos tal processo com o parecer de Bosi (2002, p. 131), aquilo que a poesia resistência propõe e motiva:

A poesia, forma auroral da cultura, está aquém da teoria e da ação ética, o que não significa, porém, que não possa conter em si a *sua verdade, a sua moral*; e sobretudo, o seu modo figural e expressivo, de revelar a mentira da ideologia, a trampa do preconceito, as tentações do estereótipo (BOSI, 2002, p. 131, grifos do autor).

A poesia trazida pela voz feminina quebra a tradição das produções centradas no masculino, quando a mulher era apenas um objeto de desejo e o homem se colocava sofrendor a espera de uma recompensa. No amor cortês criado pela trovadora, ao contrário, o eu-lírico lança-se no mundo masculino e canta abertamente seu amor, seus desejos, suas fantasias, desconstruindo os fantasmas criados pela ideologia dominante.

⁹⁶ “como a sombra que se estende/ e que oculta do sol os raios/ por isso não gosto desses canalhas”.

⁹⁷ “E vós, maridos intrigueiros”.

Giraut de Bornelh

Supostamente de linhagem humilde, mas possuidor de considerável cultura, Giraut de Bornelh, no inverno, dedicava-se ao estudo e, no verão, andava pelas cortes a cantar suas poesias. Segundo Adolf Kolsen, citado por Riquer (2011), encontrou toda a sua vida sobre apenas uma dama francesa. Dominava os dois estilos fundamentais, o *trobar leu* e o *trobar clus* (SPINA, 1996). A cantiga *Reis Glorios, verais lums e clartatz*, obra prima desse trovador, é um modelo de *alba*.

REIS GLORIOS, VERAIS LUMS E CLARTATZ (242, 64)

– *Reis Glorios, verais lums e clartatz,
Deus poderos, Senher, si a vos platz,
al meu companh siatz fizels aiuda;
qu'eu no lo vi, pos la nochs fo venguda,
et ades sera l'alba!*

*Bel companho, si dormetz o velhatz,
no dormatz plus, suau vos ressidatz;
qu'en orien vei l'estela creguda
c'amena .l jorn, qu'eul'ai be conoguda,
et ades sera l'alba!*

*Bel companho, en chantan vos apel;
no dormatz plus, qu'eu auch chantar l'auzel
que vai queren lo jorn per lo boschatge
et ai paor que .l gilos vos assatge
et ades sera l'alba!*

*Bel companho, issetz al fenestrel!
e regardatz las estelas del cel!
conoisseretz si .us sui fizels messatge;
si non o faitz, vostres n'er lo damnatge
et ades sera l'alba!*

*Bel companho, pos me parti de vos,
eu no.m dormi ni.m moc de genolhos,
ans preirei Deu, lo filh Santa Maria,
que.us me rendes per leial companhia,
et ades sera l'alba!*

*Bel companho, la foras los peiros
me preiavatz qu'eu no fos dormilhos,
enans velhes tota noch tro al dia.
Era no.us platz mos chans ni ma paria
et ades sera l'alba!*

– Rei glorioso, verdadeira luz e claridade,
Deus poderoso, senhor, se vos agrada,
ao meu companheiro, sede fiel ajuda;
não o vi, desde que a noite chegou,
e logo virá a aurora!

Bom companheiro, se dormis, acordai,
não durmais mais, despertai devagar,
que no Oriente vejo a estrela nascida
que traz o dia, e me é conhecida,
e logo virá a aurora!

Bom companheiro, cantando eu vos chamo;
não durmais mais, eu ouço cantar a ave
que vai buscando o dia pela floresta
e tenho medo que o marido ciumento vos surpreenda
e logo virá a aurora!

Bom companheiro, chegai à janela
e olhai as estrelas do céu!
Sabereis se sou vosso fiel mensageiro;
se não o fizerdes, será o vosso dano,
e logo virá a aurora!

Bom companheiro, depois que vos deixei,
eu não dormi mais e coloquei-me de joelhos,
roguei a Deus, o filho de Santa Maria,
que me devolvesse vossa leal companhia,
e logo virá a aurora!

Bom companheiro, lá fora na escada
me pedistes que não fosse dorminhoco,
mas que velasse a noite toda até ao dia;
ora não vos agrada meu canto nem minha companhia,
e logo virá a aurora!

– *Bel dous companha, tan sui en ric sojorn,
qu’eu no volgra mais fols alba ni jorn,
car la gensor que anc nasques de maire
tenc et abras, per qu’eu non prezi gaire
lo fol gilos ni l’alba.*

– Doce e bom companheiro, estou em tão boa companhia
que quisera nunca mais houvesse aurora, nem dia,
pois tenho e abraço a mais gentil que nasceu de mãe
por isso não me incomodam,
o marido tolo e ciumento, nem a aurora!

Fonte: Riquer (2011, p. 511-513, tradução nossa).

– *Re/is/ Glo/ri/os/, ve/rais/ lums e/ clar/ta/tz, A
De/us/ po/de/ros/, Se/nher/, si a/ vos/ pla/tz, A
Al/ meu/ co/mpa/nh/ sai/tz/ fi/zels/ a/iu/da; B
qu’eu/ no/ lo/ vi/, pos/ la/ no/chs/ fo/ ven/gu/da, B
et/ a/des/ se/ra/ l’al/ba! C*

A cantiga *Reis Glorios, verais lums e clartatz* constitui-se de sete estrofes, compostas de quatro versos hendecassílabos e refrão heptassílabo. No refrão da última estrofe, a palavra *alba* (*mot-refranh*) fecha o poema. As rimas estão organizadas em AABBC.

Nas seis primeiras estrofes, a voz do eu-lírico é a voz do *gaita* (sentinela noturna do palácio); a sétima estrofe é a voz do amante, em resposta ao vigia. Esta modalidade de cantiga de Amor na Provença retrata “[...] as condições sociais da vida feudal, cujos amores clandestinos ficavam sob a sua guarda, a fim de evitar a intervenção dos espias e dos maridos ciumentos [...]” (SPINA, 1996, p. 362). O tema da cantiga *alba* resume-se ao encontro noturno dos amantes, sendo a dama, uma mulher casada que desfruta de uma noite em companhia do namorado. Com o risco de serem surpreendidos por intrigueiros, maledicentes ou o próprio marido, são alertados da chegada do dia pelo cúmplice desse amor: “*et ades sera l’alba!*”⁹⁸. Essa poesia revela forte resistência aos padrões e costumes motivados pelas ideologias dominantes, principalmente aquela de cunho cristão, quando rejeita o adultério.

Nessa criação poética, ocorre o diálogo entre o *gaita* e o amante; na primeira estrofe, o vigia recorre à ajuda de Deus (solilóquio): “*Deus poderos, Senhor, si a vos platz/ al meu companh, siatz fizels ajuda*”⁹⁹; expressão da religiosidade, inculcada em toda a sociedade teocristã, o que serve à recorrência nas horas de dificuldade.

Na segunda estrofe, o eu-lírico canta os possíveis recursos para convencer o amigo da chegada da aurora: “*Bel companho, si dormetz o velhatz, /no dormatz plus, suau vos ressidatz;/ qu’en orien vei l’estela creguda*”¹⁰⁰. Ainda, dentro da classificação por características de cantiga *alba*, o tema inclui, nesta composição, o surgimento da estrela

⁹⁸ e logo virá a aurora!

⁹⁹ “Deus poderoso, senhor, se vos agrada,/ ao meu companheiro, sede fiel ajuda;”

¹⁰⁰ “Bom companheiro, se dormis, acordai,/ não durmais mais, despertai devagar,/ que no Oriente vejo a estrela nascida”

Vênus, como prenúncio do amanhecer. Observamos que esses encontros aconteciam à noite, sendo que a estrela do Oriente, anunciante da luz do dia, corrobora o contexto, o amanhecer e a ideia do momento de finalizar o idílio amoroso.

Em seguida, o eu-lírico continua dirigindo o discurso ao amigo que está em perigo: “[...] *‘m moc de genolhos,/ ans preirei Deu, lo filh Santa Maria,/ que.us me rendes per leial companhia*”. A recorrência a Deus e à Maria leva o leitor a conjecturar sobre o risco de vida que corria um jovem (vassalo) ao se envolver com a esposa do *senhor*. O tratamento dirigido ao amante da dama é revelação de amizade e de proximidade: **Bel companho**. Deste modo, podemos depreender que se tratava de um comportamento comum dentro das cortes, ou seja, na ausência do marido, a dama se prestava à liberdade e aos amores adúlteros, sob a guarda do amigo cúmplice.

Na terceira estrofe, o eu-lírico traz outro elemento da natureza para compor o cenário, os pássaros, que, com o canto, são também anunciadores da chegada do dia: “*en chantan vos apel;/ no dormatz plus, qu’eu auch chantar l’auzel/ que vai queren lo jorn per lo boschatge*”¹⁰¹. A voz do vigia é de tentativas para que os amantes despertem e se separem. Nas estrofes 4, 5 e 6, ele é insistente em relação à luz do dia que chega, alertando o amigo, inclusive em tom de ameaça, no caso de não ser atendido: “*conoisseretz si.us sui fizels messatge;/ si non o faitz, vostres n’er lo damnatge*”¹⁰².

Identificamos, nesse excerto, que, diferentemente das demais *albas*, o amante não reage amaldiçoando a chegada do dia, mas ignora os apelos do vigia, constituindo-se resistência ao modelo estabelecido nas *albas*. O silêncio torna-se um elemento contextual; ponto de vista com o qual concordamos com base na teoria de Bosi (2002, p. 134), na qual ele afirma a resistência estar no foco narrativo, momento em que o *eu* que narra entra em oposição às ideologias, “[...] aos laços apertados que o prendem à teia das instituições [...]”. Compreendemos que esse processo de resistência acontece quando o eu-lírico discorda e denuncia comportamentos que lhe servem de desaprovação e rejeição: o amante recusa a ideia de separar-se da dama.

Na última estrofe, vem a reação declarante do amante: “*tan sui en ric sojorn,/ qu’eu no volgra mais fols alba ni jorn,/ car la gensor que anc nasques de maire/ tenc et abras*”¹⁰³. Esta contextualização do amor se faz resistência ao amor baseado na melancolia e êxtase do

¹⁰¹ “cantando eu vos chamo;/ não durmais mais, eu ouço cantar a ave/ que vai buscando o dia pela floresta”

¹⁰² “Sabereis se sou vosso fiel mensageiro;/ se não o fizerdes, será o vosso dano”

¹⁰³ “estou em tão boa companhia/ que quisera nunca mais houvesse aurora, nem dia,/ pois tenho e abraço a mais gentil que nasceu de mãe”.

amor cortês, pregado como proposta do amor puro e verdadeiro, sendo que esse é o amor completo para o amante. A cantiga *alba* desfaz aquela visão e torna-se a expressão do amor real, tal como um homem e uma mulher naturalmente nutrem e realizam esse encontro de corpo e alma, uma oposição aos pressupostos da ideologia cristã, que considerava pecado a prática do amor fora do casamento.

O eu-lírico não expressa qualquer preocupação: “*per qu’eu non prezi gaire/ lo fol gilos ni l’alba*”¹⁰⁴. Deste comportamento do amante, apreendemos uma oposição, uma resistência que ultrapassa a previsão do tema das *albas*, quando o sinal de alerta pela chegada do dia geralmente é contestado e amaldiçoado pelos amantes. Nesta cantiga, o eu-lírico revela completo desinteresse aos fatos, porém o caráter profano e adúltero cantado pelo *gaita* não deixa dúvidas de que se trata de uma criação poética que resiste ao amor dentro do casamento: “*car la gensor que anc nasques de maire/ tenc et abras per qu’eu non prezi gaire*”¹⁰⁵. Essa poesia revela uma inversão aos padrões morais cristalizados na sociedade pela Igreja e pelo sistema feudal, quando os preceitos cristãos e o casamento não representavam mais a renúncia aos prazeres do amor.

As poesias da Lírica Provençal ora estudadas, tanto em Guilherme IX, quanto em Ventadorn, assim como nos demais trovadores que formam o *corpus*, revelam mudanças e enfrentamentos à política da Igreja e do sistema feudal. No caso dos sete poemas abordados, os trovadores, com diferentes discursos, evidenciam que a Arte é um recurso natural de oposição à ideologia dominante, é resistente, capaz de transformações, pois foram os primeiros protestos pacíficos, manifestações contra a repressão do amor, aos valores e às relações humanas daquele período e contexto.

Com o advento do amor cortês, a mulher desfrutava de liberdade nunca vista anteriormente: “[...] era livre de dar o seu amor a quem quisesse, acusava uma tendência revolucionária, que brigava francamente com a doutrina oficial da Igreja [...]” (LAPA, 1977, p. 14). O Cristianismo deu a ela a dignidade; as mulheres germânicas eram livres; no mundo feudal, o casamento era realizado por interesses particulares, resultando em muitos casos de amores extraconjugais. De acordo com Spina (2009):

[...] esse *modus vivendi* sentimental que para os cristãos das classes inferiores era um absurdo, mas para aquela aristocracia uma condição perfeitamente natural [...] coexistiam, sem contradição, os dois mundos morais que o nosso espírito costuma distinguir: a afeição entre os esposos

¹⁰⁴ “por isso não me incomodam/ o tolo marido ciumento nem a aurora”

¹⁰⁵ “pois tenho e abraço a mais gentil que nasceu de mãe / por isso não me incomodam”

(maritalis affectus) – [...] e o amor verdadeiro, entre amantes, (coamantium vera dilectio) como tratava André Chapelain [...] (SPINA, 2009, p. 38).

Por meio dos textos literários, abria-se uma janela para denunciar as hipocrisias, as camuflagens que escondiam os adultérios, pois o homem participava do “jogo” como a mulher. Logo, fica em segundo plano pensar se havia alguma realidade dos amores descritos nos versos desses poemas; ou seja, nunca se poderá avaliar ao certo, mas esses serviram de inspiração ao amor cortês e às literaturas que nele se inspiraram, conhecidas e motivadoras à continuação, estudando-as, como sugere Gaston Paris (1926):

*[...] la vie au moyen âge nous apparaît comme éminemment poétique. La littérature fut l'image de cette vie. Elle eu a la liberté, la variété, la franchise [...] rien ne l'empêche de dire pleinement et entièrement ce qu'elle veut dire [...]. Sans se préoccuper des règles, des théories, des questions de forme, elle exprime simplement ce qui s'agit dans les âmes; elle donne une voix, solvante peu nette et peu forte, mais fidèle aux sentiments, aux idées de tous [...]*¹⁰⁶ (PARIS, 1926, p. 19).

A poesia medieval é uma importante representação de que dispomos sobre o período histórico, em condições de fazermos relações e até emitir opinião sobre a vivência daquela civilização. A própria poesia, muitas vezes, não apresenta grandes pistas ou precisão, por outro lado, inspirada na vivência, nos gostos, nos sentimentos particulares que se reproduziram em forma de linguagem, ela expressa caráter e originalidade notáveis. Apesar de os moralistas condenar os prazeres da carne, os poetas souberam acrescentá-los em suas criações. Neste sentido, Gaston Paris (1926) refere que a Europa havia caminhado e o povo se desprendido de um período de inconsciência; os indivíduos começavam a se distinguir uns dos outros e os poetas do período produziram uma literatura de traços acentuados e de originalidade viva que floresce por séculos.

5.2 A AMATORIA DOS CARMINA BURANA

Como referido anteriormente, a literatura medieval registrou seus destaques na poesia, entre os séculos XII e XIV. A poesia dos goliardos é parte dessas produções, quando o tema do amor era a grande voga poética, entretanto Spina (1973) afirma que essas produções

¹⁰⁶ “[...] a vida na Idade Média apresenta-se eminentemente poética. A literatura foi a imagem daquela vida. Ela teve a liberdade, a variedade, a franqueza [...] nada a impede de dizer plenamente o que ela quis dizer completamente [...]. Sem se preocupar as regras, as teorias, as questões da forma, ela exprime simplesmente aquilo que se passa nas almas, ela dá uma voz, sempre, pouco nítida e pouco forte, mas fiel aos sentimentos, às ideias de todos [...]” (PARIS, 1926, p. 19, tradução nossa).

tiveram início no século anterior. De acordo com Lapa (1977), a poesia dos goliardos não se distancia no tempo da poesia dos trovadores, mas a primeira teria influenciado a segunda. É conhecido que ambas alcançaram o auge nos meados do século XII, portanto, são coetâneas:

*El siglo de los goliardos, pues, (como del amor cortés y los albigense), tuvo que ser el siglo XII. Porque en él la floración de la vida coincidió – como ha coincidido en otros raros momentos de la Historia – con la floración de la cultura, y ese choque de armas, ideas y sentimientos, marcó la cosmovisión de muchos de los hombres que vivieron aquel momento*¹⁰⁷ (VILLENNA, 2010, p. 13).

A partir da situação política e social do período (século XII), acreditamos que os poetas goliardos, como outros jovens, juntavam-se em grupos para poetar, cantar e se divertir nas tabernas, nas ruas, nas praças; eles discordavam dos questionamentos e dos propósitos, principalmente por parte da Igreja e do poder econômico às pressões culturais. Por conseguinte, esses poetas se colocavam à criação de uma poesia que servia de enfrentamento às convenções e tradições. Segundo a concepção de Villena (2010, p. 11, grifos do autor): “*El goliardo es, a la vez, un estudioso y un hombre de la vida. Alguien para quien la intensidad del vivir se aúna con la intensidad del saber, de la cultura. La dissociación de ambas cosas, por tanto, es ajena al goliardismo*”¹⁰⁸. A partir do pressuposto desse estudioso e crítico literário, temos, em mãos, o ponto de partida para a leitura de textos da *Amatoria*, poemas escolhidos para compor o *corpus* de poesias resistência, dentro do objetivo geral.

O manuscrito *Carmina Burana* é a maior coletânea da obra dos goliardos; composto por 226 poemas, sendo dividido em: *Carmina Moralia et Satírica* - moralístico e satírico (1 – 55); *Carmina Amatoria* - canções de amor (56 – 186); *Carmina Potoria* – canções de bebedores e jogadores (187 – 226). Seleccionamos oito poemas dos *Amatoria* (os números 62, 75, 87, 114, 138, 169, 171 e 178), para manter o estudo voltado ao tema do amor, como nas cantigas do Trovadorismo provençal e do galego-português, seleccionadas para esta tese. A sigla CB que precede a numeração dos poemas corresponde a *Carmina Burana*. Embora tenhamos acompanhado algumas traduções dos poemas da *Amatoria*, como em Woensel (1994), para o português; em Villena (2010), para o espanhol; em Walsh (1993), para o inglês; optamos por fazer uma tradução própria para o português, mais concisa, de acordo

¹¹³. “O século dos goliardos, pois, (como do amor cortês e dos albigenses), tinha que ser o século XII. Porque na floração da vida, coincidiu – como tem coincidido em outros momentos raros da História – com a floração da cultura, e esse choque de armas, ideias e sentimentos, marcou a cosmovisão de muitos dos homens que viveram aquele momento” (VILLENNA, 2010, p. 13, grifos do autor, tradução nossa).

¹⁰⁸ “O goliardo é, por sua vez, um estudioso e um homem da vida. Alguém para quem a intensidade de viver se soma com a intensidade do saber e da cultura. A dissociação de ambas as coisas, portanto, é estranho ao goliardismo” (VILLENNA, 2010, p. 11, grifos do autor, tradução nossa).

com o texto original em latim, sempre comparando a tradução com as referidas versões, a fim de não nos distanciarmos do sentido essencial da mensagem. Os textos foram copiados a partir da versão em latim, da Biblioteca Augustana¹⁰⁹, on-line.

Os poetas goliardos registraram, em seus versos, o que entendiam como “viver”, “saber” e “fazer cultura”, uma cultura que contrariava a política, as crenças e o comportamento das classes sociais. A linguagem subversiva que utilizam nos permite associá-la a teoria moderna de Roland Barthes (1969), em “O prazer do texto”, a qual consta de uma mistura de linguagens, um espaço de diálogo; o leitor encontra o lugar de um desfrute imprevisto, pois o autor procurou-o ao construir o texto. Nos textos poéticos, ocorre, então, um jogo de subversão: uma desconstrução da linguagem, e o discurso ideológico é desfeito por meio de jogos arbitrários de códigos, símbolos, figuras míticas, figuras de linguagem, entre outros.

Observamos esses procedimentos quando os poetas goliardos fizeram uso de mitos pagãos, das personagens daquela mitologia, de metáforas, de antíteses, de alegorias, artifícios de linguagem, como meio de introduzir, nos textos, ideias consideradas pagãs e profanas, além de disfarçar o sentido original da mensagem. Servem também para mostrar e proporcionar ao ouvinte/leitor o conhecimento, quando o poeta o atraía para desvendar aquilo que o signo linguístico sugeria, algo diferenciado para aquele momento, tal como o lado realista e erótico que aquela linguagem trazia. Sabemos que uma minoria da população era letrada; por outro lado, era uma poesia cantada e, na forma oral, essa literatura resistente podia chegar aos ouvidos de grande parte da população, pois foram divulgadas pelos jograis fora do ambiente das cortes.

A habilidade que esses poetas tinham com a linguagem fazia toda a diferença e isso é o que essa poesia deixou marcada. O trabalho desenvolvido na abadia de *Saint-Martial de Limoges*, a mesma já destacada no início deste capítulo, teve papel importante para a poesia medieval. A prosódia era comumente praticada no século XI e se tornou natural nos séculos seguintes, regida pelas leis do canto, baseada no acento (entonação/ritmo) e na assonância (rimas). Segundo Brinkman (1925), referido por Dobiache-Rojdesvensky (1931, p. 67), “[...] *les innovations se multiplient et les formes se diversifient. La rime s’est introduite [...]. Les vers sont courts de préférence, mais il y a en a de toutes les longueurs. Ils forment des*

¹⁰⁹ Biblioteca Augustana: Carmina Burana. Para acesso: <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/CarminaBurana/bur_intr.html>

*combinaisons strophiques infiniment variées [...]*¹¹⁰. A poesia inspirava-se na língua vulgar, ligada à música e ao canto. A literatura dos poetas vagantes teria o mérito de se repercutir na vida das pessoas e de suas origens, fazendo reviver as formas populares, graças à destreza que tinham, adquirindo, desta forma, o valor artístico pela primeira vez.

Enquanto a sociedade e a poesia cortês se apresentavam por meio de uma linguagem simbólica, para falar do mundo, das coisas, das crenças, dos costumes e práticas, para confundir ou disfarçar a realidade e o imaginário, os goliardos, além de mais objetivos e diretos, traziam o amor concebido a partir do impulso dos sentidos e ainda se aproveitavam dos conhecimentos da literatura clássica que haviam adquirido enquanto clérigos, usando-os para criticar as questões radicais daquela cultura estabelecida pela aristocracia e pela Igreja:

[...] o pensamento e o sentimento dos cristãos na forma que lhe deu a tradição poética de Angers, e a tendência mundanal e erótica, representada nos vagantes [...]. A ambas correntes correspondem a duas concepções: amor, princípio de elevação moral; amor, impulso dos sentidos [...] (BRINCKMAN apud SPINA, 2009, p. 31).

Outras características ainda diferenciam essas duas poesias: enquanto a poesia lírica do amor cortês visava ao comportamento como a cortesia, a contenção dos desejos, e a lealdade do amante para com a dama casada, pertencente à aristocracia, a poesia goliárdica, como se estivesse na contramão, no ambiente popular, poetava sobre o amor livre e fácil, fora do casamento, optando por falar do amor das donzelas e das próprias experiências amorosas do poeta. Isso se explica na escolha do modo de viver, pois os goliardos formavam uma nova classe social, instável, aventureira, marginal, que desprezava a riqueza e o poder (VILLENNA, 2010).

A poesia goliárdica influenciou a poesia do amor cortês, porém, a esse parecer, Spina (2009) pondera que, mesmo assim, os dois estratos não chegaram a uma unidade estética e moral, mesmo porque a força que a Igreja oferecia contra as mudanças sociais designou-as como heresias, enfraquecendo-as e, por muito tempo, calando essas vozes poéticas.

Tendo em vista a dificuldade de fragmentar, coordenar e combinar as citações em latim com a disposição da redação elaborada nesta tese e o estudo dos poemas, mantivemos a sequência dos versos no original. Seguem os poemas e as respectivas leituras:

¹¹⁰ “[...] as inovações se multiplicam e as formas se diversificam. A rima é introduzida [...]. Os versos são curtos de preferência, mas há de todos os comprimentos. Eles formam combinações estróficas infinitamente variadas” (BRINKMAN, 1925 apud DOBIACHE- ROJDESVENSKY, 1931, p. 67, tradução nossa).

CB 62

*Dum Diane vítrea
sero lampas oritur
et a fratris rosea
luce dum succenditur
dulcis aura Zephiri
spirans omnes etheri
nubes tollit;
sic emollit
vis chordarum pectora
et immutat
cor, quod nutat
ad amoris pignora.*

*Letum iubar Hesperii
Gratiorem
dat humorem
roris soporiferi
mortalium generi.*

*O quam felix est antidotum soporis,
quod curarum tempestates sedat et doloris!
Dum surrepit clausis oculorum poris,
ipsum gaudio equiparat dulcedini amoris.*

*Morphëus in mentem
trahit impellentem
ventum lenem seget maturas,
murmura rivorum per harenas puras,
circulares ambitus molendinorum,
qui furantur somno lumen oculorum.*

*Post blanda Veneris commercia
lassatur cerebri substantia;
hinc caligant mira novitate
oculi nantes in palpebrarum rate.
hei, quam felix transitus amoris ad soporem,
sed suavior regressus ad amorem!*

*Ex alvo leta fumus evaporat,
qui capitis três células irrorat;
hic infumat oculos
ad soporem pendulos
et palpebras sua fumositatem
replet, ne visus exspatiatur late,
unde ligant oculos virtutes animales,
que sunt magis vise ministeriales.*

*Fronde sub arboris amena,
dum querens canit philomena,
suave est quiescere,
suavius ludere
in gramine
cum virgine
speciosa,*

Quando a luz cristalina
de Diana, tarde se eleva,
incendiada pela
fraterna luz rósea;
a doce brisa Zeferina
sopra todos os fluídos,
e leva as nuvens;
assim, tranquiliza
os espíritos com o poder
de suas cordas musicais.
e transforma o coração que
cambaleia nas provas do amor.

A estrela vespertina
graciosa,
doa o orvalho,
fluído sonífero
ao gênero dos mortais.

Óh! quão eficaz é o antídoto do sono,
que acalma tempestades e cura as dores!
se esconde nas pálpebras fechadas
igualado às doçuras do amor.

Morpheu, traz para a mente
o vento brando,
varrendo as sementes maduras,
o murmúrio do riacho nas areias limpas,
o girar da roda do moinho,
o sono rouba a luz dos olhos.

Depois da agradável experiência com Vênus
o cérebro está fatigado
os olhos, então ofuscados,
volvem-se sob as pálpebras e admira a novidade.
oh, quão suave é a passagem do amor para o sono;
mas, é mais agradável o retorno ao amor!

Do esforço evapora uma névoa
que afeta células do cérebro;
ela turva os olhos,
como hipnotizados diante de pêndulos,
e as pálpebras cheias de fumaça,
não se define a vista ao longe.
donde os olhos se juntam a forças vitais
vistas mais como escravizantes.

Sob a fronde da bela árvore,
ao canto lamentoso do rouxinol
é agradável repousar,
mais agradável divertir-se
no gramado
com uma donzela
formosa,

si variarum
 odor herbarum
 spiraverit
 si dederit
 torum rosa,
 dulciter soporis alimonia
 post Veneris defessa comercia
 captatur,
 dum lassiss instillatur.

O in quantis
 animus amantis
 variatur vacillantis!
 ut vaga ratis per equora,
 dum caret ancora,
 fluctuat inter spem metumque dubia
 sic Veneris militia.

se o cheiro variado
 das ervas se exala
 entregue-se
 à cama de rosas,
 o mais doce sono alimenta,
 após a cansativa prática com Vênus,
 e esgotado,
 recuperar-se,
 aos poucos.

Ó! quantos
 espíritos apaixonados,
 alterados, vacilantes!
 como cavaleiros errantes,
 como barco sem âncora,
 flutuam inquietos, duvidosos
 como a milícia de Vênus.

Fonte: *Carmina Burana* (CA 1230 (62), p. 120-21, tradução nossa).

Dum/ Di/a/ne/ ví/tre/a A
 se/ro/ lam/pas/ o/ri/**tur** B
 et/ a/ fra/tis/ ro/se/a A
 lu/ce/ dum/ suc/cen/di/**tur** B
 dul/cis/ au/ra/ Ze/phi/ri C
 spi/rans/ om/nes/ e/the/ri C
 nu/bes/ tol/**lit**;D
 sic/ e/mo/**llit** D
 vis/ chor/da/rum/ pec/to/**ra** E
 et/ im/mu/tat F
 cor/, quod/ nu/**tat** F
 ad/ a/mo/ris/ pig/no/**ra** E

O poema *Dum Diane vítrea* é composto de oito estrofes, em números variados de versos: 12, 5, 4, 6, 6, 8, 16, 7; septissílabos e quadrisílabos respectivos à sequência. Com rimas organizadas em: ABABCCDDEFFE.

Conhecedor da literatura clássica e do mundo pagão, o eu-lírico utiliza os deuses daquela mitologia, na primeira estrofe, e cria uma imagem romântica da troca do dia para a noite, representada pelos elementos da natureza, a luz da Lua substitui a luz do Sol, momentos que coincidem com o adormecer dos mortais. Nesta conexão, a brisa do anoitecer desfaz as nuvens, que representam as inquietações do dia, promovendo a descontração para o descanso: “*Diane vitrea, /fratis rosea, /aura Zephiri*”¹¹¹.

Nesse sentido, observamos que tanto o mundo pagão, quanto o mundo cristão estabelecem a ordem do Universo, uma forma alegórica de imagens para pensar a natureza: as

¹¹¹ “a luz cristalina/ de Diana /.../ a fraterna luz rósea / a brisa Zeferina”.

nuances róseas deixadas no firmamento pelo pôr-do-sol vão aos poucos sendo substituídas pela luz clara e transparente da lua, enquanto a brisa sopra e a noite chega. Este é um processo diário a que assiste o homem, que anuncia o momento de descansar e ser embalado pelo sono.

O poeta goliardo era conhecedor da poesia clássica e gostava de viver intensamente. A introdução, primeira estrofe do poema, já assegura a ideia desses propósitos, quando coloca o destinatário no espaço favorável do plano amoroso, de puro romantismo e da poesia, referindo-se ao universo de imagens, de sensações, de emoções, que implicam a vivência humana; conforme pondera Júdice (1998), transportando-o para um estado ideal. Essa mensagem introdutória é também o anúncio da poesia típica do goliardismo, um estilo de vida, o novo espírito que nascia para a liberdade, cujo conteúdo revela a necessidade de se abandonar, de devanear ao sabor dos pensamentos alegres e descontraídos, de esquecer os problemas do dia a dia. Desde o início, portanto, essa poesia mostra seus propósitos de se realizar em resistência aos costumes e comportamentos do medievo, convidando para a vida no hoje, no agora.

Na segunda estrofe, o eu-lírico completa o cenário com a estrela Vésper: “*Letum iubar Hesperii*”, que carrega consigo o orvalho da noite: ***gratiorem/ dat humorem/ roris soporiferi/ mortalium generi***¹¹². O ambiente é construído de pura poesia e da magia do momento, a contemplação das belezas da natureza em comunhão com os deleites que a mesma proporciona aos seres. Essa poesia revela uma prerrogativa que se opõe aos moldes de vida rígida por trabalhos, pela religiosidade, por hábitos e obrigações. Não se trata mais do ambiente exclusivo das cortes, mas, para o público em geral; de maneira que os poetas eram livres para abordar as alegrias da vida, e o fazem sem restrições.

Em seguida, na terceira estrofe, o eu-lírico bendiz o efeito do sono: “*O quam felix est antidotum soporis, [...] equiparat dulcedini amoris*”¹¹³, e compara esse processo às sensações de prazer e relaxamento, alcançadas com o amor. Por meio das imagens, ele conduz a imaginação do ouvinte/leitor ao ambiente, ao clima, às sensações próprias do amor e do sono: Essas imagens: “[...] são ponte entre uma coisa e outra e por isso fascinam instituindo pela sua existência aquela ‘finalidade sem fim’ que é a substância do poético [...]” (LOURENÇO, 1987, p. 117). O poema leva o receptor a fazer o percurso da mesma viagem, e esse trabalho de linguagem poética serve aos anseios do eu-lírico para falar do sono, do descanso, em seguida à prática do amor.

¹¹² “A estrela vespertina/ graciosa,/ doa o orvalho, fluído sonífero/ ao gênero dos mortais”.

¹¹³ “Ó quão favorável é o antídoto do sono! [...] Igualado às doçuras do amor”.

Essa é a maneira de se libertar, é a poesia resistência à austeridade existencial daquela cultura, principalmente ao tabu da sexualidade. A contextualização de **sono/amor**, ora associados, transborda os limites das convenções, dos significados das coisas, levando o ouvinte (oral) a pensar, a se desacomodar do trivial, para desvendar o real e o erótico dessa associação, quando o artista terá alcançado o objetivo de despertar o receptor, a se opor aos antivalores do meio, que negava liberdade de corpo e espírito. Essa é a função da Arte; utiliza os recursos poéticos e retóricos para falar de outra coisa; o poeta preparou o receptor para falar do descanso e da prática do amor.

É também uma representação da poesia resistência tratar do lazer, do descanso, da sexualidade, da busca por novos valores, sendo que esses poetas estavam envolvidos em um contexto de efervescência: o desenvolvimento de cidades, a criação de universidades. Eles eram jovens e viviam entre jovens pobres, o que segundo Dobiasche-Rojdesvsky (1931, p. 33 e 34), formavam os: “[...] *foyers ardents e permanents d’activité spirituelle, intellectuelle et même politique, à l’évolution accélérée que résulte de conditions nouvelles, et qui prit alors, parfois, des allures de révolution dans l’ordre littéraire, moral et social.* [...]”¹¹⁴. Essas são as questões que colocamos, com certa segurança, para considerar que colaboravam para o comportamento dos goliardos e para o fundamento e dessa poesia inspiradora e imaginativa.

O mundo real é transformado por meio de uma linguagem metafórica, sugerindo o viver e o amar, condição que o poeta estabelece com a comunidade: “*No son temas libresco (por más que pueden existir citas o alusiones engarzadas, pues se trata de poetas cultos [...] se trata, ante todo, de la propia vida del poeta [...])*”¹¹⁵ (VILLENNA, 2010, p. 74, grifos do autor). Assim sendo, por meio da linguagem poética, o eu-lírico vai transfigurando a “própria” realidade em ficção, descrevendo e associando a performance de elementos da natureza física com a performance da natureza humana, uma maneira subversiva de conversar com o ouvinte/leitor.

Da mitologia, na quarta estrofe, por meio da figura de Morpheu, deus do sono e da personificação dos sonhos, o eu-lírico dá continuidade ao processo de descanso físico e mental que a natureza pode favorecer e comungar com o homem: “*Morpheus in mentem/ trahit impellentem/ **ventum lenem seget maturas/ murmura rivorum per harenas puras/***

¹¹⁴ “[...] focos ardentes e permanentes de atividade espiritual e intelectual, e mesmo política, à evolução acelerada que resulta de condições novas, e que tomadas então, às vezes, dos movimentos de revolução na ordem literária, moral e social” (DOBIACHE- ROJDESVENSKY, 1931, p. 33 e 34, tradução nossa).

¹¹⁵ “Não são temas livrescos (por mais que possa existir encontros ou alusões relacionadas, pois trata-se de poetas cultos [...]) trata-se, antes de tudo, da própria vida do poeta [...]” (VILLENNA, 2010, p. 74, grifos do autor, tradução nossa).

circulares ambitus molendinorum/ qui furantur somno lumen oculorum”¹¹⁶. O discurso construiu uma sequência de imagens e sons com elementos da natureza que conduzem a mente do homem, quase adormecido, imagens e sons, como o vento deitando os galhos, o correr das águas e o rodar do moinho, até o adormecer.

O poeta se vale da divindade pagã, o que seria, em um primeiro momento, a revelação de conhecimento da cultura clássica pelo poeta; depois, a percepção afinada dos movimentos da natureza com a vida humana. Observamos, portanto, a influência de Virgílio, (cf. item 4.2.1) na abordagem do tópico *locus amoenus*, em que a poesia se faz portadora do lugar ideal para o descanso e para o amor. Tais sutilezas e associações seriam percebidas e descritas por alguém que desfrutava de grande talento, de habilidades com a linguagem e a poesia.

Por outro lado, essa poesia mostra resistência aos rigores e às restrições das comunidades clericais dentro dos mosteiros, principalmente aquelas pregadas e cobradas por Bernardo de Claraval, em Cluny e Cister. Como anunciado anteriormente, o goliardo era um ex-clérigo, que havia se dispersado pelas ruas e tabernas para viver em liberdade. Porém, de acordo com estudiosos como Gillingham (2002), ou Guzmán (2012), referidos no tópico 4.2, existem dúvidas a partir dos problemas do anonimato das cantigas e, consequentemente sobre o espaço onde foram produzidas ou manipuladas. O que é certo, porém, é a boa qualidade das ideias, da organização e da versificação das mesmas.

Na quinta estrofe, após a intervenção de Morpheu, o eu-lírico acrescenta a deusa Vênus¹¹⁷ ao cenário: “*Post blanda Veneris comercia/ lassatur cerebri substantia./ hinc caligant mira novitate/ oculi nantes in palpebrarum rate*”¹¹⁸. Em *Veneris comercia*, há uma referência indireta de que nesse espaço aconteceu um encontro sexual. Percebemos a habilidade que o poeta denota com a linguagem, pois ele trata o assunto na clandestinidade do ambiente pagão, porque, entre os pagãos, principalmente os romanos, os prazeres da sexualidade eram culturalmente positivos. Desta maneira, por meio da linguagem arbitrária, a poesia resistência manifesta-se e aborda o tema da sexualidade, o que, para Vauchez (1995), por outro lado, os cristãos, após o ano mil, haviam renunciado a esses prazeres terrenos para poder se beneficiar das graças e recompensas prometidas a partir do Evangelho, da Encarnação do Verbo, a Redenção da Humanidade.

¹¹⁶ “Morpheu traz para a mente/o vento brando/ varrendo as sementes maduras/ o murmúrio do riacho nas areias limpas / o girar da roda do moinho/ o sono rouba a luz dos olhos”.

¹¹⁷ Vênus: deusa romana do amor e da beleza”.

¹¹⁸ “Depois da agradável experiência com Vênus/ as substâncias do cérebro estão fatigadas. / os olhos, então ofuscados, voltam-se sob as pálpebras / e admiram a novidade”.

Na sequência, o discurso intercala as sensações entre o ato amoroso e o sono: com o anoitecer e a chegada de Vênus, aconteceu o momento adequado para a celebração do amor. O poeta buscou na anatomia humana os recursos para representar o objeto poético que desenvolve, o amor. Ele descreve o desgaste físico e mental; movimento dos olhos ofuscados, perdidos, entorpecidos pelo prazer e conduzidos ao sono. Contudo, há leituras de estudiosos como Woensel (1994) que colocam essas conotações como hipótese e referência a teorias da época sobre o funcionamento do sistema nervoso.

Tratando-se de poesia, Júdice (1998) ressalta a importância de a imagem produzir relações lógicas entre as figuras do poema para torná-lo compreensível e, em seguida, interpretar; perceber os caminhos que percorreu a inspiração do poeta. Como prêmio à abordagem sobre o amor, o eu-lírico retoma e sobrepõe o amor ao sono: “*quam felix transitus amoris ad **soporem**/ sed suavior regressus ad **amorem***”¹¹⁹. O poeta aborda o que está diante de nós e em nós, fala de necessidades básicas do ser humano como o descanso e o amor. Ele fala do amor físico, da paixão, momento pleno de lirismo, um discurso vivo, que percorre toda a inspiração e criatividade do momento.

A poesia é resistência; ela fala da liberdade humana, criada a partir da crise dos valores sagrados e da perda da função mítica mediadora entre o homem e o divino. Segundo Paz (2001, p. 15), “[...]. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível [...]”. Neste sentido, há uma recusa ao amor “cristão”, aquele da idealização, do contemplativo, pois a imaginação transporta, cria, subverte, e o homem retoma a natureza humana. Como afirma o mesmo estudioso, diferente dos demais animais, o homem não dispõe de uma programação para a sexualidade, e sim dos fatores sensível e instintivo.

Na sétima estrofe, o eu-lírico constrói um ambiente idílico para a celebração do amor. Embora o repousar com a pessoa amada sob uma árvore, associado ao canto do rouxinol, seja um tópico bastante comum entre os poetas, o mesmo se constitui um lugar aconchegante para celebrar o amor proposto pelo poeta: “*Fronde sub arboris amena, / dum querens canit philomena,/ suave est **quiescere**,/ suavius **ludere**/ in gramine/ cum virgine/ speciosa*”¹²⁰. Neste excerto, o poeta expressa o libertar e viver para o amor. Os verbos **quiescere** e **ludere**, repousar/divertir-se, colocam-se à ação, o modo como esses poetas levavam a vida,

¹¹⁹ “quão agradável é a passagem do amor para o **sono**; / mas, é mais agradável o retorno ao **amor**”.

¹²⁰ “É encantador repousar sob a fronde de uma árvore /ao canto lamentoso do rouxinol/ É agradável repousar/ mais agradável divertir-se/ no gramado/ com uma donzela formosa”.

desfrutando das alegrias que agora a cidade e a liberdade ofereciam. Como considera Paz (2009), as imagens do poeta possuem autenticidade, porque ele escreve sobre aquilo que viu e ouviu, portanto, por meio da linguagem, ele apresenta o real, o espaço e as condições para viver e amar.

Na última estrofe, o poeta faz uma recolha, como se reunisse todos os amantes do mundo, todo tipo de amante, e dizer que são militantes de Vênus, que defendem e compartilham a causa do amor, sendo que todos estão sujeitos à paixão: “*O in quantis/ animus amantis/ variatur vacillantibus! ut vaga ratis per equora,/ dum caret ancora,/ fluctuat inter spem metumque dubia,/ sic Veneris militia*”¹²¹. O eu-lírico reporta-se àqueles que foram flechados por Cupido¹²² que obedecem ao Amor e pertencem à milícia de Vênus. Quando apaixonados, perdem o comando da razão, de seus atos e de seu coração, tornando-se instáveis, à deriva, e se mantêm presos ao fazer parte dos eleitos do Amor.

Observamos que essa perspectiva sobre o amor se coloca para mostrar como poesia resistência aos pregadores (Igreja), que viam esse sentimento como pecado, dependente da escolha entre o bem e o mal, do livre-arbítrio; quando, diferentemente, trata-se de um sentimento involuntário, de empatia, ao qual todos estão sujeitos.

Reforçamos essa interpretação sobre o último fragmento com as palavras de Villena (2010, p. 122): “[...]. *El amor representa para el goliardo el gozo de la rebelión elegida. Y por eso su manifestación amorosa – a pesar de darse en el siglo XII – es fundamentalmente carnal, ajena a cualquier teorización o idealización platonizante*”¹²³. Essa ponderação vem também favorecer a leitura de que esses poetas falavam da realidade do amor, sem fórmulas prescritas ou idealizadas, mas do homem e de sua naturalidade física, portanto, uma expressão de resistência à ideologia cristã.

Toda a descrição romântica, por conseguinte, trata de uma subversão aos padrões culturais, e o poeta recorre à natureza mitológica com Diana, Vesper, à figura de Morpheu, de Vênus, como artifícios literários para falar das especificidades do homem, da vida, do indivíduo, da natureza. Nesse poema, por analogias e comparações, depreendemos a revelação e a colocação do amor como expressão natural ao homem, traduzida pela genialidade e

¹²¹ “Ó em quantos/ **espíritos apaixonados, alterados, vacilantes!** Como cavaleiros errantes,/ como barcos sem âncora,/ flutuam inquietos, duvidosos/ como a milícia de Vênus”.

¹²² Cupido – filho de Marte e de Vênus. Sua tarefa era presidir a festins de prazer e divertimento. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=quem+%C3%A9+Cupido%3F&oq=quem+%C3%A9+Cupido%3F&aqs=chrome..69i57j0i>> Acessado em: 15 nov. 2021.

¹²³ “O amor para o goliardo representa o gozo da rebelião eleita. E, por isso, sua manifestação amorosa – apesar de acontecer no século XII – é fundamentalmente carnal, alheia a qualquer teorização ou idealização platonizante” (VILLENNA, 2010, p. 122, tradução nossa).

imaginação do poeta. Para tanto, ainda como fundamentação, e como parte da fortuna crítica, o parecer de Yahn (1976), quando se refere à linguagem goliárdica:

[...] fundada no imoralismo de ataque, possui um realismo apenas parcial, na medida em que não se interessa em investigar as causas ou as forças sociais daquela situação; também não se detém em detalhes do cotidiano que lhes sirvam de observação para uma contestação. Os poemas contra a estrutura social, eclesiástica e as tabernárias querem evidenciar a oposição entre o seu mundo e o outro mundo, longe deles [...] (YAHN, 1976, p. 94).

Compreendemos que a Arte, por meio da linguagem, serve de mediação entre o poeta e o poema e, nesse caso, elementos não comuns à linguagem cotidiana servem ao propósito de inferir nas imposições e códigos da sociedade e da cultura, uma poesia de resistência que fala nas entrelinhas daquilo que vai contra o *modus vivendi* do goliardo, porém cantada e difundida em lugares populares como as praças, as tabernas e as ruas.

CB 75

*Omittamus studia,
dulce est desipere,
et carpamus dulcia
iuventutis tenere!
res est para senectutti
seriis intendere,*
.....
.....

Abandonemos os estudos,
doce é ser insensato,
e gozemos as doçuras
que a juventude tem!
entender de coisas sérias
é próprio para a velhice.

.....
.....

*Velox etas preterit
studio detenta,
lascivire suggerit
tenera iuventa.*

O tempo passa rápido,
dedicado aos estudos
sugere divertir-se
a tenra juventude.

*Ver etatis labitur,
hiems nostra properat,
vita damnum patitur,
cura carnem macerat.
sanguis aret, hebet pectus,
minuuntur gaudia,
nos deterret iam senectus
morborum família.*

A primavera nos escapa,
nosso inverno se apressa,
a vida sofre danos,
a carne se consome,
o sangue seca, o coração enfraquece,
as alegrias diminuem,
então as doenças da velhice
nos prendem em casa.

*Imitemur superos!
digna est sententia,
et amoris teneros
iam venantur retia,
voto nostro serviamus!
mos est iste numinum.
ad plateas descendamus
et choreas virginum!*

Imitemos os deuses!
é uma excelente regra!
Que nosso lazer seja
repleto de amores jovens,
Cedamos aos nossos desejos!
Como convém à juventude,
Ganhemos as praças e
Os corações das virgens!

*Ibi, que fit facilis,
est videndi copia,
ibi fulget mobilis
membrorum lascivia,
dum puellae se movendo
gestibus lasciviunt,
asto videns, et videndo
me michi subripiunt.*

Ali estão as mais acessíveis,
são vistas em abundância,
ali brilham ágeis
seus membros com jovialidade,
as moças se movimentam
com gestos graciosos;
paro e vejo, e olhando,
de mim próprio me furto.

Fonte: *Carmina Burana* (CA 1230 62, p. 152-153).

Ver/ e/ta/tis/ la/bi/tur, A
hi/ems/ mos/tra/ pro/pe/rat, B
vi/ta/ dam/num/ pa/ti/tur, A
cu/ra/ car/nem/ ma/ce/rat. B
san/guis/ a/ret,/ he/bet/ pec/tus, C
mi/nu/um/tur/ gau/di/a, D
nos/ de/ter/ret/ iam/ se/nec/tus C
mor/bo/rum/ fa/mi/li/a. D

Ve/lox/ e/tas/ pre/te/rit E
stu/di/o/ de/ten/ta, F
las/ci/vi/re/ sug/ge/rit E
te/ne/ra/ iu/ven/ta. F

O poema *Omittamus studia* constitui-se de quatro estrofes, compostas de seis versos septissílabos e dois octossílabos, organizados em ABBACDCD e seguidas de refrão de quatro versos hexassílabos e heptassílabos. No manuscrito, há uma lacuna de dois versos na primeira estrofe, desta forma, a segunda estrofe para marcar a organização das rimas.

Nas duas primeiras estrofes, o eu-lírico faz uma abordagem que se identifica ao tópico do *Carpe diem*¹²⁴ – viver e aproveitar o momento: a fuga ao tempo e a efemeridade da vida. Em “*Omittamus studia/ dulce est desipere*”¹²⁵, expõe-se a sugestão daquilo que seria o bem viver para o goliardo, uma vez que eles eram jovens, queriam amar, divertir-se e desfrutar da juventude e da vida. O termo *desipere* pode ser traduzido ainda por “enlouquecer”, compreendendo o viver intensamente. Eles estavam livres e, como eles conheciam o ambiente austero dos mosteiros, agora dissidentes e afastados da disciplina rígida, andavam pelas cidades, à procura dos mestres nas escolas e universidades por novos conhecimentos, também por diversão e aventuras.

O eu-lírico convida os companheiros a abandonar os estudos, mesmo parecendo ser um desvario; esses poetas não queriam compromissos sérios, nem com o trabalho, nem com o

¹²⁴ *Carpe diem*: aproveita o dia. (Horácio 65 a.C.- 8 a.C.) CARPE DIEM. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Carpe_diem&oldid=61405230>. Acesso em: 17 jun. 2021.

¹²⁵ “Abandonemos os estudos, /doce é ser insensato”.

amor; tudo se cumpria em aproveitar o tempo com prazeres. Em seguida, o eu-lírico apresenta as vantagens da juventude e as desvantagens da velhice, que marcam a exploração do tema *Carpe Diem*. A poesia cria um diálogo de resistência ao imaginário puramente cristão, ao ideal de salvação, que sinalizava o desapego das coisas do mundo material: “*et carpamus dulcia/ iuventutis tenere!/ res est para senectuti/ seriis intendere*”¹²⁶. Para o poeta goliardo, importa viver intensamente, o que pressupõe ser possível apenas na juventude: *iuventutis/ senectuti*: juventude/ velhice, termos colocados em antítese, pois enquanto a mentalidade medieval estava voltada para as promessas e recompensas previstas na vida *post mortem*, de acordo com a fé cristã; a proposta dessa poesia é de resistência, viver o agora, a juventude.

O eu-poético resgata da cultura clássica subsídios para tratar do tema, pois, naquele momento, com o desenvolvimento das cidades, dos conhecimentos e a curiosidade pelas mudanças culturais, o lado humano do homem despontava entre a vida material e a vida espiritual, fazendo-se o despertar para o mundo que se renovava.

Conhecedor dos poetas clássicos, o eu-lírico, nesse poema, recupera a figura de Horácio (65 a. C – 8 a. C.), o tema *Carpe diem*, originado na frase do referido poeta romano: “*carpe diem, quam minimum credula postero*”¹²⁷, da Ode 1, 11, dirigindo-se a Leconoe (TRINGALI, 1995, p. 173). No refrão, o eu poético reforça a ideia de aproveitar a juventude com divertimentos e alegrias, uma vez que os estudos prendem e roubam o tempo: “*Velox etas preterit/ studio detenta,/ lascivire suggerit/ tenera iuventa*”¹²⁸. Este é o ideal goliárdico, brincar e amar enquanto se pode.

Há um redizer nos tópicos da fugacidade do tempo e da efemeridade da vida, quando o eu-lírico coloca a juventude comparada à primavera e a velhice, ao inverno: “*Ver etatis labitur,/ hiems nostra properat*,”¹²⁹. A efemeridade da vida não pode ser ignorada, portanto o alerta de que o tempo não para, e a vida se esvai junto com ele. Os termos *Ver/ hiems* (primavera/ inverno), assim como a ênfase nos verbos *labitur/ properat* (escapa/ apressa) são indicativos de ações que se furtam ao controle humano, realidade destacada desde Ovídio: “[...] A beleza é um bem frágil: tudo que se acrescenta aos anos a diminui: ela murcha com o tempo; nem as violetas nem os lírios com a corola aberta estão sempre em flor, e, a rosa uma vez caída, o espinho se ergue sozinho [...]” (OVÍDIO, 2008, p. 53).

¹²⁶ “e gozemos as doçuras/ que temos da juventude!/ entender de coisas sérias/ é próprio para a velhice”

¹²⁷ “Colhe o dia (de hoje), quanto menos crédula no dia seguinte” (TRINGALI, 1995, p. 173-174, tradução do autor).

¹²⁸ “Rápido passa o tempo/ dedicado aos estudos, / a tenra juventude/ sugere divertir-se/”.

¹²⁹ “A primavera nos escapa, nosso inverno se apressa”.

Na sequência, o eu-lírico ressalta as fragilidades do homem na velhice: “*cura carnem macerat,/ sanguis aret,/ hebet pectus,/ minuuntur gaudia, /nos deterret iam senectus/ morborum familia*”¹³⁰. De maneira gradativa, é criada a sequência dos desgastes e inconvenientes que o tempo e a velhice geram, sendo, portanto, uma maneira incisiva de se contrapor à ideologia cristã de viver para a vida eterna. Independentemente de a figura do goliardo estar intimamente ligada à de estudantes que buscavam o conhecimento nas universidades, eles cantavam a alegria de viver, exaltação que a Igreja condenava.

A exposição de tais inconveniências da velhice, dessa maneira, serve para o despertar e viver a juventude intensamente. Logo, a poesia coloca-se em resistência à didática cristã do viver em função da eternidade bíblica; viver uma vida de abstinências à espera pela “vida” *post mortem*. Neste sentido, destacamos em Capelão (2000, p. 279 e 280), que “[...] com toda certeza, que Deus em pessoa é a fonte e o princípio da castidade e do pudor, e ficamos também sabendo, segundo testemunho das Santas Escrituras, que o diabo é o criador do amor e da luxúria [...]”. Estaria aí a decisão do homem a partir do livre arbítrio, entre o bem e o mal; desfrutar da vida profana ou se dedicar à contemplação e abstinência.

Essa mentalidade, porém, encontrou, no Renascimento do século XII, fundamentos para se discutir a interioridade, o humanismo em si mesmo, que, desde Pedro Abelardo e chegando a João de Salisbury, com efeito, criava uma nova concepção do pecado, valendo-se da moral da intenção, cabendo, portanto, o questionamento, a dialética sobre o conhecer-se a si mesmo (LE GOFF, 2011). Por meio da linguagem poética, o eu-lírico insere ideias dessa “nova” concepção como resistência e, fascinado em pensar e sentir por si próprio, apela aos deuses pagãos para manifestar suas alegrias e prazeres.

Na terceira estrofe, contrariando a visão cristã, o eu-lírico recupera o mundo pagão como proposta de viver bem, como deuses: “*Imitemur superos!*”¹³¹ De forma imperativa e enfática, ele convida a imitar os deuses que nada proíbem; aos deuses, cabia a liberação dos prazeres do mundo. Como vagantes, marginalizados, queriam a diversão, preferiam viver aquilo que o hoje lhes oferecia, tal como em: “*Digna est sententia, / et amoris teneros/ iam venantur retia,/ voto nostro serviamus!/ Mos est iste numinum*”¹³². Deste modo, imitar os deuses significava a liberdade de preceitos para escolher e amar; aspirações naturais do amor e do mundo profano. O apelo aos deuses é o meio de contestar o mundo cristão, caminho

¹³⁰ “a carne se consome/ o sangue esfria/ o coração enfraquece/ os prazeres diminuem/ a velhice nos limita/ e gera doenças”.

¹³¹ “Imitemos os deuses!”

¹³² “É uma excelente regra! / que nosso lazer seja/ repleto de amores jovens/ **Cedemos aos nossos desejos! é a vontade dos deuses**”.

criado por uma linguagem arbitrária. Embora os goliardos fossem cristãos, não há indício que aponte para tal. Eles queriam falar da vida física, do prazer do corpo e de alma, assuntos condenados pela Igreja.

Na primeira e na terceira estrofes, os verbos *Omittamus/ Imitemur* (Abandonemos / Imitemos) são usados no modo imperativo, sugerindo, para além de um convite, a adesão do interlocutor: abandonar (os estudos), imitar (os deuses); deixar as coisas que prendem e tolhem a liberdade e copiar os deuses, que tudo podem.

Como frequentadores dos lugares públicos, os goliardos cantavam os anseios que lhes habitavam a imaginação: “*ad plateas descendamus/ et choreas virginum!*”¹³³. Este modo de vida mostra o despertar para o amor, efeitos da primavera da vida, portanto essa poesia se reveste de um discurso envolvente, um convite à vida, contrário à realidade ditada pela ideologia dominante de seu tempo, plena de austeridade e sempre punitiva aos prazeres profanos. Esses poetas, entretanto, haviam aprendido muito com Ovídio: “[...] as mulheres que, com seus enfeites mais elegantes, se apertam nos jogos onde vai a multidão; fazem muitas vezes, por serem tão numerosas, hesitar em minha escolha. É para ver que elas vêm; mas elas vêm também para serem vistas” (OVÍDIO, 2008, p. 21).

O poema finaliza com a descrição das moças, dançando na praça, e sendo apreciadas pelo eu-lírico: “*asto videns, et videndo me michi subripiunt*”¹³⁴. Observamos que o poeta goliardo não queria compromisso com o casamento, ou mesmo com as moças, mas apenas diversão, amor fácil; ele fala sempre do amor compartilhado com donzelas. A liberdade, a alegria e o deleite que aquela cena proporciona a eles são sensações tão boas que esquecem até de si próprios; as donzelas lhes roubam a atenção e o coração.

Há um cunho erótico nas últimas estrofes, ao se referir às moças, sugerindo a paixão estar em si mesmo, ele é um apaixonado pela vida, pelo amor, e a visão das moças, dançando ou se movimentando, um banquete para os olhos e para a mente. Como fortuna crítica, ressaltamos o parecer de Dobiache-Rojdesvensky (1931) dos estudos voltados para a obra dos poetas vagantes, em “*Les poésies des goliards*”. A reflexão desta estudiosa vem enriquecer a leitura do poema, dado o discurso das opções que o eu-lírico escolhe e apresenta, abandonar os estudos e imitar os deuses:

Cette poésie reflète la mentalité du monde scolastique vers le milieu du Moyen Âge. Elle traduit des faits de sa vie propre. [...] Et, bien que l'himne des vagants ne soit pas un document sur la vie des poètes, c'est l'élan de

¹³³ “/desçamos para a praça,/ e dancemos com as virgens!”

¹³⁴ “permaneço a olhar, e vendo/ de mim próprio me esqueço”.

*leur coeur qui retentit dans l'appel initial de cet hymne, emprunté au cantique qu'on vient de citer. L' imagination suppléait à la réalité, parfois mesquine. Un espace sans bornes s'étendait devant l'oeil spirituel du poète*¹³⁵ (DOBIACHE- ROJDESVENSKY, 1931, p. 169 e 174).

De acordo com as leituras acerca da vida e da obra poética dos goliardos, concordamos com Dobiache-Rojdesvsky (1931), cujas reflexões trazem uma amplitude de conhecimentos na importância e relevância dessa poesia como ponto de partida para uma nova literatura; plena de questionamentos e considerações abstratas sobre a sociedade, a religiosidade e a política, a partir das novas condições que as cidades, as universidades, os mestres e a própria vida ofereciam.

CB 87

*Amor tenet omnia
mutat cordis intima,
querit Amor devia.
Amor melle dulcior,
felle fit amarior.
Amor cecus, caret pudicitia;
frigidus et calidus,
Amor audax, pavidus,
est fidus atque perfidus.*

*Tempus est idoneum,
querat Amor socium:
nunc garritus avium.
Amor regit juvenes,
Amor capit virgines,
ve senectus! tibi sunt incommoda.
va t'na ou" iuvenula
Theoclea tenet me gratissima;
tu pestis, dico, pessima.*

*Frigidus et calidus
numquam tibi socius!
dormit dolens sepius
in natura frigidus;
nichil tibi vilis.
Venus tenet iuvenes in gaudio;
sana sic coniunctio,
quam diligo,
tuo fit imperio,
quid melius sit, nescio.*

Amor a todos comanda
muda o íntimo dos corações,
Amor queixa da solidão
Amor é mais doce que o mel,
ou mais amargo que o fel.
Amor cego desconhece o pudor;
ora é frio, ora é morno, ora é cálido,
Amor é audacioso, é medroso,
é fiel, também é falso.

O tempo é apropriado,
Amor pede companhia:
então as aves cantam,
Amor governa os jovens,
Amor cativa as virgens –
A meiga jovem
Teocléia me é agradável,
e as idosas! são incômodas.
Tu és uma peste, digo, péssima.

Frio e quente,
nunca teu parceiro;
causa sono, dor, é fechado
e frio por natureza,
nada tão enfadonho.
Vênus prende os jovens com alegria;
Assim a relação é tão saudável,
quando amo
sob seu comando,
melhor não conheço.

¹³⁵ Essa poesia reflete a mentalidade do mundo escolástico nos meados da Idade Média. Ela traduz os fatos de sua própria vida. [...] E, ainda que o hino dos vagantes não seja um documento sobre a vida dos poetas, é o movimento de seus corações que ressoa no apelo inicial desse hino, emprestado ao cântico que vamos citar. A imaginação substitui a realidade, às vezes mesquinha. Um espaço sem limites, se estendia diante do olho espiritual do poeta (DOBIACHE-ROJDESVENSKY, 1931, p. 169 e 174, tradução nossa).

*Amor volat undique;
captus est libidine,
iuvenes iuencule
que secuntur mérito,
si que sine socio.
illa vero caret omni gloria;
tenet noctis ínfima
sub íntima
cardinis custodia,
sic fit res amarissima.*

*Amor simplex, callidus;
rufus Amor, pallidus;
truculens in omnibus,
Amor est placabilis,
constans et instabilis.
Amor artis regitur imperio,
ludit Amor lectulo
iam clanculo
noctis in silentio:
fit captus Amor laqueo.*

Amor voa por toda parte;
cativos da luxúria
o rapaz e a moça
se juntam para o prazer,
se não tem companhia
ali, sem dúvida, carece de alegria;
de noite, conserva
em segredo
o coração em vigia,
tarefa muito amarga.

Amor é simples, é fogoso,
Amor é ruivo, é pálido,
cruel para todos;
Amor é moderado,
é constante e instável;
Amor é arte, poder, governo,
Amor brinca na cama,
agora, discretamente,
à noite, em silêncio:
laçado, se rende ao Amor.

Fonte: *Carmina Burana* (CA 1230 (62), p. 179-81).

A/mor/ te/net/ om/nia A
mu/tat/ cor/dis/ in/ti/ma, B
que/rit/ A/mor/ de/via. A
A/mor/ mel/le/ dul/cior, C
fel/le/ fit/ a/ma/rior. C
A/mor/ ce/cus,/ ca/ret/ pu/di/ci/tia; A
fri/gi/dus/ et/ ca/li/dus, D
A/mor/ au/dax,/ pa/vi/dus, D
est/ fi/dus/ at/que/ per/fi/dus. D

O poema *Amor tenet omnia* é composto de cinco estrofes, constituídas de dez versos, metrificados em septissílabos e hexassílabos. O esquema das rimas se apresenta em: ABACCADDD. O eu-lírico coloca a poesia de resistência, adjetivando o amor por meio de um estilo revolucionário de ver e de falar sobre esse sentimento, despertado pelo desejo entre homens e mulheres e apresentado sob diversos aspectos: “*Amor **tenet omnia**,/ mutat cordis íntima*”¹³⁶. O título do poema enuncia o plano do poeta para falar do Amor, um sentimento que não poupa ninguém; é imprevisto, é incontrollável. Neste fragmento, o eu-lírico refere-se ao estado de espírito que o amor de corpo e alma deve representar, um clima de transcendência, de elevação, o homem apaixonado se transporta para o mundo das sensações, das alegrias, dos sonhos, do devaneio, do prazer e do sofrimento.

Como reporta Spina (1996), poetas como Gace Brulé, Châtelain de Coucy, trouxeram contribuições para a poesia daquele período, como novos acentos emotivos: o amor não é um

¹³⁶ “O Amor a tudo comanda/ o Amor muda o íntimo dos corações”.

sentimento dominável e a cegueira irracional da paixão, que podem ter sido copiados ou adaptados da poesia goliárdica. Essas alternativas são componentes da poesia resistência, quando abordam o tema do amor pela visão do amor humano, do amor que se dilata aos pressupostos do amor único, voltado para Deus. Trata-se de um avanço da poética, quando são questionados os afetos e a sexualidade.

O poeta continua a abordagem sobre o Amor e o eu-lírico, revela as facetas que esse sentimento pode provocar nos amantes quando tocados pelo mesmo; são alterações complexas, contraditórias e que se confundem, próprias das relações humanas. A linguagem cria um jogo de comparações, de alternâncias e paradoxos para caracterizar o Amor: “*Amor melle **dulcior**,/ felle fit **amarior**./ Amor cecus, caret pudicitia;/ **frigidus et calidus et tepidus**/ Amor **audax**, **pavidus**,/ est **fidus** atque **perfidus**”¹³⁷. Estas possibilidades e variações justificam a impossibilidade de controlar esse sentimento, portanto, considerá-lo como pecado, de acordo com as premissas cristãs da época, não servia de argumento, nem se fazia justificável; ao contrário, essa poesia mostra a diversidade, é resistente à prerrogativa de um sentimento fechado em si mesmo. Nesta instabilidade, para o eu-lírico, reside a emoção e a inspiração para tratar do tema.*

A palavra Amor está grafada em maiúscula: “**Amor**”, maneira de enobrecer o sentimento que a todos afeta e sensibiliza. É desse amor que a poesia fala, é desse amor que o homem vive e sonha, portanto estava na contramão do amor que a ideologia medieval pregava até o aparecimento e troca de novos conhecimentos, da abertura para a vida, para o individual.

Essa poesia é a resistência que pede uma resignificação para a liberdade de amar. Neste particular, ela trouxe à tona uma realidade conflitiva aos costumes e crenças da sociedade medieval. Enquanto a sociedade obedecia às rígidas normas político-sociais e eclesiásticas, os goliardos formavam uma nova classe social, instável, aventureira, marginal, que desprezava a riqueza e o poder.

Na segunda estrofe: “*Tempus est idoneum/ querat Amor socium: [...] Amor regit **juvenis** / Amor capit **virgines**, ve **senectus**!*”¹³⁸, podemos tomar a referência que o poeta faz aos jovens e às virgens como “tempo apropriado”, como o momento para o amor, de uma completa efusão de sensações, dos impulsos, do prazer, do encantamento pela vida. Porém, ele não descarta esse efeito nas idosas; o amor é para todos, jovens, virgens e idosas.

¹³⁷ “o Amor é **mais doce que o mel**/ ou **mais amargo que o fel**/ Amor cego desconhece o pudor;/ ora é **frio**, ora é **ardente**, é morno/ o Amor é **audacioso**, é **medroso**, /é **fiel**, também é **falso**”.

¹³⁸ “O tempo é apropriado/ Amor pede companhia:/ [...] / o Amor governa os jovens/ o Amor cativa as **virgens**/ e as **idosas**!”

Na terceira estrofe, o eu-lírico expressa a instabilidade desse sentimento, próprio do humano, da mistura do corpo e da alma, sujeito às emoções: “*Frigidus et calidus/ numquam tibi socius!/ dormit dolens sepius/ in natura frigidus;/ nichil tibi vilius*”¹³⁹, sendo a característica “frio por natureza” aquela que engloba todos os problemas do amor do dia a dia, principalmente dentro do casamento. Capelão (2000, p. XLII), por sua vez, quando se refere ao amor conjugal, afirma ser a cartilha do poeta goliardo: “[...] o marido conquistou sua mulher de uma vez por todas; não precisa envidar esforços perpétuos para ganhar seus favores [...]. O amor conjugal é tranquilo e monótono; o corpo da mulher pertence a seu dono [...]”. Uma configuração daquilo que o poeta revela como desvantagens no amor com bases em compromissos sociais, sendo um amor preso, frio, comprometido.

Diferentemente, o eu-lírico permanece resistente e propõe a liberdade para amar, tendo Vênus no comando: “*Venus tenet iuvenes in gaudio;/ sana sic coniunctio, quam diligo,/ tuo fit imperio,/ quid melius sit, nescio*”¹⁴⁰. Isso é poesia resistência, essa é a linguagem do amor profano, a deusa pagã acolhe tudo e a todos; a prática sexual traz alegria, é saudável; contextualização esta que desafia e contraria as normas do amor cristão que a define como pecado. Em *tuo fit império*, instala-se o viés do amor profano, pagão, livre das instituições de poder e das políticas dominantes.

De acordo com Vauchez (1995), com a Reforma gregoriana, no século XI, o poder da Igreja acentuou-se sobre os assuntos da população laica, reafirmando o papel dos fiéis para com a vida de religiosidade; como levar uma vida austera, de sacrifícios e sofrimentos em busca da santidade e da perfeição.

Na quarta estrofe, porém, conduzidos por Vênus, todos se aprisionam pelo desejo e pelo erotismo; o Amor está em todos os lugares, ninguém está livre dele: “*Amor volat undique;/ captus est libidine,/ iuvenes iuencule/ que secuntur merito*”¹⁴¹. Nesta referência aos jovens, o eu-lírico confere a eles o exercício do amor, fase da vida que é naturalmente despertada para o frenesi do erotismo, para as alegrias e prazeres da vida, sendo, portanto, uma poesia resistência às desaprovações da sexualidade, mostrando que o Amor produz efeitos variados.

Na última estrofe, o eu-lírico apresenta mais atributos ao Amor. A arte de amar é quem governa e aprisiona os amantes: “*Amor simplex, callidus;/ rufus Amor, pallidus;/*

¹³⁹ “Frio e quente/ nunca teu parceiro;/ causa sono, dor, é fechado/ **frio por natureza**/ nada tão enfadonho”.

¹⁴⁰ “Vênus prende os jovens com **alegria**;/ a **saudável união dos sexos**;/ **sob teu comando**;/ não conheço o que seja melhor”.

¹⁴¹ “O Amor voa por toda parte;/ cativos da luxúria/ o rapaz e a moça/ que se juntam para o prazer”.

truculens in omnibus/ [...] Amor artis, regitur imperio”¹⁴². Assim, o amor não é feito apenas de alegrias, inclui também dores e sofrimentos. O poeta fala de um sentimento instintivo, involuntário, ninguém escolhe a quem amar, mas a empatia, as afinidades, as disparidades, tudo entra no jogo do Amor. Independentemente do ardor, do entusiasmo, da aparência física do companheiro (a), o Amor é feito de diferenças e até de contrastes e, neste sentido, ora é felicidade, ora é crueldade.

Como abordado em Capelão (2000, p. 271), de acordo com o poder divino, não há pecado mais grave que a “[...] razão a nos vedar o pecado de amar: todos os pecados, por sua natureza, habitualmente contaminam apenas a alma; este, porém, é o único que contamina ao mesmo tempo a alma e o corpo; por isso, é preciso fugir dele bem mais que de todos os outros [...]”. Por outro lado, o mundo profano, a vida na realidade nos mostra que o amor humano a dois é repleto de diferenças. No segmento teórico abaixo, Paz (2001) ilustra e se alinha perfeitamente ao poema e à competência do Amor propagado nesta cantiga:

[...]. O amor é composto de contrários, mas que não podem se separar e que vivem constantemente em luta e reunião com eles próprios e com os outros. Esses contrários, como se fossem os planetas do estranho sistema solar das paixões, giram em torno de um único sol. Este sol também é duplo: o casal. Continua transmutação de cada elemento: a liberdade escolhe a servidão, a fatalidade se transforma em escolha voluntária, a alma é corpo e o corpo é alma [...] (PAZ, 2001, p. 117).

Percebemos, portanto, uma conceituação do amor entre um homem e uma mulher, que serve de definição, pois ninguém é livre desse sentimento, ele é parte da natureza humana e tudo faz sentido, tudo é belo quando se está apaixonado. Porém, esse sentimento, chamado “Amor”, era calado até o século XI, quando os poetas medievais, trovadores e goliardos se fizeram uma vanguarda que trouxe alteração aos costumes, e uma nova visão de mundo, uma poesia resistência, abalando as estruturas e as convenções sobre esse modo de amar, principalmente em relação às expectativas do Cristianismo.

CB 114

*Tempus accedit floridum,
hiems discedit temere;
omne, quod fuit aridum,
germen suum vult gignere,
quamdiu modo vixeris,
semper letare, juvenis, quia nescis, cum deperis!*

Chega o tempo das flores,
o temido inverno vai embora.
tudo o que secou
com dificuldade se transforma,
germina e se reproduz.
Jovem, sempre mortal, ignoras quando morres!

¹⁴² “O Amor é singelo, é fogoso/ o Amor é ruivo, é pálido/ **cruel a todos**; [...] Amor é arte, é poder, é governo”.

*Prata iam rident omnia,
est dulce flores carpere
sed nox donat his somnia,
qui semper vellent ludere.
Ve, ve miser quid faciam?
Venus, michi subvenias! Tuam iam colo gratiam.*

*Plangit cor meum misere,
quia caret solacio;
si velles, hoc cognoscere
bene posses, ut sentio,
o tu virgo pulcherrima,
si non audis me miserum, michi mors est asperrima!*

*Dulcis appares omnibus,
sed es michi dulcissima;
tu pre cunctis virginibus
incedis ut castissima.
o tu mitis considera!
Nam pro te gemitus passus sum et suspiria.*

Todos os prados agora sorriem;
é agradável colher as flores;
Mas à noite despertam os sonhos,
que sempre provocam volúpia.
ó, que fazer da minha miséria?
Vênus, intervém por mim! Tua ajuda me honra.

Meu coração bate infeliz,
porque falta alívio;
por isso destrói, se reconheces
bem sinto que podes
ó tu virgem mais formosa!
Se não ouves a miséria, minha morte é cruel!

A todos parece doce,
porém, para mim, és dulcíssima;
tu, continuas castíssima,
andas à frente de todas as virgens.
ó tu, me considera!
para ti gemidos e suspiros estão no passado.

Fonte: *Carmina Burana* (CA 1230 (62), p. 246-47).

*Tem/pus/ ac/ce/dit/ flo/ri/dum, A
hi/ems/ dis/ce/dit/ te/me/re; B
om/ne, quod/ fu/it/ a/ri/dum, A
ger/men/ su/um/ vult/ gi/gne/re, B
quam/di/u/ mo/do/ vi/xe/ris, C
sem/per/ le/ta/re,/ ju/ve/nis,/ qui/a/ nes/cis,/ cum/ de/pe/ris! C*

O poema *Tempus accedit floridum* é composto de quatro estrofes, constituídas de seis versos, sendo cinco octossílabos e o último de cada estrofe de 16 sílabas, organizados com rimas em ABABCC. Segundo Walsh (1993, p. 145), é possível que a versão original, nas duas linhas finais da quarta estrofe, foram perdidas: “[...] *and that the stanza has been completed by a later contributor whose technical skill does not match his nice sense of an appropriate ending*”¹⁴³, **considera** não rima com **suspiria**, observação feita por Hilka and Schumann¹⁴⁴.

O eu-lírico cria o poema a partir da comparação das estações do ano, primavera e inverno, com as fases da vida humana, a juventude e a velhice. Ele reporta o cenário deixado seco pela neve, e o novo que traz os brotos e as flores: “*Tempus accedit floridum/ hiems discedit temere;/ omne, quod fuit aridum, / germen suum vult gignere*”¹⁴⁵. Os verbos em destaque representam o desempenho da natureza em referência aos ciclos da vida vegetal, o

¹⁴³ [...] é bem possível que a versão original das duas linhas finais foi perdida e que a estrofe foi completada mais tarde por um colaborador, cuja habilidade técnica não combina com o bom sentido para um final apropriado (WALSH, 1993, p. 145, tradução nossa).

¹⁴⁴ In.: Edição comentada e pioneira do manuscrito *Carmina Burana*. Hilka Alfons e Otto Schumann (1930-1970).

¹⁴⁵ “Chega o tempo das flores, /o temido inverno vai embora/ Tudo o que **secou** /**germina** e se **reproduz**”.

qual não se faz diferentemente da vida humana: envelhecemos e morremos, mas as sementes, os filhos, ficam e se reproduzem.

Desse modo, o poeta dirige-se ao jovem: “*quamdiu modo vixeris,/ semper letare, juvenis,/ quia nescis, cum deperis!*”¹⁴⁶, trazendo para a realidade humana o exemplo do real processo de que nascemos e não sabemos quando morremos. Esta contextualização serve como alerta na poesia do goliardo: aproveitar a juventude, divertir-se, amar, enquanto tudo favorece; não sabemos até quando:

[...]. Pelo amor roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas, que transformamos às vezes em paraíso e outras em inferno [...] o amor é intensidade; não nos presenteia com a eternidade, mas sim com a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço [...] (PAZ, 2001, p. 117 e 118).

O tópico do *Carpe Diem* é sempre recorrente na poesia goliardesca, porque esses poetas cantam o desejo de viver e amar: “*La rebelión del triunfo de la vida. Los goliardos, por ejemplo*”¹⁴⁷ (VILLENNA, 2010, p. 23). Esse contexto do triunfo coincide também com a movimentação cultural do século XII, quando as escolas nas cidades criaram a personagem do estudante, do intelectual, do homem, no seu caráter individual, trazendo estímulo à criação de uma poesia que argumentava sobre diferentes opções de conceber a vida, principalmente na liberdade e na individualidade.

O discurso dessa poesia estabelece-se como resistência, quando enfrenta as imposições sociais, os regulamentos, as formalidades, e coloca o amar e viver intensamente como meta de vida. Desta forma, enquanto jovens, querem aproveitar o tempo com alegrias, diversão e amor. Segundo Paz (2001, 117), “[...] o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte [...] não nos presenteia com a eternidade, mas sim com a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço [...]”. A abertura de novos conhecimentos, novos espaços e a descoberta do indivíduo, das suas potencialidades, que aconteceram na sociedade medieval do Ocidente no século XII, colaboraram decisivamente para o desenvolvimento da arte literária.

Na quarta estrofe, o eu-lírico, enquanto jovem, vive a primavera da vida e é assaltado por sonhos: “*sed nox donat his somnia/ qui semper vellent ludere./ Ve, ve miser quid*

¹⁴⁶ “**Jovem**, sempre mortal/ ignoras quando morreis!”

¹⁴⁷ “A rebelião do triunfo da vida. Os goliardos, por exemplo” (VILLENNA, 2010, p. 23, tradução nossa).

faciam?/ Venus, michi subvenias!”¹⁴⁸ Como se trata de sonhos eróticos, o pedido de socorro é dirigido à deusa pagã, Vênus, aspecto desenvolvido também como poesia resistência, pois o amor que ele canta é profano, sensual, ele não está preocupado com o pecado. O clérigo, ou o goliardo podia ser considerado de uma nobreza superior, conferida ao estado sagrado, porém “[...] um eclesiástico não pode ter pretensões ao amor, pois em respeito a ela [à nobreza], não deve dedicar-se a sua prática. Ao contrário, é obrigado a renunciar absolutamente a todos os prazeres da carne e manter-se puro da profanação carnal [...]” (CAPELÃO, 2000, p. 195). A Arte, no entanto, por meio da poesia, subverte a ideologia, utilizando artifícios do mundo pagão para abordar e resistir ao tabu da sexualidade.

O eu-lírico enaltece a deusa do Amor como a maior de todas as virgens e contesta o contrassenso exigido de se conservar a castidade: “*O tu mitis consider!// Nam pro te gemitus passus sum et suspiria*”¹⁴⁹. Ele faz o apelo, pede ajuda à deusa virgem, pois ela conhece o padecer de não amar fisicamente, de cujos sonhos e desejos profanos, ficaram os suspiros e os lamentos. Do mesmo modo, essa juventude, esses jovens eram espíritos sofridos, reprimidos, contidos na sexualidade; o mundo do agora pedia a realização do amor em completude.

Esse discurso é de resistência, pois os tempos mudaram, e a vida pede alegrias. A concepção sobre a sexualidade passava a se fazer um despropósito ao desprezar os impulsos da natureza humana. Essa interpretação vem como fechamento às questões colocadas na primeira estrofe sobre os ciclos da natureza, cujas correspondências se encontram nos ciclos da natureza humana.

Mais uma vez, recorremos à teoria de Paz (2009) para fundamentar a ideia de uma poesia que aponta as falhas e resiste às tradições que não favoreciam o homem a viver a liberdade de amar; o crítico traz a reflexão de que: “Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade [...]” (PAZ, 2009, p. 97). Estas palavras sustentam as sensações que levam o eu-lírico ao sofrimento, à abstinência dos prazeres físicos, da prática da sexualidade. A voz lírica sugere à “deusa virgem” que reflita, pois os tempos mudaram e propõem uma nova visão sobre o amor, negando-se aquela de viver o amor apenas de “gemidos e suspiros”.

Esse poema evidencia resistência às privações sentimentais e sexuais ditadas e controladas pelas leis cristãs e, ao mesmo tempo, traz a inspiração para a vida em: “*est dulce flores carpere*”¹⁵⁰, quando se pensa que a estação das flores corresponde à juventude e às alegrias do amor. Ovídio (2008, p. 83) aborda a questão de que “[...] não há recursos quando

¹⁴⁸ “Mas à noite despertam os sonhos/ que sempre provocam volúpia/ Ó, que fazer da minha miséria?/ Vênus, intervém por mim!”

¹⁴⁹ “Ó, reflita, seja gentil comigo! Porque para ti, gemidos e suspiros estão no passado”.

¹⁵⁰ “é agradável colher as flores”.

desaparecem nossos encantos: colham a flor, pois, se ela não for colhida, penderá e cairá sozinha [...]”. Esta é a lei natural da vida, portanto a Arte é o veículo que mostra ou insinua os caminhos apropriados, sempre contraditórios ao que se desvia do homem e da vida. Como se depreende em Bosi (2002), a poesia resistência compreende:

[...]. A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) [que] decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominante (BOSI, 2002, p. 130, grifos do autor).

Essa criação e postura do poeta é a correspondência perfeita à visão e aos anseios do goliardo; uma vida sem aprisionamentos, de acordo com a natureza e a humanidade do homem, porém contra as ideologias que as cerceavam.

CB 138

*Veris leta facies
mundo propitiatur,
hiemalis acies
victa iam fugatur,
in vestituo vario,
Flora principatur,
nemorum dulcisono
que cantu celebratur.*

*Flore fusus grêmio
Phebus novo more
risum dat, hoc vario
iam stipate flore,
Zephyrus nectáreo
spirans it odore
certatim pro bravio
curramus ...ore!*

*Litteratos convocat
decus virginale;
laicorum execrat
pecus bestiale.
cunctos amor incitat
numen generale;
Venus se communicat,
per iubar estivale.*

A face alegre da primavera
favorece o mundo,
o rigor do inverno
agora desaparece e semeia
em variados matizes,
Flora, a rainha
dos bosques, celebramos
com cantos harmoniosos.

Phebo, deitado no colo
de Flora, por isso
de novo sorri,
agora coberto de flores.
Zéfiro, perfumado,
exala seus olores
na competição por rivalidade,
corramos ... ao prêmio!

As moças honradas
escolhem os letrados
e maldizem
os laicos rudes.
o amor incita a todos,
as divindades em geral
Vênus se comunica
na estiagem.

*Citharizat cantico
dulcis philomena;
flore ridente vario
prata iam serena;
turba salit avium
silve per amena;
chorus promit virginum
iam gaudia millena.*

A doce Filomela
canta ao som da cítara;
as flores variadas
riem no prado agora sereno;
uma multidão de vagantes salta
desvairada pelo bosque
o coro de virgens promete
mil alegrias agora.

Fonte: *Carmina Burana* (CA 1230 (62), p. 281-282).

*Ve/ris/ le/ta/ fa/ci/es A
mun/do/ pro/pi/ti/a/tur, B
hi/e/ma/lis/ a/ci/es A
vic/ta/ i/am/ fu/ga/tur, B
in/ ves/ti/tu/o/ va/rio, C
Flo/ra/ prin/ci/pa/tur, B
ne/mo/rum/ dul/ci/so/no D
que/ can/tu/ ce/le/bra/tur. B*

O poema *Veris leta facies* é composto por quatro estrofes, constituídas de oito versos septissílabos, com algumas variações. As rimas se organizam em ABABCDBD. Para Walsh (1993, p. 164), na segunda estrofe, o último verso estava incompleto e “[...] *dulciore is one of several remedies suggested by Schumann*”¹⁵¹.

O tópico das estações do ano é uma musa de inspiração da poesia goliárdica. Este prelúdio primaveril, como em outros textos, é a celebração do período das flores e pode ser contextualizado com a vida errante que os poetas goliardos levavam, em contato com a natureza. Durante a primavera, era o período em que esses poetas “vagantes” caminhavam de cidade em cidade, em busca da sobrevivência, e dos mestres nas universidades, além da diversão.

Neste poema, a deusa Flora¹⁵² representa as alegrias e belezas da estação: “**Veris leta facies/ mundo propitiatur,/ hiemalis** [...] *iam fugatur*, [...] **Flora principatur,/ nemorum dulcisono/ que cantu celebratur**”¹⁵³. O cenário é construído em comunhão com os sentidos: bela paisagem, liberdade, alegria, próprio dessa poesia. Essa ambientação poética serve de

¹⁵¹ “[...] a palavra *dulciore* é um dos muitos remédios sugeridos por Schumann” (WALSH, 1993, p. 164, tradução nossa).

¹⁵² Flora: deusa das flores e da vegetação, em geral, a princesa da primavera.

¹⁵³ “A face alegre da **primavera**/ [...] O rigor do **inverno** desaparece/ **Flora**, a rainha dos bosques, [...] celebramos com **cantos** harmoniosos”.

contradição ao amargor que a liberdade custava a esses jovens; sem profissão, sem casa, vivendo de prebendas, assim, uma rotina difícil em tempos de conturbação social e política.

Segundo Villena (2010, p. 32), no cânone literário daquele momento, ensinava-se nas escolas os clássicos e, entre eles, “[...]. *Se cita a Virgilio como **creador del locus amoenus**, que tanta importancia tendra en la poesia medieval. (Un prado y un riachuelo con un arbol, en el que se desarrolla una escena amorosa) [...]*”¹⁵⁴. Deste modo, o poeta destaca a primavera e o amor. Conhecedor dos deuses pagãos, o eu-lírico apela aos mesmos, como fonte de inspiração para abordar o tema do amor com liberdade; esse saber era estimulante ao fazer poesia. Tudo que o goliardo gosta e quer se resume no conhecimento e no viver intensamente, portanto, “soltos no mundo”, eram inspirados na própria vivência.

Na segunda estrofe, o eu poético constrói o *locus* perfeito para o amor: “***Flore** fusus gremio/ **Phebus** novo more/ risum dat, hoc vario/ iam stipate flore,/ **Zephyrus** nectáreo/ spirans it odore/ certatim pro bravio/ curramus [...] ore!*”¹⁵⁵. Ora, isso é tudo o que o goliardo quer: lugar agradável, companhia, ar puro e poder disputar uma donzela. Essa poesia é pura resistência, uma contradição aos propósitos rígidos da ideologia dominante e dos claustros.

Nessa etapa da vida, o eu-lírico não precisa de poder, nem de dinheiro, tampouco se preocupar com problemas, pois nesse espaço, ele tem o mundo dos deuses: as flores (Flora), o sol (Phebo), a brisa (Zéfiro) e o canto dos pássaros, ambiente perfeito para o amor; o lado alegre e belo do mundo e da vida, o convívio perfeito do homem com a natureza.

Na terceira estrofe, o eu-lírico revela a preferência das moças pelos homens letrados, os clérigos: “***Litteratos convocat/ decus virginale;/ laicorum execrat/ pecus bestiale***”¹⁵⁶. De acordo com Bakhtin (2008, p. 257), “Um dos temas mais difundidos na literatura recreativa latina nos séculos XII e XIII era a superioridade do clérigo sobre o cavaleiro na matéria do amor. O *Concílio de Amor em Remiront*, que descreve um concílio de mulheres, nos vem do século XII [...]”. Consta que, em seus discursos, elas elogiavam abertamente os clérigos e desdenham os cavaleiros (laicos) na arte de amar: “***laicorum execrat/ pecus bestiale***”.

Enquanto a sociedade aristocrática promovia a prática do amor cortês nas criações dos trovadores, amantes comprometidos com a fidelidade, com a prudência, com a moralidade: de acordo com Capelão, “[...] o amor verdadeiro não poderia ser concebido sem uma ética rigorosa que obriga o amante a observar essas virtudes; requer do amor sincero uma busca

¹⁵⁴ “Virgílio era citado como o criador do ‘lugar aprazível’, que tanta importância terá na poesia medieval. Um prado e um riacho com uma árvore, onde se desenrola uma cena amorosa” (VILLENA, 2010, p. 32, tradução nossa).

¹⁵⁵ “no colo de Flora/ Phebo estendido,/ sorri,/ agora, revestido/ de flores coloridas./ Zéfiro traz o néctar,/ que exala seus olores,/ Doce competição,/ corramos ao prêmio!”

¹⁵⁶ “**As moças honradas/ escolhem os letrados;/ e detestam os laicos/ animais estúpidos**”.

permanente de perfeição, um constante esforço de superação” (CAPELÃO, 2000, p. XLII); a poesia goliárdica já se fazia por meio de uma resistência, quando cantava o amor sem compromissos, o amor com bases na liberdade, apoiados nos horizontes de mudanças socioculturais que surgiam. Fundamentamos esse parecer a partir de Dobiasche-Rojdesvensky (1931) que compara o desempenho do poeta goliardo com os trovadores das cortes:

[...] *le poète goliard n'est [...] fidèle à un amour pur, ni [...] emporte un sentiment accablant du péché commis dans la grotte de Vénus. Il s'y trouve au contraire, nous l'avons vu, parfaitement à l'aise et ne redoute que l'impécuniosité pour payer ses délices [...] (Troubladour et Minnessanger), tous deux amants sublimes, ce nourrisson de l'Église, par l'ironie des choses, est le moins pieux, le moins chrétien. [...] dans l'ensemble, l'amour des goliards est privé de ces élans idéalistes et altruistes, que font le charme de la poésie amoureuse en langues vulgaires nationales, dans quel sens le goliard a-t-il donc la prétention d'« aimer mieux que le chevalier »*¹⁵⁷ (DOBIACHE-ROJDESVENSKY, 1931, p. 220, grifos do autor).

O eu-lírico é crítico em relação à poesia dos trovadores das cortes, e o excerto teórico supracitado revela a razão pela qual, no amor, os goliardos são preferidos aos cavaleiros. Os últimos, apoiados na ideologia dominante, principalmente influenciados pela Igreja, cantam um amor idealizado; ao passo que a poesia dos clérigos vagantes se aproxima da realidade de todos que conhecem e vivem esse sentimento.

Para complementar as festividades do amor, o poeta “convoca” Filomela¹⁵⁸ a participar e cantar para os amantes: “*Citharizat cantico/ **dulcis philomena**;/ flore ridente vario/ prata iam serena*”¹⁵⁹. Filomela ou Filomena é a personagem que representa a andorinha, ave canora, preferida pelos poetas. Agora, o cenário está completo, natureza e juventude falam do mesmo tema: o amor.

O coroamento desse poema como resistência ocorre em: “*turba salit avium/ silve per amena;/ chorus promit **virginum/ iam gaudia millena***”¹⁶⁰. As ponderações de Ovídio (2008, p. 19) corroboram a ideia do excerto citado: “Vá onde quiser, enquanto é livre, com a brida solta no pescoço, escolha aquela a quem você possa dizer: ‘só você me agrada’. Ela não virá

¹⁵⁷ “[...] o poeta goliardo não é [...] fiel a um amor puro, nem [...] carrega um sentimento fechado no pecado cometido na gruta de Vênus. [...] ao contrário, nós o temos visto, perfeitamente à vontade, e não teme, senão ao pecado de pagar por suas delícias. (*Troubladour et Minnessanger*), todos os dois amantes sublimes, esse [modelo] sustentado pela Igreja, por ironia das coisas, é o menos piedoso, o menos cristão [...] no contexto; o amor dos goliardos é privado desses impulsos idealistas e altruístas, que fazem o charme da poesia amorosa em línguas vulgares nacionais, sentido no qual o goliardo tem dado a pretensão de ‘amar melhor que o cavaleiro’” (DOBIACHE-ROJDESVENSKY, 1931, p. 220, grifos do autor, tradução nossa).

¹⁵⁸ Filomela: figura da mitologia grega, transformada pelos deuses em uma andorinha para escapar à ira de Tereu, rei da Trácia.

¹⁵⁹ “**A doce Filomela**/ canta ao som da cítara;/ as flores variadas/ riem no prado agora sereno”.

¹⁶⁰ “**uma multidão de vagantes salta**/ desvairada pelo bosque/ o coro de **virgens** promete/ **mil alegrias agora**”.

até você, descendo do céu entre a delicada brisa; você deve procurar a mulher que encantar-se-á seus olhos”, depreendemos, portanto, que os poetas vivem o que cantam, a liberdade e o amor. Destacamos, ainda, a contextualização da lírica desses poetas, em que a poesia se apropriava do conhecimento, da vivência, das vozes íntimas, na ressonância mítica e simbólica suscitada pelo eu-lírico, e completada pelas combinações dos sons e das rimas, constituindo-se a essência do poema.

A voz lírica expressa o espírito de liberdade cantado pelos goliardos, quando fala de **avium/ virginum** (homens vagantes/ virgens), contemplando os jovens e o amor sem compromisso, de pura diversão, quando os amantes se entregam às alegrias, aos prazeres da sexualidade, em comunhão com a natureza. Nesse excerto, percebemos uma estreita relação com as festividades do mundo antigo no culto a Vênus: “[...] no primeiro dia de Maio, bandos de moços e moças iam à floresta buscar flores e ramos, e cantavam e bailavam em roda, celebrando o amor e a Primavera” (LAPA, 1977, p. 59). As festas que celebravam o amor e as belezas da natureza já eram conhecidas antes do mundo cristão. Por outro lado, na Idade Média do século XII, segundo Bakhtin (2008), a mentalidade dominante ainda insistia em manter tais pressupostos:

[...] O tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial. O próprio conteúdo dessa ideologia: ascetismo, crença numa sinistra providência, papel dominante desempenhado por categorias como o pecado, a redenção, o sofrimento, e o próprio caráter do regime feudal consagrado por essa ideologia: suas formas de opressão e de extrema intimidação determinaram esse tom exclusivo, essa seriedade congelada e pétrea [...] (BAKHTIN, 2008, p. 63, grifos do autor).

Essa canção latina dos goliardos liga-se às condições descritas no último excerto teórico ora citado, como reflexão e resistência àquela situação social. Como ponderado por Bosi (2002), a resistência conceitua-se pelo viés da ética e não da estética, uma força da vontade que resiste a outra força alheia.

CB 169

*Hebet sidus leti visus
cordis nubilo,
tepet oris mei risus
carens iubilo
iure mereo:
occultatur nam propinqua,
cordis vigor floret in qua;
totus hereo.*

A estrela turva a visão feliz
pela nuvem do meu coração,
torna lânguido o riso da minha boca;
falta alegria.
pela lei, eu mereço:
ela está próxima, escondida,
a força do coração aumenta;
me prendo a ela por inteiro.

*In Amoris hec chorea
cunctis prenitet,
cuius nomen est a Phebea
luce renitet
et pro speculo
servit solo; illam colo,
eam volo nutu solo
in hoc seculo.*

*Tempus queror tam diurne
Solitudinis,
Quo furabar vi nocturne
aptitudinis
oris basia,
a quo stillat cinnamomum
et rimatur cordis domum
dulcis cassia.*

*Tabet illa tamen, caret
spe solacii,
iuvenilis flos exaret,
tanti spatii
intercisio
annulletur, ut secura
adiunctivis prestet iura
hec divisio!*

Na dança do Amor
ela brilha mais que todas,
cujo nome é *Phebea*
é luz radiante
e diante do espelho
serve e enfeita a terra,
quero por isso
tê-la somente para mim.

Sinto falta dos momentos diários
de ansiedade,
para à noite roubar à força,
com habilidade
beijos da sua boca,
como gotas de canela
e abria a morada do coração
a doce fragrância.

Ela se apaga, pois falta
esperança e tranquilidade,
a juventude se recolhe,
tanto tempo
de interrupção,
uma união garantida
e protegida por lei
aqui se divide!

Fonte: *Carmina Burana* (CA 1230 (62), p. 322 e 323).

*He/bet/ si/dus/ le/ti/ vi/sus A
cor/dis/ nu/bi/lo, B
te/pet/ o/ris/ me/i/ ri/sus A
ca/rens/ iu/bi/lo B
iu/re/ me/re/o: C
oc/cul/ta/tur/ nam/ pro/pin/qua D
cor/dis/ vi/gor/ flo/ret/ in/ qua; D
to/tus/ he/re/o. C*

O poema *Hebet sidus leti visus* é composto em quatro estrofes, constituídas de oito versos octossílabos e pentassílabos e rimas organizadas em ABABCDDC. O eu-lírico inicia o poema tratando a musa por ‘estrela’, cujo brilho é apagado pela tristeza da separação. De acordo com Walsh (1993), muitos estudiosos consideram este poema da autoria de Abelardo, criado para Heloísa, (cf. referências sobre esse caso de amor no quarto capítulo): “[...] *cordis nubilo/ tepet oris mei risus/ carens iubilo*”¹⁶¹. Nestes versos, as rimas *nubilo/ iubilo* (tristeza/alegria) é um exemplo de antítese com palavras que reforçam, também, por meio do som das rimas, as alegrias e o sofrimento do eu-lírico.

¹⁶¹ “[...] pela nuvem do meu coração/ torna lânguido o riso da minha boca;/ falta alegria”.

Alguns versos deste poema, segundo Walsh (1993), estabelecem uma correspondência com o conteúdo de uma das cartas que Abelardo enviou para Heloísa; ele estava apaixonado, mas proibido de conviver com sua amada, enclausurada em um convento: “*iure, mereo/ occultatur nam propínqua/ cordis vigor floret in qua/ totus hereo*”¹⁶². Em *iure mereo* (pela lei, eu mereço), o eu-lírico reconhece que agiu contra as normas, e segundo Hamel (2017, p. 394), esta seria “[...] a situação na qual o próprio Abelardo se encontrou em 1118, para sempre separado de Heloísa, tanto por decisão judicial quanto por uma castração indizivelmente cruel [...]”. Tal punição se sustentava pela situação político-religiosa do espaço medieval. Todavia, como abordado no poema 87, o amor é um sentimento que “a todos comanda”, que pede companhia e é “cativo da luxúria”. Deste modo, escapa ao controle racional; é empatia, é instintivo, mas pode ser cruel.

Peter Dronke, medievalista e tradutor desse poema para o inglês, segundo Walsh (1993), retomou as especulações entre o poema e o amor de Abelardo e Heloísa, em “*Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*” (1965). Nas observações de Dronke, haveria qualquer respaldo de o poema se referir à situação vivida pelos referidos amantes: “[...] *but the ascription can remain only at the level of attractive speculation, for the liaison attracted such attention as a cause célèbre that a later composer of comparable talent could have been inspired by it*”¹⁶³ (DRONKE, 1965 apud WALSH, 1993, p. 193). Com efeito, não podemos afirmar tal relação, pois se trata de textos criados há muito tempo, dispersos por onde os goliardos transitaram, e mais tarde compilados por outros estudiosos dentro dos conventos, sujeitos a alterações.

Na segunda estrofe, o eu-lírico continua a bendizer a amada, coloca-a como a mais brilhante na arte de amar: “*In Amoris hec chorea/ cunctis prenitet/ cuius nomen est a Phebea/ luce renitet*”¹⁶⁴. De acordo com Hamel (2017), o verso “*cuius nomen est a Phebea*” é uma correção feita no manuscrito, com a possibilidade da associação ao deus Phebo (Sol), *helios* (grego) e de Heloísa, embora forçada. Por outro lado, o nome viria rimar com a palavra *chorea*; como jogo de palavras para a harmonização estética.

A voz do eu-lírico, na primeira estrofe, quando ele assume merecer o castigo do distanciamento com a amada, *iure mereo*, confirma-se na descrição da terceira estrofe, uma vez que o amor deles foi concretizado, a despeito das leis e das condições em que aconteceu:

¹⁶² “pela lei, eu mereço/ ela está próxima, escondida/ e a força do coração aumenta/ me prendo a ela por inteiro”.

¹⁶³ “[...], mas a atribuição pode estar apenas ao nível da atraente especulação, porque a ligação atraiu tal atenção como uma causa célebre, que um compositor de comparável talento, mais tarde, pudesse ter sido inspirado por isso” (DRONKE, 1965 apud WALSH, 1993, p. 193, tradução nossa).

¹⁶⁴ “Na dança do Amor/ ela brilha acima das demais/ cujo nome *Phebea*/ é luz radiante”.

“*Tempus queror tam diurne/ solitudinis /quo furabar vi nocturne/ aptitudinis/ oris basia/ a quo stillat cinnamomum/ et rimatur cordis domum/ dulcis cassia*”¹⁶⁵. O discurso apresenta, em detalhes, o amor plenamente vivido, embora contraditório às leis cristãs daquele período, cujas práticas entre um homem e uma mulher eram permitidas somente após o casamento; ou era considerado pecado. O goliardo vivia o amor livre, porém Abelardo e Heloisa se casaram antes da separação, de acordo com a história de suas vidas.

Desse modo, o poema traz uma mensagem de resistência, que apela pela liberdade do corpo e da alma, ideia que era acatada pelos seguidores de Abelardo. O poeta goliardo, influenciado pelas mudanças socioculturais que chegavam nas cidades e se espalhavam, interagiu com o mundo secular, mas tinha em contraposição a figura e os anátemas de Bernardo de Claraval (cf. quarto capítulo), que lutava por manter as tradições e o sentido moral e simbólico das palavras da Bíblia. As pregações de Claraval eram voltadas para o retiro espiritual e a meditação, caminho apropriado para o homem alcançar a Deus e o amor puro (LE GOFF, 2013). A ascese pregada em Cluny e Cister tinha a finalidade de afastar o homem das belezas e riquezas da cultura clássica e das ideias humanistas que floresciam.

Na última estrofe, o eu-lírico retoma a figura da amada, ressaltando a ideia de que o sofrimento destrói a juventude: “*Tabet illa tamen, caret/ spe solacii,/ iuvenilis exaret*”¹⁶⁶. Esta seria uma referência ao título do poema, a luz da estrela que se apaga. A separação dos amantes, tratando-se ou não do caso de Abelardo e Heloísa, é um registro poético das consequências impostas pela ética e moral aos amantes. O fato de estarem separados gera a indignação do eu-lírico pela configuração dos excessos e da hipocrisia que a mentalidade cristã impunha contra a liberdade de amar, ao separar os amantes, casados secretamente, que já conheciam e conviviam o amor carnal, portanto, por lei, estavam unidos: “*tanti spatii/ intercisio/ annulletur, ut secura/ adiunctivis prestet iura/ hec divisio*!”¹⁶⁷. Para Dronke (1965), citado por Walsh (1993, p. 193), toda a abordagem dessa estrofe poderia estar relacionada com a argumentação que liga o célebre caso de amor entre Abelardo e Heloísa com o poema: “[...] *the final stanza is especially apt to their situation*”¹⁶⁸. Muitos estudiosos do passado fizeram a leitura desse poema voltada à história do casal.

Quando o poeta usa o advérbio *hec*, ou *hac* (aqui), ele se refere certamente ao contexto social e ideológico do espaço e período do século XII, sendo que o eu-lírico estava

¹⁶⁵ “Sinto falta dos momentos diários/ de ansiedade/ para à noite roubar à força / com habilidade/ beijos da sua boca /como gotas de canela / e a doce fragrância/ abria a morada do coração”.

¹⁶⁶ “**Ela se apaga, pois falta/ esperança e tranquilidade/ a juventude se recolhe**”

¹⁶⁷ “/tanto tempo/de interrupção/ **aqui separa/ uma união que é garantida/ e protegida por lei**”.

¹⁶⁸ “[...] a estrofe final está especialmente adequada à situação deles [...]” (DRONKE, 1965 apud WALSH, 1993, p. 193).

separado da amada por questões culturais e punitivas, pois eram casados pela Igreja. Em *intercisio/ divisio* (interrupção/separação), o poeta coloca em rimas duas palavras de ação contra a união dos amantes, reforçando a ideia daquilo que estava proibido a eles. Da mesma maneira, as palavras *secura/ iura* (tranquilidade/ direito) referem-se a estados do espírito e da legalidade que foram roubados dos amantes, por imposição de um sistema que negava a liberdade e a felicidade desse amor.

À frente das monarquias feudais, estava a força do Cristianismo e, segundo Le Goff (2011, p. 82), “[...] o papado tornou-se a mais poderosa das monarquias cristãs [...] a ele se obedece em toda a Cristandade [...] nos matrimônios considerados incestuosos, a Igreja impõe em geral a sua vontade[...]”. Por outro lado, a poesia resistência posiciona-se, denunciando a separação dos amantes por questões religiosas ou sociais. O eu-lírico expressa seu descontentamento longe da amada e clama por seus direitos.

O parecer de Zumthor (1993) se faz oportuno e esclarecedor: “Evitemos dar a esses textos mais do que nos dão [...] nunca nos esquecer que tudo o que os manuscritos medievais nos oferecem foi produto de uma censura [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 23), ou seja, havia a intervenção dos clérigos no registro escrito.

Contudo, constatamos que é a poesia que resiste e mostra que o amor verdadeiro une aqueles que se amam, mesmo a distância, motivo suficiente para reconhecer aos amantes o direito de ficarem juntos, independentemente de cerimônia ou contrato do casamento. Essa poesia, portanto, torna-se uma reivindicação por mudanças voltadas ao individual que se despontava, resistente ao pensar coletivo. Como fortuna crítica, segue excerto que coincide com a poesia resistência observada nesta cantiga:

Desde Jean de Meung, a Heloísa de nossos sonhos é a campeã do amor livre que rejeitou o casamento porque ele acorrenta e transforma em dever o dom gratuito dos corpos; é a apaixonada, ardendo de sensualidade sob seu hábito monástico, é a rebelde que enfrenta o próprio Deus; é a heroína muito precoce de uma liberação da mulher (DUBY, 2013, p. 54).

Por conseguinte, esse poema revela a luta pelo direito de amar livremente, de compreender que esse sentimento não é gratuito, contestável, mas nobre, capaz de superar as adversidades sociais e ideológicas que se sustentavam na Idade Média.

CB 171

*De pollicito
mea mens elata
in proposito
vivit animata
spei merito;
tamen dubito,
ne spes alterata
cedat subito.*

*Uni faveo,
uni dico, stelle,
cuius roseo
basia cum melle
stillant oleo,
in hac rideo,
in ipsius vele
totus ardeo.*

*Amor nimius
incutit timorem,
timor anxius
suscitat ardorem
vehementius;
ita dubius
sentio dolorem
certo certius.*

*Totus Veneris
uror in camino;
donis Cereris,
satiatis vino
presto ceteris,
et cum superis
nectare divino
fruur fruieris!*

Por causa da promessa
minha mente se eleva.
A princípio,
a alma vive
espero merecer;
contudo duvido,
a esperança não altera
que se submeta logo.

Um favo,
digo, uma estrela,
cujos lábios róseos
exalam perfume
e gotejam mel,
neles eu rio
e os cubro,
ardo completamente.

Amor excessivo
desperta o medo,
o medo ansioso
suscita o ardor
é impetuoso,
assim, hesitante,
sofro a dor
e espero o combinado.

Todo ardente
na fornalha de Vênus,
o vinho satisfaz,
presente semeado por Ceres¹,
néctar divino,
protegido e em igualdade
com os deuses,
usufruamos todos!

Fonte: *Carmina Burana* (CA 1230 (62), p. 325).

*De/ po/lli/ci/to A
me/a/ mens/ e/la/ta B
in/ pro/po/si/to A
vi/vit/ a/ni/ma/ta B
spe/i me/ri/to; A
ta/men/ du/bi/to,A
ne/ spes/ al/te/ra/ta B
ce/dat/ su/bi/to.A*

O poema *De pollicito* é composto em quatro estrofes, constituídas por oito versos pentassílabos e hexassílabos, organizados em rimas ABABAABA. O tema refere-se à promessa, motivo característico ao amor cortês, quando o eu-lírico vive a esperança da

promessa feita pela amada: “*De pollitio/ mea mens elata*”¹⁶⁹. Ele sofre, porque não tem a certeza de que a dama cumprirá o que prometeu, mas espera resignado uma recompensa.

Segundo Capelão (2000, p. XL), “[...] a mulher tem a liberdade de conceder ou não a seu servidor a recompensa que ele espera; ela tem toda a liberdade de aceitar ou recusar o serviço oferecido e, nos diálogos, as garantias nunca passam de promessa de amar”. Neste caso, o amante está ainda motivado, à espera das graças da dama; ele tem a alma fortalecida: “[...] *in proposito/ vivit animata/ spei merito/ tamen dubito,/ ne spes alterata/ cedat subito*”¹⁷⁰. A espera é sofrida, e o amor é sempre feito de tensão. De acordo com o mesmo teórico, “[...] a ausência da senhora, a recompensa que se faz esperar: essa é a atmosfera em que se desenvolve esse sofrimento delicioso. A separação torna mais intenso o desejo amoroso e o eleva” (CAPELÃO, 2000, p. XLI). Nesta expectativa, o amante se aperfeiçoa, isto é, educa-se aos moldes do amor cortês.

Esse estado de ansiedade quase culmina com a desesperança, porém, em seguida, o eu-lírico se refere à amada como uma estrela, que é o seu deleite: “*Uni faveo, /uni dico, stelle,/ cuius roseo/ basia cum melle stillant oleo,/ in hac rideo,/ in ipsius vele/ totus ardeo*”¹⁷¹. O discurso mostra que ele divaga nos pensamentos sobre os beijos e o ardor que a amada desperta, enquanto aguarda a recompensa, revelando um afloramento da paixão e do desejo de estar com ela. Este modo de amar revela-se como poesia resistência, quando o amante, na posição de vassalo, expressa um amor de paixão e desejo pela dama. Embora condenado pela fé cristã, é um amor de verdadeiro erotismo. Segundo Paz (1994), tal postura diante da mulher incorria em pecado mortal; para a Igreja, isso era idolatria, heresia, pois o amor verdadeiro devia ser professado somente a Deus.

Por outro lado, o eu-lírico se coloca em desconforto, temeroso, inseguro em relação a todo o furor causado pelo amor e desejo que sente pela amada: “*Amor nimius/ incutit timorem,/ timor anxius/ suscitāt ardorem/ vehementius*”¹⁷². Registra-se a ideia do sofrimento causado pelo amor. À vista dessa construção textual, percebemos que o texto poético medieval obedece a um esquema mental, uma gradação que se conduz por um universo conceituado; o fio condutor é a promessa, a ideia da ação é sempre encaminhada por um desejo que a anima, a esperança de ter a amada.

¹⁶⁹ “Por causa da promessa/ minha mente se eleva”.

¹⁷⁰ “[...] a princípio, a alma vive/ espero merecer/ contudo, sem esperança/ duvido que/ se submeta logo”.

¹⁷¹ “Uma graça/ digo, uma estrela/ cujos lábios de rosas/ gotejam mel e exalam perfume / neles eu rio/ e os cubro/ ardo completamente”.

¹⁷² “O Amor excessivo/ desperta o medo/ o medo ansioso/ suscita o ardor/ é impetuoso”.

No contexto do amor cortês, mesmo a dama tendo dado esperanças ao vassalo (amante), ele ainda se obriga a dar a ela provas de sua lealdade, cortesia, moralidade, enfim, ser um *prud'homme*. O poeta goliardo, pelo contrário, não está preso a essas convenções e, enquanto espera a resposta da dama e a promessa não se cumpre, ele é embalado por sentimentos e sensações eróticas despertadas pela paixão: “*Totus Veneris/ uror in camino;/ donis Cereris,/ satiatis vino/ presto ceteris,/ et cum superis/ nectare divino/ fruor frueris!*”¹⁷³. A última estrofe é de completa resistência à “promessa” praticada pela dama das cortes. Sem qualquer preocupação com as virtudes exigidas pelo amor cortês, o discurso do poeta goliardo fala do mundo profano, do ambiente popular, possivelmente a taberna, onde era vendido e consumido o vinho. A convocação e a companhia das personagens e divindades pagãs Vênus e Ceres reforçam o cenário para a diversão e o prazer. Em *fruor frueris!* (usufruamos todos!), o eu-lírico convida a todos para as alegrias que se oferecem. O erotismo torna-se o motivo que desenvolve o drama amoroso, sendo que o eu-lírico busca a satisfação na companhia dos deuses do amor e do vinho, solução e resistência para aguardar e suportar a espera da promessa.

CB 178

*Volo virum vivere viriliter:
Diligam, si diligar equaliter;
sic amandum censeo, nom aliter
hac in parte fortior, quam Iupiter
nescio procari
commercio vulgari:
amaturus forsitan volo prius amari.*

*Muliebris animi superbiam
gravi supercilio despiciam,
nec maiorem terminum subiciam,
neque bubus aratrum preficiam
displicet, hic usus
in miseros diffusus;
malo plaudens ludere quam plangere delusus.*

*Que cupit, ut placeat, huic placeam,
ipsa prior faveat, ut faveam,
non ludemus aliter, hanc aleam
ne se granum reputet, ne paleam,
pari lege fori,
desserviam amori,
ne prosternar impudens fémíneo pudori.*

Como homem, quero viver virilmente:
amar e ser amado com igualdade,
assim proponho ser amado, não diferente.
quanto a isso, sou melhor que Júpiter,
desconheço
esse comércio vulgar:
amante por acaso, quero antes ser amado.

Mulheres de espírito soberbo,
de olhar severo, de desdém, me desagradam;
não me subordino ao termo dos poderosos,
nem coloco o arado adiante dos bois,
desprezo essa prática
difundida por homens infelizes;
prefiro aplaudir, brincar, que chorar enganos.

Logo, quem deseja agradar, agrade
por si, seja favorável, e favoreça,
mas, não brinquemos nesse jogo,
não se considere o trunfo, e a mim, a ninharia;
como se escolhida para a solução
do serviço do amor,
não me prostro impudente à honra feminina.

¹⁷³ “Todo ardente /na fornalha de Vênus;/ o vinho satisfaz/ presente semeado por Ceres/ néctar divino/ protegido e em igualdade/ com os deuses/ usufruamos todos!”

*Liber ego liberum me iactito,
casto pene similis Hippolyto,
nec me vincit mulier tam subito
que seducat, oculis ac digito
dicat me placere
et diligat sincere;
hec michi protervitas placet in muliere.*

*Ecce michi displicet, quod cecini,
et meo contrarius sum carmini,
tue reus, domina, dulcedini,
cuius elegantie non memini,
quia sic erravi,
sum dignus pena gravi;
penitentem corripe, si placet in conclavi!*

Sou livre e proclamo a liberdade,
sou casto, semelhante a Hipólito,
nenhuma mulher me vence tão depressa,
com um desviar de olhos ou dedo,
mas, se me dirigir um agrado,
e me amar sinceramente,
esse atrevimento me agrada na mulher.

Eis o que me desagrade quando canto,
meus poemas se opõem
às minhas próprias palavras, senhora,
cujas doçura e elegância não fazem menção a nós,
porque somos errantes
e dignos de penas graves;
a penitência se reduz/ se for satisfeito no quarto!

Fonte: *Carmina Burana* (CA 1230 (62), p. 331-32).

Vo/lo/ vi/rum/ vi/ve/re/ vi/ri/li/ter: A
Di/li/gam,/ si/ di/li/gar/ e/qua/li/ter; A
sic/ a/man/dum/ cen/se/o,/ nom/ a/li/ter A
hac/ in/ par/te/ for/ti/or,/ quam/ Iu/pi/ter A
nes/ci/o/ pro/ca/ri B
com/mer/ci/o/ vul/ga/ri: B
a/ma/tu/rus/ for/si/tan/ vo/lo/ pri/us a/ma/ri. B

O poema *Volo virum vivere viriliter* constitui-se de cinco estrofes, compostas por sete versos eneassílabos e hexassílabos, organizados em rimas AAAABBB. O eu-lírico abre-se a uma declaração de resistência às convenções do amor de cortesia: “*Volo virum vivere viriliter*”¹⁷⁴. Observamos, então, uma aliteração, com a repetição de fonemas idênticos em **vo**, **vi**, **ve** e assonância em **o**, **i**, **e** como efeitos estilísticos para a poesia, reforçando-se o som que remete ao enunciado.

Em seguida, o discurso revela as questões que levam o eu-lírico à opção de viver como homem, de acordo com sua concepção de virilidade: “*diligam si diligar equaliter;/ sic amandum censeo, non aliter/ hac in parte fortior, quam Iupiter/ nescio procari/ commercio vulgari*”¹⁷⁵. Ele coloca-se soberano (Júpiter) na arte de amar, desprezando a proposta do *fin’amors*, em voga naquele momento na sociedade cortês. Deste modo, a poesia é uma resistência aos costumes, e uma forte bagagem imaginária acompanhava a maior parte da população, que se mantinha fiel ao poder do sistema feudal e da Igreja, a partir do *Decreto* de Graciano de Bolonha (1130/1140):

¹⁷⁴ “Como homem, quero viver virilmente”.

¹⁷⁵ “amar com igualdade/ assim julgo ser amado; não de outro modo,/ quanto a isso, sou melhor que Júpiter,/ ignoro esse comércio vulgar”.

Este direito não marcava apenas a cristianização do espírito e do aparelho jurídico, o papel da Igreja no enquadramento da sociedade, legitimava as novidades introduzidas no direito pela evolução da sociedade e de seus problemas, por exemplo, em matéria de matrimônio e de economia (LE GOFF, 2011, p. 85).

Percebemos a crítica que o eu-lírico dispensa ao modo cortês de amar: “*commercio vulgari*” (comércio vulgar). Uma espécie de troca, em que o vassalo disponibilizava toda a lealdade, cortesia, atenção, elogios à dama, enquanto ela poderia oferecer a ele uma recompensa: “[...] um olhar, um beijo, talvez uma declaração de amor, sempre incerta, ou mesmo uma verdadeira união carnal [...]” (LE GOFF, 2002, p. 49). A dama estimulava o ardor dos jovens em um jogo erótico, mas os “favores” da dama nem sempre eram alcançados, e ficava a arte de amar como disciplina da paixão. Por outro lado, pode-se ainda ler a resistência em relação à misoginia: “*diligam si diligar equaliter*”¹⁷⁶. O eu-lírico pede a participação da mulher “humana” nesse amor, em proporções idênticas, longe das cortesias ou dos compromissos sociais, diferentemente daquela oferecida como um objeto de disputa na sociedade das cortes.

A partir da segunda estrofe, o eu-lírico dirige o discurso para as inconveniências daquela sociedade: “*nec maiorem terminum subiciam,/ neque bubus aratrum preficiam/ displicet, hic usus/ in miseros diffusus*”¹⁷⁷. Ele chama de *maiores* (os poderosos), forma de ironizar a elite, assim como utiliza a expressão: *neque bubus aratrum preficiam* (nem coloco o arado adiante dos bois) como forma de desprezo, para argumentar que é contrário às práticas feudais do amor cortês, em que o jovem faz promessas à dama na esperança de receber algum prêmio ou recompensa futura. Em *displicet, hic usus* (desprezo essas práticas), o eu-lírico se fecha a qualquer relação com a aristocracia e o poder, sendo que os considera *miseros diffusus* (pessoas infelizes). A voz lírica é de resistência; discorda dos padrões e costumes da sociedade; coloca-se, reconhece-se naquele contexto e em situação de tensão aos problemas que o prendem às instituições (BOSI, 2002).

A partir dessas considerações, o eu-lírico revela a proposta que convém: “*Que cupit, ut placeat, huic placeam,/ ipsa prior faveat, ut faveam*”¹⁷⁸. Este é o jogo que ele julga ser justo (que ela o ame antes), também sem favores, e conclui sobre o modo de amar, dirigindo-se a uma suposta dama: “[...] *hanc aleam/ ne se granum reputet me paleam*”¹⁷⁹, ou seja, que ela

¹⁷⁶ “amar e ser amado com igualdade”.

¹⁷⁷ “não me subordino ao termo dos poderosos,/ nem coloco o arado adiante dos bois,/ desprezo essas práticas/ difundidas por homens infelizes”.

¹⁷⁸ “Logo que alguém deseje me agradar, que ela mesma, antes, me agrade, para que eu a agrade”.

¹⁷⁹ “não se considere um trunfo, (o grão) nem a mim uma ninharia (palha)”.

não se coloque tão sublimada, nem a ele desprezado. Esse discurso literário, elaborado por metáforas: *granum/ paleam* (o grão e a palha) traz a imagem da visão e consideração que o eu-lírico faz do jogo do amor cortês, como explicado por Spina (1996, p. 62): “[...] assim como a semente germina e deixa depois a casca à mercê do vento, tal é o poeta, que, separado da mulher, permanece um brinquedo do destino”. Neste sentido, o eu-lírico reforça a resistência ao código do amor cortês: “*ne prosternar impudens femíneo pudori*”¹⁸⁰, isto é, diante da honra feminina ele não se coloca de maneira imoral, inferior, mas em igual qualidade e posição.

Na quarta estrofe, o eu-lírico declara a sua liberdade, também a sua castidade. Ele traz para o texto poético, como comparação à sua inflexibilidade diante da mulher e do amor, a figura de Hipólito¹⁸¹, celebrizada na tragédia grega, por se manter casto até a morte: “*Liber ego liberum me iactito,/ casto pene similis Hippolyto*”¹⁸². Logo, ele assume-se como um homem decidido a não se entregar ao jogo do amor: “*nec me vincit mulier tam subito*”¹⁸³. Estas conotações revelam-no exigente consigo mesmo e resistente às graças femininas.

Na última estrofe, porém, ele desiste das restrições, das reivindicações e dos propósitos, pois se a mulher lhe agrada e o levar para os aposentos, tudo é corrigido e compensado: “*penitentem corripe, si placet in conclave!*”¹⁸⁴. Assim, confirma-se que, para o goliardo, importante é o momento, o agora, o viver e amar. Ele canta o amor, sem reservas e sem pudor. A poesia, portanto, é de resistência à cultura baseada na seriedade, no compromisso e essa mesma postura, segundo Bakhtin (2008, p. 81), estava impregnada “[...] de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições [...]”. Para os goliardos, todos esses elementos eram contestados, negados, confrontados por um discurso alegre, descontraído, cujos conteúdos ressaltavam as necessidades humanas de conhecer, de viver a vida e desfrutar das oportunidades que ela oferece.

Na maioria dos poemas, percebemos a voz que fala em primeira pessoa, que assume a posição de indivíduo concreto e, segundo Villena (2010, p. 72), junto à rebelião dos goliardos, “[...] *está un tema que afecta a su poesia precisamente porque el tema era literariamente nuevo: la poetización de la experiencia [...]. La traslación del yo creativo al poema [...]*”¹⁸⁵. Desta forma, Villena (2010) ainda assegura aquela experiência subjetiva que tem a adesão do

¹⁸⁰ “não me prostro impudente à honra feminina”.

¹⁸¹ Hipólito: Filho de Teseu, príncipe casto, que foi tentado por Fedra, sua madrasta, mas ele recusou e, deste modo, falsamente acusado por ela, foi morto. É a primeira tragédia de amor na literatura.

¹⁸² “Sou livre e proclamo a liberdade/ sou casto, semelhante a Hipólito”.

¹⁸³ “nenhuma mulher me vence tão depressa”.

¹⁸⁴ “a penitência se reduz/ se for satisfeito no quarto!”

¹⁸⁵ “está um tema que afeta a sua poesia precisamente porque o tema era literariamente novo: a poetização da experiência [...]. A transferência do eu criativo ao poema” (VILLENNA, 2010, p. 72, tradução nossa).

ouvinte/leitor, tornando-a objetiva, quando os sentimentos do eu-lírico se tornam a voz do mundo, assimilada e reconstruída.

Embora o objetivo maior desse estudo seja voltado à tematização do amor e a abordagem de poesia resistência, é inegável que os poetas goliardos deixaram nessas composições uma visão do amor sensual, uma poesia popular, que, segundo Dobiasche-Rojdesvsky (1931, p. 69), “[...] *Ce qui est hors de doute c’est que la littérature goliardique est populaire dans la mesure où ceux qui la composèrent étaient eux-mêmes sortis des couches profondes et où elle s’adressait à ses gents de même origine [...]*”.¹⁸⁶ Enfim, essa poesia, como as demais apresentadas neste capítulo não fogem à regra das premissas instituídas pela Igreja e pelo sistema feudal, desde os primeiros séculos da Idade Média. Porém a eclosão social e cultural dos séculos XI e XII trouxe consigo as literaturas nacionais voltadas a um apelo por mudanças, por uma nova leitura de mundo e de vida no âmbito do individual, de se perceber humano, dentro das respectivas capacidades.

A mensagem a seguir é uma relíquia que os estudiosos do período e da poesia medieval devem guardar para sempre:

Quand la poésie fait de l’idéal, elle n’invente pas, elle ne fait qu’exprimer les rêves de chacun [...]. Les croyances, les passions, les préjugés du peuple se retrouvent naïvement et sans fard dans la littérature; l’ignorance générale laisse à l’imagination du poète un libre champ [...]. Parlant pour un public qui n’a ni des idées établies de perfection littéraire, ni des notions scientifiques sérieuses, ni même une vie stable et régulière, le poète ne cherche qu’à l’amuser ou à l’émouvoir, sans se soucier de vraisemblance, de composition artistique ou de raffinements de forme [...] tous les esprits sont disposés à goûter ses récits, toutes les oreilles sont sensibles au rythme facile des longues tirades monorimes ou des petits vers accouplés deux à deux [...] (PARIS, 1926, p. 20 e 21).¹⁸⁷

Como comprovado em comentários no corpo desse estudo, a poesia é sempre a expressão dos sentimentos e sonhos de uma comunidade ou de uma cultura. No caso dos

¹⁸⁶ “O que está fora de dúvidas é que a literatura goliárdica é popular na medida em que onde aqueles que as compuseram eram, eles mesmos saídos das camadas profundas e ela se endereçava a pessoas da mesma origem [...]” (DOBIACHE-ROJDESVENSKY, 1931, p. 69, tradução nossa).

¹⁸⁷ “Quando a poesia faz o ideal, ela não inventa, ela somente exprime os sonhos de cada um [...]. As crenças, as paixões, os preconceitos do povo se encontram ingenuamente e sem retoque na literatura; a ignorância geral deixa à imaginação do poeta um campo livre [...]. Falando para um público que não tem ideias estabelecidas de perfeição literária, nem noções científicas sérias, nem mesmo uma vida estável e regular, o poeta somente procura divertir ou comover, sem se preocupar com verossimilhança, composição artística ou refinamentos da forma [...] todos os espíritos estão dispostos a apreciar suas narrativas, todos os ouvidos estão sensíveis ao ritmo fácil de longas tiradas monorimas ou pequenos versos acoplados dois a dois [...]” (PARIS, 1926, p. 20 e 21, tradução nossa).

textos poéticos ora abordados, foi mostrado, por meio da inspiração dos poetas/trovadores, aquilo que estava no íntimo do indivíduo, dentro dos grupos sociais. O excerto de Gaston Paris remete a essa poesia e faz lembrar que, no primeiro momento de suas manifestações, elas foram divulgadas e conhecidas na forma oral, facilitadas na estruturação dos seus versos, uma amostra da grande habilidade que tinham com a linguagem poética.

5.3 A LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

À vista dos eventos que motivaram o advento da poesia do amor cortês como a instauração do feudalismo desde o século XI, iniciava-se um processo de transformação, com o crescimento da economia individualizada. A Igreja, a monarquia e a nobreza haviam fortalecido suas regras e encontraram reação nas seitas, por exemplo, a dos cátaros: “[...] heréticos muito numerosos, na Europa ocidental, desde meados do século XII, [acreditavam] que o mundo material era criação de Satanás”, discordavam e combatiam os preceitos da Igreja e as formas do poder.

Para o Cristianismo, “[...] o Mundo era o mundo de Deus, portanto, bom, porém corrompido pela queda e pelo pecado [...]” (BROOKE, 1972, p. 42). Deste modo, aconteceu, em sentido contrário, uma forte perseguição aos “hereges” que culminou com a Cruzada contra os albigenses¹⁸⁸ (1209), diminuindo também o entusiasmo dos poetas provençais que, aos poucos, se dispersaram.

Ao mesmo tempo em que se processava a afirmação humana em busca de liberdade, aconteciam, em contraposição, práticas austeras de disciplina, de moralismo baseadas nas leis divinas e, por parte da Igreja, “o domínio sobre os espíritos” (LAPA, 1977). Pela primeira vez, houve um avanço moral, quando havia de conviver a personalidade, a busca do individual, porém limitados pelas leis do Cristianismo.

Foi na Península Ibérica que o trovadorismo provençal alcançou sua maior propagação e continuidade, popularizado como a Lírica Galego-Portuguesa. Este é o nome dado às produções literárias em galego-português, idioma falado na Galiza. Essa língua foi formada, possivelmente, no século XII, devido às dificuldades que o povo tinha em se comunicar e escrever em latim vulgar, que, até então, era a língua oficial. Com a crescente necessidade de uma comunicação mais facilitada e compatível com a realidade daquela região, o sul da Espanha e o norte de Portugal, a língua galega, oral, tornou-se escrita a partir do início do

¹⁸⁸ Albigenses: ou cátaros, a cidade de Albi era um dos principais centros do catarismo, heresia na França - Idade Média.

século XIII, fase do apogeu das cantigas populares, da poesia lírica nos reinos da Galiza e de Portugal.

O idioma ficou comum aos dois povos, principalmente nas produções dos trovadores. Na segunda metade do século XIII, a participação de D. Dinis e D. Afonso X, que tiveram acesso à cultura da Provença, como poetas e reis mecenas, colaborou para que o galego-português se tornasse a língua lírica da Península Ibérica. Contou ainda com o apoio financeiro que eles deram na divulgação das cantigas, protegendo os jograis, os segréis e os menestrelis. D. Dinis, em Portugal, e D. Afonso X, em Leão e Castela, ofereceram condições adequadas para a produção da poesia.

Paralela à cultura jogralesca, desenvolveu-se uma cultura monástica, trazida pelas ordens religiosas (dominicanos e franciscanos). A Igreja tinha ainda influência e poder até mesmo sobre os reis. O lirismo provençal chegou à Península com a vinda de colonos e com o casamento dos príncipes, que traziam consigo toda a corte, inclusive os jograis. Consequentemente, o povo e a língua foram assimilando os provençalismos por sua riqueza e melodia, adotada também pelos trovadores. Essa região, que compreendia terras aquém e além do rio Douro, dividindo Portugal da Galiza, exercia grande domínio político, tendo o galego como a língua cortesã nos reinos de Leão e Castela.

A situação política teve origem por problemas de dinastias, quando Afonso Raimundéz (Afonso VII), filho de dona Urraca, neto de Afonso VI, em 1126, herdou esses dois reinos (Leão e Castela), tendo, em Santiago de Compostela, a corte mais importante e o centro de irradiação cultural. A hegemonia política despertou em Afonso VII a pretensão de que seu Império se estendesse por toda a Península, mas Portugal, em 1143, conseguiu sua independência. Embora politicamente separados, portugueses e galegos falavam o mesmo idioma e, no final do século XIX, eruditos portugueses denominaram galego-português ao idioma comum aos dois reinos, mantendo-os unidos geográfica e culturalmente desde o período medieval.

As cantigas galego-portuguesas são as primeiras manifestações literárias em língua portuguesa de que se tem conhecimento, guardadas e arquivadas no Cancioneiro da Ajuda, no Cancioneiro da Biblioteca Nacional e no Cancioneiro da Vaticana, cópias realizadas na Itália no século XVI, segundo Saraiva e Lopes ([s.d]). Os textos literários conhecidos são obras copiadas sob a influência dos clérigos e recolhidas aos Cancioneiros, no mesmo período. Estes valiosíssimos documentos históricos reúnem as antologias da poesia produzida na Idade Média, as quais reproduzem os costumes, as ideias, as preocupações, o quotidiano da época, na visão de poetas/trovadores.

O Cancioneiro da Ajuda encontra-se na biblioteca do Palácio da Ajuda, em Lisboa. É o menor, com 310 cantigas, sendo 304 “de amor” e as demais são de gêneros variados. Sua provável compilação data do final do século XIII, incluindo apenas as obras anteriores ao reinado de D. Dinis. É um documento valioso por sua grafia gótica, decoração e iluminuras, que vem confirmar o caráter instrumental e cantado das composições. O Cancioneiro da Biblioteca Nacional, também conhecido por Cancioneiro de Colocci-Brancuti, nome devido a Ângelo Colocci e da família dos condes de Brancuti, comprada pelo Governo português, em 1924, e elaborada na Itália, no final do século XV. É o documento mais completo, com 1.647 ou (1.679?), cantigas de amigo, de amor, de escárnio e maldizer. O Cancioneiro da Vaticana, também mandado executar por Colocci, contém 1.205 composições, inclusive as de D. Dinis, e abrange todos os gêneros da poesia trovadoresca.

A literatura toma o latim na cultura erudita, para a preservação do saber clássico e o vernáculo na cultura do povo. A língua latina era, então, o marco entre esses dois níveis culturais, pois, em alguns estudos, foi observado que a literatura medieval, expressa em uma linguagem mais popular, trazia muitos elementos folclóricos como ainda não havia ocorrido em qualquer época, de acordo com Franco Junior (1986). Essa literatura apresentava gêneros que agradavam tanto o gosto clerical quanto o laico, resumindo em ambos a caracterização do feudalismo e do Cristianismo.

A lírica trovadoresca é o gênero literário que evolui para resgatar as relações entre essas duas culturas. A arte de “trovar” tem, pois, alguma raiz da cultura latina clássica e, conseqüentemente intermediada pela literatura eclesiástica medieval. Fatores religiosos, como o culto mariano, fizeram parte das alterações da poesia provençal para as versões do galego-português como “[...] a influência do culto Mariano sobre a poesia lírica dos trovadores provençais, que deriva da adoração da *Donna* para o lirismo contemplativo da Virgem; ou a própria influência da Igreja sobre a instituição cavaleiresca [...]” (SPINA, 2007, p. 32). Os dois gêneros da poesia galaico-portuguesa constituem-se em: lírico - cantigas de amor e cantigas de amigo; satírico - cantigas de escárnio e de maldizer.

Como o tratado de leitura para essa tese abarca o tema do amor, restringe-se às cantigas de Amor, e de Amigo, tendo sido selecionadas para o contexto da Lírica Galego-Portuguesa a leitura de quatro exemplares da autoria de D. Dinis (cantigas de amor) e quatro (cantigas de amigo), de autores diversos: Nuno Fernandez Torneol, Juião Bolseiro, Pero de Vivianes, Martin de Guinzo, voltadas ao objetivo de expressar a sua caracterização como herdeiras da Provença e as formas autóctones, também como poesias resistência a partir de um novo contexto.

5.3.1 As Cantigas d'Amor

De origem provençal, as Cantigas de amor estão intimamente ligadas à vida das cortes senhoriais do século XII e falam do amor cortês, embora o regime feudal, cuja relação senhor/vassalo, modelo de inspiração nas cortes provençais, não se tenha desenvolvido em Portugal e na Galiza. Segundo Brooke (1972, p. 182), “[...] a poesia lírica em língua vulgar acabou por alastrar através do século XIII, enquanto a lírica latina se extinguia rapidamente. Isto sucedeu porque a primeira podia satisfazer todos os desejos dos poetas, devido à decadência do latim [...] e ainda porque os poetas líricos haviam esgotado [essa fonte]. [...]”.

No contexto galego-português, a mulher era comparada à Virgem Maria, por sua beleza e qualidades morais e, por conseguinte, considerava-se que a figura feminina ficava no plano da idealização, da abstração, um modo de retomar a religiosidade, uma vez que o culto à Virgem servia de modelo social. Essa tematização marcava distanciamento do erotismo e da sexualidade e, portanto, uma resistência às inovações trazidas pela poesia provençal.

Havia ainda a diferença à estética: o método adotado pelos poetas galego-portugueses visava à certa delicadeza artística por meio da repetição e monotonia ao tratar do tema do amor. Segundo Lapa (1977), enquanto na poesia provençal, muitas vezes, a inteligência e a imaginação fazem as vezes da emoção; a peninsular mostra o amor como uma súplica apaixonadamente triste, sendo expressa como uma prece, pela repetição. Quanto ao lirismo, “[...]. É uma voz que vem dos longes da alma [...] sempre uno, o turbilhão emocional permanece até ao fim substancialmente o mesmo [...]” (LAPA, 1977, p. 140 e 141). Este seria também o motivo porque as cantigas terem sido desenvolvidas em poucas estrofes.

O caráter repetitivo dessas canções é de origem das composições autóctones, já existentes em toda a Península, compreendendo o paralelismo, uma linguagem com apenas algumas alterações de vocabulário e estruturação frasal. Esse artifício, muito comum na poesia oral medieval, facilitava a memorização do poema, criado para ser cantado e acompanhado de um instrumento musical; o refrão, com estrofes iguais, serve também à memorização, intensificando o apelo do eu-lírico.

De acordo com Spina (1996, p. 45), à cantiga d'amor galego-portuguesa não se pode negar as seguintes características: “[...] o prazer da especulação sentimental; um divórcio quase absoluto com a realidade física e social; o tratamento abstrato da matéria lírica, e sobretudo uma unidade psicológica na análise do drama passionai”. Essas particularidades diferenciavam-nas daquelas do amor cortês, por uma nova visão e contexto social.

Conforme discutido anteriormente, a valorização da cultura clássica na Idade Média, é considerada, desde o Romantismo, a época mais importante na formação da civilização europeia; caracteriza-se por valores culturais de inspiração clássica, subordinados, porém, a finalidades éticas e religiosas cristãs. Autores clássicos, filósofos, oradores e poetas, como Aristóteles, Cícero, Sêneca, Virgílio e Ovídio tiveram suas obras adaptadas à nova mentalidade, de inspiração cristã, assimilando os valores culturais adequados aos princípios morais e religiosos.

O ideal de vida do homem medieval era essencialmente teocêntrico, e o mundo terreno era interpretado como símbolo do espírito e do sobrenatural. A cultura laica, esquecida dos séculos anteriores diante do prevaecimento da cultura clerical, passou por uma fase de imposição conhecida como Reação Folclórica. Transmitida oralmente, desde a pregação dos monges aos poemas cantados por trovadores e jograis, os santuários e os centros de romaria, com destaque para Santiago de Compostela, podem ser considerados os principais focos de irradiação (FRANCO JÚNIOR, 1986).

De acordo com o dualismo linguístico que caracteriza a Idade Média, definiram-se dois tipos de cultura coexistentes, mas permaneceram alheios como dois mundos opostos: a cultura laica ou profana, transmitida oralmente em língua vulgar e a cultura monástica, escrita e erudita, expressa em latim, mais tarde adaptada. A poesia trovadoresca, designação que, na Península Ibérica, engloba composições líricas e satíricas, de acordo com a dualidade que ainda hoje as caracteriza: o lirismo e a sátira. Essa literatura pode ser estudada, além dos aspectos literários, como subsídio histórico capaz de esclarecer uma grande parte desse período singularmente dúbio e contrastado.

A relação entre a mulher e o amor nas cantigas ocorre de forma tão estreita que ambos constituem um universo de constantes provações diante de toda estruturação social e religiosa. Em outras palavras, mesmo quando o trovador interpretava os sentimentos femininos não deixava de mostrar, com grande realismo, as convencionalidades formadoras das instituições medievais, sempre representando um grande desafio ao universo masculino referente ao controle e ao domínio. As mulheres da Idade Média Central viveram na prática os desconcertantes códigos de postura e comportamento fundamentados na tradição cultural.

A concepção da figura feminina na Lírica Galego-Portuguesa sofreu mudanças a partir de uma beleza atribuída aos encantos espirituais. Esse processo, possivelmente, teve início após a luta contra os cátaros, em Albi (França, 1209), promovida pelo Papa Inocêncio III, quando a maioria dos nobres da região ficou arruinada. Aconteceria, então, uma reformulação

nas regras das composições dos trovadores para aquele momento: em lugar do amor de concupiscência, a mulher passava a ter, na figura da Virgem Maria, a purificação do amor.

Esse passava a ser o modelo inspirador das virtudes femininas, a nova ordem. Essa nova postura, conceituação e elevação moral da mulher na sociedade seria a reparação de “[...] uma dívida para com o protótipo cristão e uma réplica vibrante contra os próprios Padres da Igreja – São Crisóstomo, São Jerônimo, São João de Dámaso e outros [...]” (SPINA, 2009, p. 130). Não devemos, entretanto, considerar que tal projeção sobre o universo feminino tenha sido breve e totalizante. Afinal, é certo que todo arsenal misógino renitente em todas as estruturas medievais não é fruto de um momento, e sim de toda uma cultura. Nas cantigas trovadorescas do galego-português, ainda se encontram expressivos reflexos dessa tradição.

A primeira modalidade lírica denominada cantiga de amor, *fin’amors*, originou-se da Provença. Como podemos observar no subitem 6.1 desta tese, aquele lirismo constitui a expressão mais sutil e depurada do sentimento amoroso, na medida em que o amor se identifica com a ascese moral, pressupondo a perfeição ética dos apaixonados. Os poetas provençais criaram o amor cortês, sentimento convencional que lembrava o amor platônico, mas que consistia, fundamentalmente, no culto à mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impunha ao apaixonado um código fundamentado em duas leis: a *cortesia*¹⁸⁹ e a *mesura*¹⁹⁰.

Nesse sentido, o trovador provençal cantava um amor de esperanças, visto que a cantiga era dedicada a uma senhora casada e, ao elogiá-la, ressaltando a beleza e a virtude, o amante esperava receber “recompensas”. As raízes desse lirismo foram estendidas aos reinos vizinhos, como a Galiza e Portugal, sendo encontradas nas terras de Entre-Douro-e-Minho uma poesia autóctone, o que faria diferenciar da cantiga provençal. A temática apresentou ainda variantes do saudosismo, bem como a despedida da amada, a timidez amorosa, do patriarcalismo, entre outras.

O tema é o panegírico à senhora, elevando-a por sua dignidade e o modo elegante de falar. O vocabulário, pouco variado, tendia sempre à generalidade e à abstração. Da senhora tão louvada, não se vislumbra o menor traço que a individualize, uma vez que é, invariavelmente, classificada com expressões vagas, tais como *fremosa*, *de bon parecer*, *de bon semelhar*. A dama cantada não tem nome, é apenas *mha senhor*. Segundo Spina (2009), a descrição feminina, na poesia trovadoresca peninsular, voltava-se à pintura moral da mulher.

¹⁸⁹ Cortesia: sinônimo de delicadeza, educação.

¹⁹⁰ Mesura: sinônimo de moderação, humildade.

D. Dinis

D. Dinis era filho de D. Afonso III de Portugal e de D. Beatriz de Castela e neto de Afonso X, grande poeta das Cantigas de Santa Maria. Toda essa genealogia de afeiçoados à literatura teria facilitado o gosto e a retomada de D. Dinis a fórmulas e lugares comuns da poesia medieval. Em 1279, com a morte do pai, ele subiu ao trono português e desempenhou um brilhante reinado, na sua maioria, em ambiente livre de conflitos ou de guerras. Casou-se com Isabel de Aragão, adquiriu prestígio e assimilou a paz com o clero.

Fundou a primeira universidade portuguesa (1288-1290) e, somente em 1537, ela foi fixada em definitivo na cidade de Coimbra. Era conhecido como o rei-poeta devido à sua obra literária, e deixou cerca de cento e trinta e oito composições. Embora se possam perceber lugares comuns da literatura provençal nas criações de D. Dinis, sua arte poética apresenta elementos próprios e originais, aspectos a serem destacados na leitura dos seus poemas. Quanto às cantigas em si mesmas, ora o poeta se coloca ao modo provençal, ora contra essa tradição. A segunda prerrogativa ocorre quando D. Dinis propõe:

[...] uma linguagem em que não exista a obediência cega à convenção; e há nessa recusa, por outro lado, um afastamento em relação ao *fin'amors*, a um erotismo demasiado assumido, indo buscar Deus (Nostro Senhor) para o opor ao Amor, numa dialética entre o mundo religioso e o mundo pagão (JÚDICE, 1998, p.13).

Para tanto, nessa poesia, o prazer reside na arte de trovar, por meio de um discurso voltado ao destaque das qualidades da *mha senhor* (a dama). A recompensa esperada não se concretiza, pois se trata de um amor idealizado, mas o sofrimento (*a coita*) subsiste na tradição poética. Embora ocorra a permanência de características provençais, as propostas do modelo *fin'amors*, como o amor livre e o adultério não são motivos para o tema no modelo galego-português.

A leitura de poesia resistência proposta para as cantigas de amor do galego-português opera-se justamente na reflexão supracitada de Nuno Júdice (1998); uma estreita ligação com o culto à perfeição, o qual gerava a inspiração na busca a Deus. Dentre os muitos trovadores que compuseram Cantigas de amor, foram selecionadas quatro, de autoria do rei D. Dinis (1261-1325), o primeiro poeta português e um dos maiores trovadores do século XIII, cujo legado são composições de rara beleza, que incluem os dois gêneros já referidos.

Esse fecundo nível de produção artística pode confirmar o poder sugestivo da poesia provençal e o frescor do surto poético galego-português, tão bem expresso nas cantigas. Das

produções de D. Dinis, será feita a leitura de cantigas de amor, com o objetivo de expressar, pelo viés da resistência, as transformações que ocorreram nesse gênero desde a Provença, e adaptado a um novo contexto social e político. Esse é, portanto, o aspecto que mostra uma ruptura, uma resistência ao modelo tradicional do *fin'amors*.

QUER'EU EM MANEIRA DE PROVENÇAL

*Quer'eu em maneira de provençal
fazer agora um cantar d'amor
e querei muit'i loar mia senhor
a que prez nem fremosura nom fal,
nem bondade, e mais vos direi em:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val.*

*Ca mia senhor quis Deus fazer tal
quando a fez, que a fez sabedor
de todo bem e de mui gran valor,
e com tod'esto é mui comunal
ali u deve; er deu-lhi bom sen;
e desi nom lhi fez pouco de bem
quando non quis que lh'outra foss'igual.*

*Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad'e e loor
e falar mui bem, e riir melhor
que outra molher, desi é elal
muit', e por esto non sei hoj'eu quem
possa compridamente no seu bem
falar, ca non há, tra-lo seu bem, al.*

Quero, de maneira provençal
fazer agora um cantar de amor,
quererei muito aqui louvar *nha* senhor,
a quem não falta honra, beleza
nem bondade; e digo mais:
Deus a fez tão plena de bem,
vale mais que todas do mundo.

Pois quis Deus fazê-la tal,
quando a fez, fê-la conhecedora
de todo o bem e de muito valor,
e como tudo isto é muito social,
onde precisa; Ele lhe deu bom senso,
e, desde então, não lhe fez pouco bem
não quis que outra lhe fosse igual.

Pois Deus nunca pôs mal em *nha* senhor
mas pôs nela honra, beleza e louvor
e bem falar, e riir melhor
que outra mulher assim, ela é muito leal
por isso, não sei hoje quem
possa falar de todo o seu bem,
pois não há outro tal, além do seu.

Fonte: Júdice (1998, p. 118, tradução nossa).

*Que/r'eu/ en/ ma/nei/ra/ de/ pro/vem/çal A
fa/zer/ a/go/ra un/can/tar/ d'a/mor B
e/ quer/rei/ mui/t'i/ lo/ar/ mia/ se/nhor B
a/ que/ prez/ nen/ fre/mo/su/ra/ non/ fal, A
nen/ bon/da/de, e/ mais/ vo/s di/rei/ en: C
tan/to a/ fez/ Deus/ com/pri/da/ de/ bem C
que/ mais/ que/ to/das/ las/ do/ mun/do/ val.A*

A cantiga *Quer'eu en maneira de proençal* constitui-se de três estrofes, compostas por sete versos decassílabos, com rimas organizadas em ABBACCA. Tom narrativo, no qual não aparece o prelúdio primaveril, diferenciando-se do provençal.

Na primeira estrofe, o poeta abre o discurso dispondo sua apreciação ao modelo provençal e demonstrando ter naquela poesia a fonte de inspiração para sua criação: “*Quer'eu en maneira de proençal/ fazer agora un cantar d'amor*”. Embora se possa ler um processo de

“*antropofagia cultural*”, como referido por Barros (2006, grifos do autor), ou pensar ser um elogio às criações da Provença, essas hipóteses se desfazem no cenário peninsular, ao se observar um toque diferenciado, de exaltação à dama; o eu-lírico usa o termo “**loar**” (louvar), dignificando a dama e, como define o crítico português Nunes (1972, p. XVI), “[...]. O amor, de sentimento puramente animal, passou a ser um culto, uma espécie de adoração daquela que dêle era objeto [...]”, ou seja, enquanto, na Provença, cantava-se o amor profano; em Portugal, o trovador se limitava a descrever as qualidades do espírito da dama, e cantava um amor de sublimação. Observamos, portanto, que de “*en maneira provençal*” pouco seria copiado, o que pode configura-se em poesia resistência ao modelo descrito por Nunes (1972).

Ainda, segundo Barros (2006, p. 122), por trás da poesia, estavam os interesses palacianos, associados “[...] às estratégias políticas e culturais inerentes aos precoces projetos de centralização monárquica da dinastia de Borgonha em Portugal, e de Afonso X em Castela – projetos centralizadores que tinham de enfrentar um projeto oposto de autonomia senhorial [...]”, além de acontecer como “*disputatio* poético do Paço”¹⁹¹. Por esse viés, lemos também uma poesia resistência, mesmo que a disputa viesse de ambas as partes (Portugal e Espanha), a poesia resiste, está lá, “[...] ela exige o que lhe é devido” (NANCY, 2005, p. 32).

O jogo cultural do trovador com a mentalidade e a tradição provençal faz a diferença dessa poesia. Não mais se canta o amor a uma mulher casada, o que Nunes (1972) chamou de “uma mania da moda”, mas *un cantar d’amor* que se refere ao cantar para uma senhora que está acima de qualquer julgamento ou desprezo; não mais se canta o adultério, a liberdade para amar, este compreendido, neste contexto, como desregramento moral, fonte da dissolução dos matrimônios instituídos pela Igreja, que eram praticados na Provença.

Essa poesia estava como resistência à poesia do modelo cortês (*fin’amors*), que revelava a busca de um amor profano e carnal. A cantiga de amor do galego-português consistia em um distanciamento do trovador com a amada, em pura contemplação às qualidades éticas e morais dessa dama: “*querrei muit’i loar mia senhor/a que **prez** nen **fremosura** non fal/ nen **bondade** [...]*”¹⁹². As virtudes da dama podem ser de inspiração e comparação às da Virgem Maria, cultuada como modelo de perfeição, recuperando-se o conceito de amor puro (a Deus) e despertando valorização à figura feminina, mesmo idealizada.

Segundo Denomy (1984), os ensinamentos cristãos não podiam derivar a uma concepção de amor puro, enquanto aspiração pela união, embora ele seja uma força

¹⁹¹ Paço – habitação suntuosa, palácio.

¹⁹² “quererei muito louvar *minha senhor/* a quem não falta **honra**, **beleza**, nem **bondade**”.

enobrecedora no homem e fonte de todo o bem e virtude. Do mesmo modo, no período dos trovadores, os cátaros, que influenciaram as ideias e comportamentos, não toleravam as regras do *fin'amors*, no qual percebiam uma visão de fornicção e adultério, portanto buscavam apartar alma e corpo, sendo este o princípio de todo o mal. Logo, é possível admitir alguma influência desses pressupostos (século XIII) sobre a criação do amor na Península Ibérica.

Na canção, não há qualquer sugestão ou referência de análise do amor que envolve o encontro físico, o amor da concupiscência, que fora condenado por Agostinho e por outros eruditos da Igreja. O amor, então, não é sinônimo de pecado, mas de exaltação à dama: “/ [...] / *quiso Deus fazer tal/ quando a fez, que a fez sabedor/ de todo ben e de mui gran valor*”¹⁹³. Ela agora é criação divina. Sendo D. Dinis o rei/poeta, o Trovadorismo teria possibilidades de sua influência, dado ao espírito religioso, contudo afirma Spina (2007, p. 35) que os dominicanos, (1209), ao exterminar com os hereges cátaros, “[...] acabou por desvirtuar a índole meio pagã do movimento trovadoresco que, a partir dessa data, institui a Virgem como tema dessa literatura [...]”. A dama é a figura das virtudes; desta forma, o louvor passou a ser o artifício poético fundamental da canção amorosa. Outro recurso é a figura de Deus, presente nas três estrofes, o criador dessa mulher perfeita. Essa poesia se fazia, portanto, uma resistência, um novo olhar sobre a figura de Eva, a mulher recuperada da Criação.

Na Provença, como propunha Bernart de Ventadorn, a arte de amar é a arte de trovar e vice-versa; é preciso um amor verdadeiro para trovar e somente trova quem tem amor no coração, e o mesmo percebemos na poesia de D. Dinis. Para explicar essa combinação de amor e poesia, destacamos o parecer de Nobre (2001), com o artigo intitulado *Amor e poesia nas cantigas d'amor de D. Denis*, cuja rica abordagem contribui para a fortuna crítica dessa tese. Com destaque para a criação poética, esta estudiosa ressalta a função do eu-lírico: “[...] o sujeito lírico torna-se o lugar de um duplo encontro de dois *actantes* que colaboram para um mesmo fim: o amante, possuidor do amor, e o poeta, possuidor da perfeição formal, que acaba por transportar para o conteúdo e expressão dos sentimentos amorosos [...]” (NOBRE, 2001, p. 51). Depreendemos, assim, que o amor é a fonte da poesia, e a poesia coloca em versos o amor; a inspiração do amante está no amor que ele canta.

Na construção do discurso dessa cantiga, observamos casos de *enjambement*, ou encadeamento, quando o sentido e a sintaxe de um verso se completam no verso seguinte, como em: “[...] *que a fez sabedor/ de todo ben/ [...] /non sei hoj'eu quem/ possa*

¹⁹³ “quis Deus fazê-la tal/ quando a fêz, que a fêz conhecedora/ de todo o bem, e de muito grande valor”.

compridamente no seu bem/ falar, ca non há [...]”¹⁹⁴. Este processo linguístico trata de uma tensão, podendo haver até mesmo certa ambiguidade de sentido a partir das pausas, além de permitir a denotação de um tom narrativo. Essa ponderação é corroborada nas palavras de Bosi (2015, p. 9) que explica como na poesia resistência: “[...] os poetas também vivem uma tensão entre o seu universo subjetivo, que é múltiplo, e as forças hegemônicas [...]”, o que, no particular dessa cantiga, referemos às instituições de poder, o mundo das cortes, a Igreja, os valores vigentes. O poeta/sujeito lírico, mediador e conhecedor dos assuntos sociais e culturais, pronuncia-se em relação aos conceitos e visões, parte do seu universo criativo.

Outro artifício poético presente nessa cantiga é o uso da gradação em: “*prez e beldad’e loor/ [...] e falar mui ben e riir melhor/ [...] leal*”¹⁹⁵. Esta sequência de palavras e expressões intensifica a ideia sobre a mulher que merece o louvor do poeta/amante. Esse protótipo superava todas as outras mulheres; o eu-lírico coloca-a sublimada e incomparável.

À sequência de elogios, na segunda estrofe, o poeta pondera que todas essas qualidades são requisitos sociais à dama: “*e com tod’esto é mui comunal,/ ali u deve; er deu-lhi bon sen*”¹⁹⁶. Ela precisa ser virtuosa e dotada de bons comportamentos; como dama da corte, servia de modelo às demais e, como tal, era adequada à posição que ocupava. Por outro lado, a mentalidade medieval se mantinha teocentrista, não dissociava a relação do mundo real com o mundo sobrenatural; foi Deus quem a criou e não a faria diferente.

Como a literatura é feita de tradição e de rupturas, naquele momento e naquele espaço, acontecia um movimento de resistência à proposta do amor cortês, à “moda provençal”, no qual havia se difundido a ideia do amor livre e humano. É importante ressaltar que, segundo Barros (2006), mesmo que os *disputatios* líricos envolvessem trovadores diferenciados, não se envolviam questões sociais e, em relação à *amatória* (tema do amor), discutiam-se as questões do amor cortês ou as questões estilísticas. Os trovadores portugueses simplificaram a expressão do amor, superando o entusiasmo e a sinceridade do lirismo provençal: “[...] o apaixonado não aspirava à posse da mulher amada, não tinha direito a exigir dela qualquer recompensa, [...] como servo fiel e respeitoso, tinha de sofrer resignadamente, sem se queixar mais do que em lamentos os rigores da dama [...]” (NUNES, 1972, p. XVI).

De acordo com Bosi (1993), o poeta vive a história da formação social em que escreve, e seu discurso se origina na sociedade, na relação de pessoas e coisas, de valores,

¹⁹⁴ “que a fez **conhecedora/ de todo** o bem/ [...] não sei hoje **quem/ possa** de todo o **seu bem/falar**, pois não há [...]”.

¹⁹⁵ “[...] honra, beleza e louvor/ e bem falar e rir melhor/ [...] leal”.

¹⁹⁶ “[...] e como tudo isto é muito social/ onde precisa; Ele lhe deu bom senso”.

entre outros. Consideramos então, que a poesia em Portugal se negava a dar continuidade à poética do *fin'amors*, pois resistia aos “[...] recursos da comparação e a riqueza de imagens que circulavam na poesia provençal ou na poesia lírica árabe-andaluz [...]” (SPINA, 2009, p. 63). Por outro lado, o ideal do Cristianismo estava presente nessa poesia; a figura de Eva (pecadora) era substituída pela figura de Maria (santa).

A tematização do amor na poesia de D. Dinis carrega marcas do mundo cristão, no processo de idealização da mulher; ela fica no plano transcendental, é inacessível, porque o próprio eu-lírico confessa desconhecer alguém que possa falar de todo o bem que ela comporta: “[...] *e por esto non sei hoj'eu quem/ possa compridamente no seu bem/ falar*”¹⁹⁷. O amante faz do amor a pura poesia, por meio de uma criação abstrata da amada, pois somente ele é “*quem*” a conhece e usa de todo esse “*bem*” para trovar.

PROENÇAES SOEN MUI BEN TROBAR

*Proençaes soen mui ben trobar,
e dizem eles que é con amor;
mais os que troban no tempo da frol
e non em outro, sei eu ben que non
am tan gran coita no seu coração,
qual m'eu por m'há senhor vejo levar*

*Pero que troban e saben loar
sas senhores o mais e o melhor
que eles podem, são sabedor,
que os que troban quand'a frol sazón
á, e no ante se Deus mi perdon
non am tal coita qual eu ei sem par*

*Ca os que troban e que s'alegrar
van e no tempo que tyem a color
a frol consigu'e tanto que se for
aquele tempo, logu'en trobar razon
non am, nem viven em qual perdiçón
oj'eu vivo, que , pois, m'há-de matar*

Provençais costumam trovar muito bem,
e eles dizem que é com amor,
mas, trovam no tempo da flor
e não em outro, eu sei que não
têm tão grande dor no seu coração,
quanto eu levo por minha amada.

Ainda que trovem e saibam louvar
suas amadas, o mais e o melhor
que podem, eles sabem
que os que trovam na estação das flores
nela e não antes, se Deus me perdoa,
não têm tal dor como eu tenho, sem igual

Porque os que trovam para se divertir,
vão no tempo em que há cores
e flores consigo, tanto que se for
aquele tempo, isso a razão para trovar
não amam nem vivem em qual ruína
eu hoje vivo, pois me há de matar.

Fonte: Júdice (1998, p. 158, tradução nossa).

*Pro/en/ça/es/ so/em/ mui/ ben/ tro/bar, A
e/ di/zen/ e/les/ que é/ com/ a/mor;B
ma/is/ os/ que/ tro/ban/ no/ tem/po/ da/ frol C
e/ non/ em/ ou/tro/, sei/ eu/ bem/ que/ non D
am /tan/ gran/ coi/ta/ no/ seu/ co/ra/çon, D
qual/ m'eu/ por/ m'há/ se/nhor/ ve/jo/ le/var A*

¹⁹⁷ “[...] e por isso não sei hoje quem/ possa falar completamente sobre o bem que há nela”.

A cantiga *Proençaes soen mui ben trobar*, constitui-se de três estrofes, compostas por seis versos decassílabos, com rimas em ABCDDA. Esse exemplo de cantiga de amor, “*Proençaes soen mui bem trobar*”¹⁹⁸, também faz referência à poesia provençal e inicia com um elogio à arte de trovar dos provençais, destacando que “dizem” fazê-lo com amor: “*e dizem eles que é con amor*”. O enaltecimento, que também é o título da cantiga, é seguido de uma oposição por parte do eu-lírico: “*mais*”, partícula que vai gerar e desenvolver a trama do tema em uma crítica à “maneira” provençal de trovar, uma poesia resistência.

Como podemos perceber, em algumas cantigas provençais já estudadas, o prelúdio primaveril é frequente, conferindo à estação das flores, do sol, como sendo o melhor período para o amor, o que fundamenta o discurso do eu-lírico: “*e dizem eles que é con amor*”¹⁹⁹. Esse artifício poético geralmente combina com os anseios do amor entre jovens, um amor sazonal, sem compromissos, aquele cantado no *fin’amors*. Por conseguinte, as referências “*dizen / con amor*”, para o trovador galego-português, é, na realidade, uma forma de ironizar o ideal provençal, uma poesia resistência que sugere ideia contrária à do amor que os peninsulares consideram perfeito, um amor sem tempo demarcado, mas constante.

Diferentemente, o modelo ibérico não apresenta o recurso primaveril, sendo este um dos elementos da comparação e da crítica aos provençais nas três estrofes: “[...] *troban no tempo da frol/ [...] troban quand’a frol sazon/ [...] os que troban e que s’alegrar/ van e no tempo que ten a color/ a frol*”²⁰⁰. O eu-lírico enfatiza a ideia de que os provençais trovam somente na primavera, portanto o período das flores era dado ao lazer, ao divertimento, e o amor “sazonal” fazia parte deste contexto.

Ora, como refletido na cantiga *Proençaes soen mui bem trobar*, “o amor é a fonte da poesia e a poesia coloca o amor em versos; a inspiração do amante está no amor que ele canta” (grifos nossos). Deste modo, a prática e a poética dos trovadores provençais não estariam falando do mesmo amor tratado entre os poetas peninsulares. O próprio D. Dinis se colocava na defesa de que o sofrimento de amor cantado em Portugal e Galiza era mais autêntico que aquele cantado nas origens. Portanto, retomando elementos da primeira estrofe: “*mais os que troban no tempo da frol/ e non en outro*”, reforçamos a ideia de uma poesia e de um amor sazonais.

Esse amor que o eu-lírico critica e coloca em tensão é a poesia que resiste, que se refaz sobre a anterior, disputando a qualidade do trovar e amar. Por conseguinte, o verdadeiro amor

¹⁹⁸ “Provençais costumam trovar muito bem”.

¹⁹⁹ “e dizem eles que é **com amor**,/ mas os que trovam somente na primavera/ e não em outro tempo”.

²⁰⁰ “[...] trovam no **tempo da flor**/ trovam na **estação das flores**”.

seria o mais sofrido, aquele que perdura, e essa dor está manifestada nas três estrofes: “*non/ an tan gram coita no seu coração/ qual m’eu [...] / non an tal coita qual eu hei sem par/ non an, nem viven en qual perdiçon / oj’eu vivo*”²⁰¹. Ocorre, desta forma, a confirmação de se tratar de uma resistência àquela poesia, aos modelos e valores cantados na Provença, pois aquela era tomada como uma arte de lazer, de temporada e não como esta, à que se refere o eu-lírico: uma expressão de amor fundamentada na *coita*, na dor de amar, prevista e apregoada por Ovídio (2008, p. 70): “[...]. Poucos prazeres e muitas penas, eis o quinhão dos amantes: que eles preparem sua alma para numerosas provas [...]”; e por Capelão (2000, p. 275): “[...]. Quanto aos sofrimentos a que são submetidos os amantes em vida [...] não acredito que alguém os possa conhecer perfeitamente se não for instruído pela experiência”.

Colocamos, dessa maneira, como uma poesia resistência, de competição à poesia e à sociedade das cortes provençais, espaço e ambientação daqueles trovadores. Segundo Lapa (1977, p. 144): “[...]. O artista galego-português, arrastado nos túmulos do coração, não tem olhos para desfrutar serenamente a natureza exterior: ninguém aprecia o encanto das flores com os olhos embaciados de lágrimas[...]”. Estas seriam duas faces do elemento paisagem ou cenário na criação do poeta: enquanto os provençais tinham na estação das flores uma fonte de emoções líricas que os motivava cantar o amor; os peninsulares, mergulhados na amargura do amor não correspondido, não usufruíam das belezas da natureza.

Na terceira estrofe, o eu-lírico, dirigindo-se aos trovadores da Provença, conclui que eles cantam por diversão: “*Ca os que troban e que s’alegrar/ van e no tempo que ten a color/ a frol*”²⁰², e encontram na estação primaveril a razão para “trovar”. Ele censura os provençais e os distingue por não cantar o amor, fazendo comparação ao seu modo de fazê-lo, aquele trovador que está apaixonado: “[...] *logu’en trobar rason/ non am, nem viven [em] qual perdiçon/ hoj’eu vivo, que pois, m’há-de matar*”²⁰³. Entre a razão e a perdição: *razon/ perdiçon*, encontra-se o lirismo desse trovar. O eu-lírico é conclusivo e marca com “*logu’en*” (isso), a razão para os provençais trovar; enquanto eles percebiam essa arte como um canto de amor, os peninsulares cantavam um amor de sofrimento.

Na poesia galego-portuguesa, não se presume qualquer articulação da natureza com as emoções do poeta. Por conseguinte, estaria aí outro comentário aos franceses de que, na arte de cantar o amor, os trovadores peninsulares os superavam, pois “aqui” não se divertem com o amor, mas morrem por amor. Portanto, como esclarece Spina (1973), na especulação

²⁰¹ “não/ têm tão grande dor no seu coração/ qual o meu [...] / não têm tal dor qual eu tenho sem igual/ não têm nem vivem em qual perdição/ hoje eu vivo [...]”.

²⁰² “Porque os que trovam e que vão se alegrar/no tempo em que há cores e flores”.

²⁰³ “[...] logo, para trovar motivo/ não têm, nem vivem na desgraça/ que eu vivo, e que há de me matar”.

sentimental, quando a realidade física e social é desprezada, o sentimento, assim como a arte de trovar devem se sobressair.

QUE RAZOM CUIDADES VÓS, M'HA SENHOR,

*Que razom cuidades vós, m'ha senhor,
dar a Deus, quand'ant'El fordes, por mi
que matades, que vos non mereci
outro mal senom que vos hei amor
aquele maior que vo-l'eu poss'aver;
ou que salva lhi cuidades fazer
da mia morte, pois por vós morto for?*

*Ca na nha morte non a i razom
bõa que na'tel possades mostrar;
desi nom o er podeis enganar,
ca el sabe bem quam de coração
vos eu am'e que nunca vos errei;
e por em, quem tal feito faz, bem sei
Que em Deus nunca pod'achar perdom.*

*Ca de pram Deus non vos perdoará
a mha morte, ca El sabe mui bem
ca sempre foi meu saber e meu sen
em vos servir; Er sabe mui bem já
que nunca vos mereci por que tal
morte por vós houvesse; porem mal
vos será auand'ant'El formos alá.*

Que motivo pensais vós, *minh senhor*,
dar a Deus, quando fordes diante Dele, por me
matardes, que vos não mereci
outro mal senão que vos tenho amor,
aquele maior que vos lhe posso ter,
ou que desculpa pensais fazer
da minha morte, se morto por vós for?

Pois na minha morte não há razão
boa que ante Ele possais apresentar;
desde que a Ele não podeis enganar,
pois Ele bem sabe quanto de coração
eu vos amo e que nunca convosco faltei;
e por isso, quem tal mal faz, bem sei
que em Deus nunca pode achar perdão.

Pois, certamente, Deus não vos perdoará
a minha morte, Ele sabe muito bem
que sempre foi o meu saber e sentir
em vos servir; Ele já sabe muito bem
que nunca mereci de vós que tal
morte por vós houvesse; porém mal
vós ficareis quando formos lá diante d'Ele.

Fonte: Júdice (1998, p. 80, tradução do autor).

*Que/ ra/zom/ cui/da/des/ vós/, m'ha/ se/nhor, A
da/r a/ De/us/, quan/d'nt'El/ for/des/, por/ mi B
que/ ma/ta/des/, que/ vos/ non/ me/re/ci B
outro mal senom que vos hei amor A
aquele maior que vo-l'eu poss'aver; C
ou que salva lhi cuidades fazer C
da mia morte, pois por vós morto for? A*

A cantiga *Que razom cuidades vós, mia senhor* é composta de três estrofes, constituídas de sete versos decassílabos, com rimas organizadas em ABBA/CCA. Na tematização dessa cantiga, vem o exemplo do amante mártir, cujo sofrimento é atribuído ao desprezo que a dama lhe oferece. A mensagem do eu-lírico se dirige a ela como uma cobrança de direitos pelo amor dispensado; contudo a dama não retribui, é um amor sem recompensa, cuja *coita* que ele expressa pode até causar a própria morte.

Podemos dialogar, nesse ínterim, com o conteúdo da cantiga *Farai chansoneta nueva*, de Guilherme IX, anteriormente estudada. É possível observar alguma semelhança dessa

cantiga e daquela, em relação à temática. Em ambos os casos, o amante se sente desprezado pela dama e faz ameaças. No ambiente provençal, o eu-lírico apela às regras sociais que marginalizavam e condenavam a mulher, esposa, ironizando o seu destino à clausura, se ela o abandonasse: “*Par que’us vulhatz metre monja!*”²⁰⁴. No trovadorismo galego-português, particularmente nesta cantiga de D. Dinis, há a punição para a mulher que rejeita o amante, e se isso incorrer na morte dele, ela será julgada por Deus: “*Que razom cuidades vós, mia senhor/ dar a Deus, quand’ant’El fordes, por mi/ que matades/ [...] / por vós morto for?*”²⁰⁵. A poesia resistência nos dois casos opera-se como denúncia à misoginia e à superioridade masculina em relação à mulher; ela é punida por não se sujeitar ao amor do amante e ao casamento; ela é um objeto.

Diferentemente do mundo provençal, enquanto a punição por rejeitar o amante (marido) se opera pela própria sociedade, obrigando-a ao convento; no mundo galego-português, voltado à religiosidade, o juiz é Deus. Embora as atitudes de repressão sejam idênticas, a culpa recai sobre a mulher; ela peca, ela erra, de acordo com a mentalidade que a Igreja havia criado sobre a figura feminina a partir de Eva, pois, de acordo com a interpretação da Igreja medieval sobre a Criação (Gênesis), ela foi criada para ser a companheira, devendo servir e obedecer ao companheiro. Por outro lado, havia ainda a preocupação da herança, que, no caso da separação, trazia discórdia entre os herdeiros, além de prejuízos ao patrimônio da família.

Como abordado em 4.2 nesta tese, tanto na sociedade provençal, quanto na peninsular, observamos que a mulher era cobrada e punida em seu *status* de “mulher e esposa”. Depreendemos, portanto, que os dois trovadores construíram, por meio da poesia, uma resistência, uma voz de ironia e de denúncia, uma forma de criar poder contra as ideologias de dominação social e religiosa. Na segunda estrofe, no excerto “*e por en quem tal feito faz bem sei/ que em Deus nunca pod’achar perdom*”²⁰⁶, a poesia resistência denuncia os antivalores. A sociedade e a cultura medieval, conforme comenta Carpeaux (2008), estavam acometidas dos pressupostos hierárquicos do mundo feudal e eclesiástico; a ordem das coisas respeitava a esses correspondentes.

O tema da *coita*, nesta cantiga, coloca o eu-lírico como mártir, arrastando a lírica do sofrimento para si mesmo, e ao mesmo tempo exalta suas virtudes: “*que vos non mereci/*

²⁰⁴ “Quereis ser monja, afinal? ”

²⁰⁵ “Que motivo pensas minha senhora/ dar a Deus, quando for chamada diante Dele,/ por ter me matado/ [...] / por vós for morto?”

²⁰⁶ “[...] e porém, quem tal mal faz, bem sei /que em Deus nunca pode achar perdão”.

outro mal senon que vos hei amor”²⁰⁷. Na segunda estrofe, há a recorrência ao comprometimento que ele imputa à sua dama, caso morra de amor: “*Ca na mia morte non há razom/ bona que ant’El possades mostrar/ [...] / desi nom o er podeades enganar/*”²⁰⁸. Deste modo, o julgamento passa para a competência divina. Como naquele período a monarquia, a aristocracia, a Igreja eram as instâncias do poder e céu e terra estavam interligados pelo imaginário, tudo dependia das atitudes e comportamentos para a salvação ou a condenação, e neste caso a dama prestaria conta a Deus.

O trovador é consciente de que opera no campo ficcional e apresenta a figura feminina esvaziada de qualquer conteúdo: *mha senhor*. Bosi (2002, p. 120) explica que os valores e os antivalores têm uma *fisionomia* para o artista: “[...]. Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro”. Depreendemos, assim, que nesse processo a resistência acontece com a imagem da dama “culpada” e do amante “vitimizado”, cujos valores e antivalores são expressos de maneira arbitrária; o narrador criou um jogo que imputa a culpa à dama e a inocência ao amante.

Ele assume a própria defesa e reputação, pronunciando-se como benfazejo à sua *senhor*, e usa desse mesmo artifício para condená-la: “*e poren, quem tal feito faz bem sei/ que em Deus nunca pod’achar perdom*”²⁰⁹. O mundo lírico do poeta se presta à manifestação do amor não correspondido e, por consequência, a mulher não “merece” perdão; um modo próprio de realizar os valores: “[...] a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele [...]” (BOSI, 2002, p. 122), ou seja, por meio do discurso típico da prepotência patriarcal e de misoginia operada naquela cultura, a Arte opera contra o poder, aponta os antivalores.

Para esse caso, conforme reflete Spina (1996, p. 312 e 313), “[...]. A linguagem e a forma denunciam uma tranquilidade que desmente a sinceridade passional do poema. A favorabilidade feminina está quase sempre em função da deliberação divina [...] é o Senhor o responsável pela situação dramática do amante [...]”. Portanto, Ele a fez honrada e bela, para a desgraça do trovador.

Conforme define Paz (2001, p. 116, grifos do autor), “[...] o *louco amor* dos poeta medievais. O amor é louco porque fecha os amantes numa contradição insolúvel. Para a tradição platônica, a alma vive prisioneira no corpo; para o cristianismo, viemos a este mundo

²⁰⁷ “A vós não dediquei/ outro mal senão o que vos tenho amor”.

²⁰⁸ “pois na minha morte não há boa razão que ante Ele possa apresentar/ [...] / desde que a Ele não podes enganar”.

²⁰⁹ “e para quem t al mal faz, bem sei que em Deus nunca encontra o perdão”.

apenas uma vez e só para salvar nossa alma [...]”. A grande subversão que o amor causa é exatamente a mistura entre o céu e a terra, fora do teocentrismo.

VÓS MI DEFENDESTES, SENHOR,

*Vós me defendestes, senhor,
que nunca vos dissesse ren
de quanto mal mi por vós ven,
mas faze-me sabedor,
por Deus, senhor, a quen direi
quam muito mal eu já levei
por vós, se non a vós, senhor?*

*Ou a quem direi o meu mal,
se o eu a vós non disser,
pois calar-me non m'ê mester
e dizer-vo-lo non m'er val?
E, pois tanto mal sofr'assi,
se con vosco non falar i,
por quen saberedes meu mal?*

*Ou a quem direi o pesar
que mi vos fazedes sofrer,
se a vós non for dizer,
que podeades conselh'i dar?
E, por en, se Deus vos perdon,
coita d'este meu coração,
a quem direi o meu pesar?*

*Vós me proibistes, senhora,
que nunca vos dissesse nada
de quanto mal por vós me vem,
mas fazei-me sabedor,
por Deus, senhora, a quem direi
o quanto mal já levei
por vós, se não a vós, senhora?*

*Ou a quem direi o meu mal
se eu a vós não o disser,
pois calar-me não é preciso
e dizê-lo a vós não é preferível?
E, se tanto mal sofri assim,
se convosco não falar então,
por quem sabereis o meu mal?*

*Ou a quem direi o pesar
que vós me fazeis sofrer
se a vós não for dizer
que conselho podeis então dar?
E, porém, se Deus vos perdoar,
do sofrimento desse meu coração,
a quem direi o meu pesar?*

Fonte: Júdice (1998, p. 82, tradução nossa).

*Vós/ me/ de/fen/des/tes/, se/nhor, A
que/ nun/ca/ vos/ dis/ses/se/ ren B
de/ quan/to/ mal/ mi/ por/ vós/ ven, B
mas/ fa/ze/de/-me/ sa/be/dor, A
por/ De/us,/ se/nhor, a/ quen/ di/rei C
quam/ mui/to/ mal/ [le/v'e] le/vei C
por/ vós,/ se/ non/ a/ vós,/ se/nhor? A*

A cantiga *Vós me defendestes, senhor* é composta de três estrofes, constituídas de sete versos, com rimas organizadas em ABBACCA, sem a presença de refrão. O título enuncia a tematização do amor em que a dama havia proibido o amante de cantar a *coita* causada por ela. Na primeira estrofe, o eu-lírico revela-se impaciente com a atitude da amada, pois é por ela que ele sofre: “**a quen direi/ quam muito mal eu já levei/ por vós, se non a vós, senhor?**” Deprendemos, neste extrato, que ele precisa decidir entre o cumprir ou não o código do amor cortês; ele precisa cantar esse amor, mas não pode, proibido pela amada. Deduzimos que o “dizer”, colocado pelo poeta, representa a necessidade que ele tem de trovar, falar desse amor.

Como comentado anteriormente, no amor cortês, poesia é amor e amor é poesia, portanto é preciso amar para fazer poesia e, nesta cantiga, o eu-lírico estaria impedido de fazê-lo. Na segunda estrofe, ele insiste em uma resposta, por um direcionamento da amada marcados por outras interrogações: “*e dizer-vo-lo non m’er val?/ por quen saberedes meu mal?*”²¹⁰ O drama versa em saber a quem falar do sofrimento que esse amor causa, como reflete Nobre (2001, p. 56): “[...] cantar o amor-coita necessita dum destinatário. O ‘calar’ é impossível desde o momento em que o sujeito sentiu amor, mas também é impossível dizer esse amor [...]”. O amor e a *coita* são reações, afetos, sentimentos involuntários ou, como elucida Paz (2001, p. 106): “[...] não se deve esquecer nunca que o amor é, como dizia Dante, um acidente de um ser humano e que este ser é imprevisível [...]”. O eu-lírico ama e manifesta-se. O amor e a dor são a fonte de inspiração para “dizer”; ele extravasa-se por meio da poesia. De acordo com Nobre (2001), é preciso um destinatário, sendo que, neste caso, a própria cantiga é o destinatário, a poesia está lá, a mensagem foi posta; a linguagem é o instrumento utilizado para “dizer” aquilo que lhe fora proibido.

Embora o eu-lírico possa ter se encontrado em uma encruzilhada, cantar ou calar, para cumprir com as regras do jogo cortês; ele não se calou e criou, à sua maneira de “falar”. Conforme explica Bosi (2002), a escrita de ficção pode expressar modos de romper e desconstruir o real e, no limite, negar as convenções dominantes, transcrevendo-os em poesia resistência. Consideramos, portanto, que, por meio da linguagem, o eu-lírico encontrou o caminho para confidenciar o sofrimento: “*quanto mal mi por vós vem/ quam muito mal eu já levei/ pois tanto mal sofr’assi,/ que mi vos fazedes sofrer*”²¹¹. Nas três estrofes, o eu poético enfatiza o mal que esse amor traz, ele usa a linguagem, própria arte poética para “dizer”, cantar o amor e a dor e, nesse instante, ocorre uma revolução, uma descontinuidade dos papéis sociais: “Neste caso, o artista da palavra pode desenvolver solitária e independentemente a sua resistência aos antivalores do meio [...]” (BOSI, 2002, p. 125). Para tanto, ele escolheu questionar a amada, revelando, de alguma maneira, o amor e a dor. Assim, no próprio “fazer a poesia”, já se configura o “dizer” de que o eu-lírico necessita, portanto, a poesia em si mesma é uma resistência.

As cantigas de amor, no galego português, ora estudadas, apresentam diferenças de conteúdo em relação ao modelo provençal. Enquanto o amor cortês formalizava uma abertura para o amor moderno, humano, livre de práticas e convenções; na Península, a lírica do amor

²¹⁰ “e dizê-lo a você não tem valor? [...] por quem sabereis da minha dor?”

²¹¹ “[...] de quanto mal por vós me vem/ [...] o quanto mal já levei/ [...] se tanto mal sofri assim/ [...] que vós me fazeis sofrer”.

representava o amor idealizado, abstrato, voltado ao estado de alma do poeta, consumido pela *coita* amorosa. Neste ponto, retomamos as reflexões feitas por críticos de literatura, dentre eles, Octávio Paz (1982), que, ao se referir ao lírico, ao dramático e ao épico, como manifestação do histórico de alguma maneira e que, ao se aproximar do poema em sua realidade histórica e da sociedade de sua criação, podemos depreender qual é a sua função.

Ponderamos, portanto, que “A doutrina do amor cortês inverteu naturalmente os papéis e transformou radicalmente o homem, lançando-o aos pés da mulher” (LAPA, 1977, p. 158). Na grande maioria, prevalece a dinâmica da *dame sans merci* e do amante *coita*’do, vítima do sofrimento causado por um amor não correspondido, mas a Arte está sempre a serviço do revelar, do mostrar o homem e a sociedade, denunciando os antivalores que nela se inserem.

5.3.2 As Cantigas d’Amigo

Com respeito ainda ao gênero lírico, estão filiadas ao tema do amor quatro cantigas de amigo, da Lírica Galego-Portuguesa: *Sen meu amigo manh’eu senlheira* (Juião Bolseiro); *Levad’ amigo, que dormide’ as manhanas frias* (Nuno Fernandez Torneol); *Poys nossas madres van a San Simon* (Pero de Viviães); *Non poss’ eu, madre, ir a Santa Cecília* (Martin de Ginzo).

Essa poesia foi inicialmente oral, difundida por jograis e menestrelis pelas cortes, praças e, mais tarde, foi fixada por escrito, como toda a poesia medieval. Como esses exemplares envolvem o tema do amor, os mesmos servem de parâmetro para se observar as diferentes maneiras de abordagem do tema. Nestes modelos de cantigas, temos o eu-lírico feminino, primeira característica que as diferencia das demais composições do período, na maioria das quais, os trovadores falavam do ponto de vista masculino.

Na cantiga de amigo, o trovador expressa a voz feminina, as alegrias e as tristezas das moças em relação ao amigo/namorado. A partir dos pressupostos da situação feminina, Lapa (1977, p. 159) pondera que “[...] usurpando a vez da mulher, o homem, tornado artista, respeita o uso antigo e finge de mulher namorada, ou antes, transforma-se nela por um esforço admirável de imaginação. Desta maneira, surgiram entre nós as cantigas d’amigo”. O trovador se presta a revelar os sentimentos, os dramas, os conflitos amorosos das donzelas, além das contestações à subserviência aos cuidados e exigências da mãe, entre outros.

Nessa perspectiva, elas confessam à natureza a tristeza pela ausência *do amigo* que partiu para o mar, para a guerra ou está a serviço do rei. A mulher assumiu um papel

importante na sociedade como esposa e mãe. Ficava com a incumbência de trabalhar a terra, trazer o sustento da família e cuidar da educação dos filhos, principalmente a integridade moral e religiosa das filhas.

Entre outros motivos, essas condições e ambientes deram um caráter mais realista às criações poéticas, aliados às danças, às romarias, ao canto dos ritos primaveris, tendo origem os temas para as cantigas de amigo. São autóctones e se classificam de acordo com o cenário em: *bailias*, as danças nas festas primaveris de maio; *barcarolas* que se referem ao mar e a partida do amigo; *romarias* falam das peregrinações a santuários medievais, onde, enquanto as mães rezam, as meninas namoravam; *pastorelas* acontece um diálogo (tensão) entre a pastora e o cavaleiro e as *albas*, cuja temática amorosa se liga ao amanhecer; quando os amantes passaram a noite juntos e precisam separar-se com a chegada do dia.

Supostamente, esse contexto levou as cantigas de amigo ao eu-lírico feminino. Os trovadores deixaram nessas poesias, da voz feminina, muitas experiências da vida sentimental: “[...] a moça galego-portuguesa continuava a ser, em competição com o homem, o mais poderoso agente do lirismo popular [...]” (LAPA, 1977, p. 113). A essa reflexão, reafirmamos a figura da mulher como o eixo que move toda a poesia medieval e suas manifestações referentes ao amor humano.

As cantigas do modelo *alba* constroem a imagem da mulher que conhece o amor profano entre um homem e uma mulher. Embora muitos estudiosos as classifiquem como *albas* devido à aproximação ao próprio termo, para Brea (1998), na Lírica Galego-Portuguesa, elas não existem segundo as perspectivas apresentadas. Por outro lado, ao termo *alvoradas*, algumas cantigas, de forma indireta, apresentam o motivo central do encontro que acontece ao amanhecer, sendo que a referência principal à cantiga *alba* é em função da separação dos amantes com a chegada do dia, após um encontro noturno, conforme observamos em 5.1. Nesta modalidade, os amantes são despertados pelo canto dos pássaros ou pelo grito do vigia; e, segundo alguns autores, a cantiga *alba* descreve o encontro amoroso que se faz às escondidas do marido ausente. Essa característica está ligada às espécies originais da Provença, mas outros medievalistas discutem a questão relacionada com os termos *alba* e *alvorada*, por diversas associações semânticas dispostas nos textos poéticos.

O objetivo, neste momento, não é aprofundar nessa discussão e, sim, observar nos discursos o envolvimento dos amantes, o que para a leitura de resistência se constitui em uma quebra dos costumes e da tradição. No ambiente da corte, observamos, na leitura das cantigas de amor de D. Dinis, que o amor se apresenta de forma idealizada, com a espiritualização do objeto amado; e o amante, sem acesso à dama, sofre a *coita*.

Nas cantigas de amigo, a tematização do amor se encontra vinculada ao amor carnal, a um desejo de encontro de corpo e alma. Apesar de estarem incluídos os motivos da saudade, da ausência do homem amado, das noites de insônia, da brevidade do tempo na companhia do amigo, motivos que a fazem sofrer, essas cantigas revelam uma mulher que arrisca por seus sentimentos. Ela dá vazão as suas emoções, revelando, em versos, o espírito para a liberdade. O eu-lírico feminino tem voz e encontra no amor o seu espaço no mundo, para desfrutar da juventude, das emoções que esse sentimento é capaz de oferecer, além das alegrias de sobreviver na sua individualidade e emancipação sentimental.

Em relação à estrutura dessas cantigas, é necessária a referência a dois recursos estilísticos muito comuns na poesia galego-portuguesa: o *paralelismo*, que compreende a repetição de um verso em outra estrofe, ocorrendo a substituição de um termo, e o *paralelismo puro*, a repetição de um termo, ou mais de um, que admite pequenas variações, porém mantém-se a mesma estrutura e a mesma ideia. O *leixa-pren* consiste em construir um terceiro *dístico* (estrofe de dois versos), com a retomada de um verso do dístico anterior para o qual deveria achar uma sequência na estrofe seguinte. Para Saraiva e Lopes ([s.d.]), esse sistema de repetição reduzia a letra a um número menor de versos, o que facilitava o canto, o ritmo e a memorização da cantiga; todavia reduzia também a criação literária. Cada estrofe é seguida do refrão, que, na maioria das cantigas, enfatiza o estado de alma da mulher ou daquilo por que ela anseia.

SEN MEU AMIGO MANH'EU SENLHEIRA

*Sen meu amigo manh'eu senlheira
e sol non dormen estes olhos meos,
e quant'eu posso, peç'a luz a Deus
e non mi-a dá per nulha maneira;
mais se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.*

*Quand'eu con meu amigo dormia,
a noite non durava nulha ren,
e ora dur'a noit'e vai e vem,
nen ven [a] luz, nen pareç'o dia,
mais se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.*

*E, segundo, com'a mi parec,
comigo man meu lum'e meu senhor,
ven log'a luz de que non ei sabor,
e ora vai noit'e e ven e crece;
mais se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.*

Sem meu amigo, fico sozinha
e sozinha não dormem esses olhos meus,
e o quanto posso, peço a luz a Deus,
e Ele não m'a concede de nenhuma maneira;
mas, se dormisse com meu amigo
a luz agora estaria comigo.

Quando eu com meu amigo dormia,
a noite não se demorava nada,
e agora a noite se demora, vai e vem,
nem vem a luz, nem aparece o dia;
mas, se dormisse com meu amigo
a luz agora estaria comigo.

E, segundo me parece,
se meu senhor está comigo,
vem logo a luz, o que não aprecio,
e ora vai a noite, e vem e cresce.
mas, se dormisse com meu amigo
a luz agora estaria comigo.

*Pater nostrus rez'eu mais de cento
por aquel que morreu na vera cruz,
que el me mostre mui ced [o] a luz,
mais mostra-mi as noites d'avento.
mais se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.*

Pai nossos rezo mais de um cento,
por aquele que morreu na cruz,
que Ele me mostre logo a luz,
mas mostra-me as noites do advento.
mas, se dormisse com meu amigo
a luz agora estaria comigo.

243

Fonte: Juião (B 1165, v. 771 apud MONGELLI, 2009, p. 120, tradução da autora).

*Sen/ meu/ a/mi/go/ ma/nh'eu/ sen/lhei/ra A
e/ sol/ non/ dor/men/ es/tes/ o/lhos/ me/os,B
e/ quan/t'eu/ pos/so,/ pe/ç'a/ luz/ a/ Deus B
e/ non/ mi-a/ dá/ per/ nu/lha/ ma/nei/ra; A
mais/ se/ ma/ses/se/ con/ meu/ a/mi/go,C
a /luz/ a/go/ra/ se/ri/a /mi/go. C*

A cantiga *Sen meu amigo manh' eu senlheira*²¹² é composta de quatro estrofes, constituídas de quatro versos eneassílabos, mantidos no refrão. As rimas são organizadas em: ABBACC. Para além da solidão, o eu-lírico, em primeira pessoa, caracteriza a subjetividade do poeta no discurso que não consegue dormir, enfatizando a falta do amigo: “[...] /e sol **non dormen estes olhos meus** /e, quant'eu posso, **peç'a luz a Deus** / e non **mi-a dá per nulha maneira**”²¹⁴. O título da cantiga já anuncia que o eu-lírico está separado do amigo/amante.

A retórica do sofrimento devido à separação dos amantes registra marcas da ideologia dominante, pois seja qual for o motivo de estarem separados, o sofrimento é traduzido pelas cantigas como forma de poesia resistência, quando o choro, a dor, os lamentos são as maneiras de desabafar a dor vivida entre aqueles que se amam. Quer sejam por vias éticas e morais, quer por restrições à mulher, tais como o zelo excessivo dos maridos, das mães, ou a prevenção nos costumes e tradições sociais, a separação dos amantes é sempre causa de dor.

Em tempo presente, o eu-lírico não consegue dormir: “**non dormen estes olhos meus**”. Nesta solidão, o apelo a Deus expressa a religiosidade no imaginário ibérico, mas também o envolvimento do emocional no drama. A luz pode ser interpretada como a chegada do dia, ou a vinda do amigo, a “luz” para seus olhos. A mulher, nestes versos, não é mais uma transcendência do real, porém ela conhece as alegrias e dores do amor: “*Quand'eu con meu amigo dormia,/ a noite non durava nulha ren*”²¹⁵. O eu-lírico expressa a “rapidez das horas”, em companhia do amigo e, agora, sem ele: “*e ora dur'a noit'e vai e vem*”²¹⁶. Em “**vai e ven**”, sugere-se a inquietação e ansiedade do eu-lírico, decorrentes das noites, sequentes de espera

²¹² De acordo com Mongelli (2009, p. 121), a palavra *manh'* pode ser traduzida por: permaneço, fico, durmo.

²¹³ “Sem meu amigo, fico sozinha”.

²¹⁴ “[...] / e sozinha esses meus olhos não dormem/ e o quanto posso, peço a Deus a luz/ e Ele não m'a concede de maneira nenhuma”.

²¹⁵ “Quando com meu amigo dormia/ a noite não se demorava nada”.

²¹⁶ “e agora a noite se demora, vai e vem”.

pela “luz”. Paz (2001, p. 191) considera que “O amor é intensidade e por isso é uma distensão do tempo: estira os minutos e os faz longos como séculos [...]”, tornando o tempo descontínuo e sem medida, transformando-se em pura ansiedade e sofrimento.

Os tempos verbais representam também a poesia resistência. O eu-lírico conhece o amor de momentos passados, o que registra a mulher liberada das convenções impostas à sexualidade. Ela não é mais cultuada, nem santa, contudo é humana e reivindica o direito de amar, expressando autonomia e individualidade: “[...] a dona cai do seu pedestal de adoração [...] perde em sublimidade, mas ganha em humaníssimo encanto [...]” (LAPA, 1977, p. 159). A mulher abre o discurso de liberdade, ela expõe a experiência vivida com o amigo como fonte de prazer e alegria, do amor humano, desdobrado ao erotismo: “*Quand’eu con meu amigo dormia*”.

A passagem das tradições provençais para o contexto peninsular implicou a adaptação de temas, motivos e até estruturas formais literárias, pela presença de elementos da natureza utilizados para dar significado literal e simbólico, como se pode observar o elemento *luz*, no refrão: “*mais, se maseasse con meu amigo/ a luz agora seria migo*”²¹⁷. Confirmamos, desta maneira, que o amigo é a luz da vida do eu-poético, a conjunção *mais* marca a condição para haver “luz”. E o verbo “*maseasse*” (dormisse) completa a concretização desta “luz”. A poesia impõe-se, resiste aos costumes ditados pela Igreja e à moral da sexualidade, abrindo-se à ideia do amor humano.

Por outro lado, essas composições, criadas na forma oral e destinadas ao canto, tem no refrão, sempre repetida, a marca de propagação da ideia no coletivo, como forma de assimilar, com maior facilidade, a mensagem poética. Outro aspecto revelado na experiência do amor nesta cantiga é o tempo psicológico narrado pelo eu-lírico; a brevidade do tempo, quando estava com o amigo em relação ao presente: “*a noite non durava nulha ren/ e ora dur’a noit’e vai e ven*”²¹⁸, ou seja, sem o amigo, a sensação é de que as horas demoram a passar.

Esse discurso poetiza ainda a experiência do amor profano como algo bom, benfazejo, sendo que o encontro, sugerido pelas noites em que passavam juntos, eram agradáveis. Em contrapartida, agora, sozinha, o tempo é lento, angustiante. Segundo Paz (2001, p. 190, grifos do autor), “[...]. O amor é sofrimento, padecimento, porque é carência e desejo de possessão daquilo que desejamos e não temos; por sua vez, a felicidade é possessão, embora instantânea e sempre precária [...]”. A essa ponderação, colocamos em evidência a presença do elemento psicológico referido e os devidos efeitos do mesmo na criação da poesia.

²¹⁷ “mas, se dormisse com meu amigo/ a luz agora estaria comigo”.

²¹⁸ “a noite não durava/ e agora a noite dura, vai e vem”.

Embora não apresentando o motivo do distanciamento entre os amantes, o sujeito poético clama e deseja possuir aquilo que não tem. A poesia se faz na expressão da existência pessoal, da vontade da dama em ter de volta o amigo/amante, movimento que liberta para o amor. Por conseguinte, constitui-se uma poesia resistência, indo em confronto com a ética e a política que inibem as ações pessoais, conforme explica Bosi (2002, p. 119): “[...] fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos [...]”, composição que inspira a Arte e a teoria de resistência. Essas relações entre a realidade e ficção permitem a criação poética em suas instâncias.

A chegada da “luz” pode também ser associada à luz do dia propriamente dita, sendo que a insônia transforma a noite em uma espera prolongada. Na terceira estrofe, a “luz” representa o próprio amante: “[...] / *comigo man meu lum’e meu senhor, / ven log’a luz de que non ei sabor / e ora vai noit’e e ven e crece*”²¹⁹. O eu-lírico tem no amigo a completude que busca no amante: o homem, a luz e o parceiro, porém, na ausência dele, ela retoma uma espera angustiante: a “*noit’e e ven e crece*”.

Brea (1998, p.11), por sua vez, afirma que o texto não oferece qualquer indício ou relação do amanhecer com a vinda do amigo; a autora pondera que “[...] *la luz llega con el amigo, porque el amigo es la propia luz para ella* [...]”²²⁰. Depreendemos, pois, que o poeta utilizou a simbologia da palavra “luz” que, na quarta estrofe, dá sequência ao fio condutor da ideia: “*Pater nostrus rez’eu mais de cento, por aquel que morreu na vera cruz / que el me mostre mui ced [o] a luz / mais mostra-mi as noites d’avento*”²²¹. A presença do Cristianismo no Galego-Português se faz frequente nesta literatura, ora em apelos a Deus, ora aos santos. Conforme explica Mongelli (2009, p. 121), na referência às noites do advento: “[...] o tempo da memória, a duração de um passado que motiva o presente e que, por isso deve ser restaurado [...] assim como o Advento bíblico prepara o cristão antes do Natal, para a chegada do Cristo, também a amiga reza o *Pater Nostrus* pela vinda do seu amado”.

Essa cantiga ilustra o modelo de resistência ao contexto social e religioso no mundo peninsular. As experiências amorosas fora do casamento faziam parte das mudanças culturais. A jovem não se preocupava mais com a virgindade; ela já dormia com o amigo e se entregava ao amor; no cenário rural ou burguês, típico dessa cantiga, o amor se expressa com liberdade.

²¹⁹ “se meu senhor está comigo/ vem logo a luz, o que não aprecio”.

²²⁰ “a luz chega com o amigo, porque o amigo é a própria luz para ela”.

²²¹ “Rezo mais de cem Pai nossos por aquele que morreu na cruz, [para] que Ele me mostre logo a luz, mas mostra-me as noites do advento”.

LEVAD', AMIGO, QUE DORMIDES AS MANHANAS FRIAS

*Levad', amigo, que dormides as manhanas frias
Toda-las aves do mundo d'amor dizian.
Leda and'eu!*

*Levad', amigo, que dormide-las frias manhanas,
Toda-las aves do mundo d'amor cantavan.
Leda and'eu!*

*Toda-las aves do mundo d'amor dizian.
Do meu amor e do voss'enment'avian,
Leda and'eu!*

*Toda-las aves do mundo d'amor cantavan.
Do meu amor e do voss'i enmentavan
Leda and'eu!*

*Do meu amor e do voss'enment'avian,
Vos lhi tolhestes os ramos en que s'iian
Leda and'eu!*

*Do meu amor e do voss'i enment'avian,
Vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan
Leda and'eu!*

*Vos lhi tolhestes os ramos en que s'iian
e lhis secastes as fontes en que bevian
Leda and'eu!*

*Vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan
e lhis secastes as fontes u se banhavan,
Leda and'eu!*

Levantai amigo que dormis nas manhãs frias,
todas as aves do mundo de amor diziam.
Alegre ando eu!

Levantai amigo que dormis nas frias manhãs,
todas as aves do mundo de amor cantavam.
Alegre ando eu!

Todas as aves do mundo de amor diziam,
ao meu amor e ao vosso se referiam.
Alegre ando eu!

Todas as aves do mundo de amor cantavam,
ao meu amor e ao vosso se referiam.
Alegre ando eu!

Do meu amor e do vosso se faziam entender
Vós lhes tolhestes os ramos em que ficavam.
Alegre ando eu!

Do meu amor e do vosso se faziam entender
Vós lhes tolhestes os ramos em que pousavam.
Alegre ando eu!

Vós lhes tolhestes os ramos em que ficavam,
E lhes secastes as fontes em que bebiam,
Alegre ando eu!

Vós lhes tolhestes os ramos em que pousavam,
E lhes secastes as fontes em que se banhavam,
Alegre ando eu!

Fonte: Torneol (B 641, v. 242 apud MONGELLI, 2009, p. 104, tradução da autora).

*Le/va/d', a/mi/go,/ que/ dor/mi/des/ as/ ma/nha/nas/ fri/as
To/da/-las/ a/ves/ do/ mun/do/ d'a/mor/ di/zi/an.
Le/da/ an/d'eu!*

A cantiga *Levad' amigo, que dormides as manhanas frias*²²² é composta por oito estrofes, em dísticos de 11, 12 e 14 sílabas, acompanhadas de refrão quadrissílabo. Temos um discurso, aparentemente repetitivo, o que se deve aos recursos estilísticos do paralelismo e do *leixa-pren*, anteriormente explicados. Por essa razão, analisamos apenas o conteúdo das estrofes ímpares; os referidos recursos poéticos fazem a repetição nas estrofes pares.

²²² “Levantai amigo que dormis nas manhãs frias”.

Em “*tôdalas aves do mundo d’amor **dizian/cantavan***”²²³, o verbo **dizer**, primeira estrofe, é substituído na terceira estrofe pelo verbo **cantar**, o que caracteriza o paralelismo por uma variação; está presente também o recurso do *leixa-pren* em: “*Toda-las aves do mundo d’amor dizian*”, verso que constrói um terceiro dístico. Estes processos estilísticos repetem-se no corpo do poema, os casos de paralelismos: “***avian/enmentavan, siian/pousavan, bevia/banhavan, tolhestes/ secastes***” e os casos do *leixa-pren*: “***Do meu amor e do voss’enmentavian/ Vós lhi tolhestes os ramos en que siian/ e lhis secastes as fontes en que bevia***”. Nesse exemplo, o eu-lírico feminino expõe um cenário que configura a passagem de uma noite na companhia do amigo e o convida a se levantar: “*Levad’ amigo, que dormides as manhanas frias*”, também a possibilidade do amor que aconteceu entre eles, marcado pelo tempo verbal no passado: “*as aves [...] **dizian***”. A voz que narra a experiência denota recordação e entusiasmo, marcados no refrão: “***Leda and’eu!***” Esta declaração, em tempo presente e acompanhada por uma exclamação, identifica que ela ainda é feliz.

A alegria cantada pelo eu-lírico serve de indício da poesia resistência, opondo-se aos valores e relações de uma sociedade patriarcal, ao domínio do homem sobre a mulher, dos pais sobre a filha, principalmente na orientação da sexualidade. Esta mulher conheceu o amor, vive das recordações e é feliz: “*Toda-las aves do mundo d’amor cantavan/ **Do meu amor e do voss’i enmentavan/ Leda and’eu!***”²²⁴. Destacamos, neste excerto, que os pássaros cantavam e se referiam ao amor dos dois, portanto deduzimos que eram amantes.

A voz feminina narra a sua história de amor, descrevendo a participação da natureza: o amanhecer, os pássaros, o canto, cujos elementos e apropriações feitas por diversos críticos constituem discussões que configuram a composição como cantiga *alba* ou não. Na origem provençal, o período do dia é o amanhecer, e o motivo que corrobora o tema é a separação dos amantes com a chegada do dia. Muitas interpretações dessa cantiga, a partir do verso “*Levad’ amigo, que dormides as manhanas frias*”, foi traço suficiente para classificá-la como *alba*. A ideia veiculada pelo mesmo, porém, apenas se resume em uma mulher que convida o amante a se levantar de manhã.

Percebemos que o simples fato de a amiga convidar o amigo a se levantar não especifica, ou compreende, que tivessem que se separar, portanto um dos motivos que condicionam a *alba* estaria excluído. Como explica Riquer (2011), a contextualização da cantiga *alba* acontece no conceito do amor cortês, em que a dama é casada e a separação se impõe pelo receio de serem surpreendidos pelo marido ou advertidos pelos maledicentes.

²²³ “todas as aves do mundo de amor cantavam/diziam”.

²²⁴ “Todas as aves do mundo de amor cantavam, / ao meu amor e ao vosso se referiam/ Alegre ando eu!”

Os elementos “amiga, amigo e as aves” formam o trio de personagens. Poeticamente, desde os clássicos, o cerimonial do amor era acompanhado da estação primaveril e do canto dos pássaros. Todavia, a participação do canto dos pássaros colocou mais um equívoco para agrupá-la às *albas*. No modelo original da Provença, a terceira personagem é o vigia do palácio, o *gaita*, cujo papel era avisar os amantes da chegada do dia, o momento da separação. Portanto, nessa cantiga, o vigia estaria substituído pelos pássaros, mais uma vez descaracterizando o gênero *alba* de suas origens.

Na quinta estrofe, o eu-lírico continua a narrativa do encontro amoroso em forma de um devaneio e alega que os pássaros se referiam ao amor dos dois: *Do meu amor e do voss' enment' avian*"; e, ao mesmo tempo, aponta para o rompimento do idílio: “*vós lhi tolhestes os ramos en que si'ian*”²²⁵. Neste sentido, Chevalier (1998, p.768, grifos do autor) refere que, para a arte medieval, a simbologia do ramo cortado podia, entre outros, atribuir ao renascimento primaveril, e, nesse sentido, “[...] *o de um amor tão apaixonado que queima a madeira verde, ou tão tenaz que sobrevive à esperança, cortada com os ramos*”. Deste modo, podemos depreender que ela espera que o amigo volte; ela quer o amor, por isso permanece alegre: *Leda and'eu*.

Na sétima estrofe, nos versos: *Vós lhi tolhestes os ramos en que si'ian / e lhis secastes as fontes en que bevian*, o elemento “fonte” é outro termo que pede explicação à simbologia: “[...] A sacralização das fontes é universal, pelo fato de constituírem a boca da *água viva* ou da *água virgem*. [...] sem a qual não seria possível assegurar a fecundação e o crescimento das espécies [...]” (CHEVALIER, 1998, p. 445, grifos do autor). Na referência feita pelo eu-lírico, ponderamos que as fontes é referência ao erotismo, ao desejo transfigurado pela imaginação, o que, com efeito, é sustentado pela sensualidade, pelos momentos felizes que o *eu* viveu e recorda: *Leda and'eu*.

De acordo com Sodré (1998, p. 120), a ideia básica estabelece-se em: “[...] a namorada fala (para si ou para o amigo) de uma experiência ocorrida no passado e de seu efeito no momento presente, o momento de sua narrativa [...] a projeção de um estado subjetivo [...]”. A criatividade do trovador mostra-se elaborada em uma linguagem pertinente, por meio de simbologias que transcendem as ações e a ambientação das personagens para elementos da natureza.

O discurso dos trovadores, segundo Reckert e Macedo (1996, p. 62, grifos do autor), é “[...] produto de uma sociedade que se considerava, ela própria, expressão de uma realidade

²²⁵ “vós lhes tirastes os ramos em que ficavam”.

metafísica, ao usar os significantes do mundo físico como metalinguagem (ou, mais propriamente, como “discurso de segundas intenções” concretizava o simbólico) [...]”. Havemos, no entanto, de reconhecer, nessa cantiga, que a temática discute as exigências do mundo real, portanto uma poesia resistência, quando expressa o prazer alcançado e projetado de um amor experimentado, vivido ao bel-prazer da mulher e do amante, servindo e representando um arbítrio resistente às instituições e ideologias que condenavam a prática da sexualidade fora do casamento.

Como podemos observar, a Idade Média é marcada por duas culturas distintas: a clerical, cultura da Igreja e a laica, cultura do povo, transmitidas oralmente, em língua vulgar. A cultura clerical, inicialmente expressa em latim, era transmitida pela escrita e mais tarde adaptada à língua vulgar em traduções. A cultura laica era divulgada pelo canto nas romarias ou peregrinações e nas cortes dos reis ou dos grandes senhores, apresentada por composições em verso (FRANCO JÚNIOR, 1986). Na Península Ibérica, as primeiras manifestações literárias da poesia lírica trovadoresca Galego-Portuguesa, cantigas de amor e cantigas de amigo, datam provavelmente dos fins do século XII até o século XIV. A cantiga de amigo, de acordo com Ferreira (1988), testemunha a existência de um lirismo muito antigo no noroeste da Península, de um lirismo autóctone, próprio da terra, e não como os gêneros cultos, importados da Provença.

Nas modalidades de cantigas de amigo, a protagonista é uma jovem solteira, que vai lavar a roupa e caminha pela ribeira a cantar e, na primavera, dança com as amigas sob os ramos floridos das avelaneiras, entoando a sua paixão pelo namorado. Os versos expõem o amor na sua dimensão humana, em que a jovem se recorda do amigo (namorado) ausente, que pode estar em alto mar, a serviço; na casa do rei; ou ainda, nas batalhas (no *fossado*). Essas ausências deram origem ao tema da saudade, sentimento característico do povo português.

Em consequência do afastamento da figura masculina, a mulher casada obrigou-se a assumir a responsabilidade da família e o governo da casa. A figura da mãe, nas referidas composições literárias, muitas vezes, apresenta-se como confidente, ou incentivadora do encontro amoroso da filha com o amigo. Contudo, em alguns exemplares, ela se opõe à concretização do colóquio entre os namorados. Correia (1988, p. 44) destaca que a característica da ausência do pai não aparece nessas composições: "Nem uma só vez a sombra do pai vem perturbar esse universo estritamente feminino que apenas se excita com as proibições e concessões da mãe, único juiz das acções da filha enamorada". Portanto, a figura da mãe é sempre presente em tais composições.

Essas cantigas constituem a expressão da vida dos namorados, em tom de confiança

espontânea, e transmitem, com verossimilhança, o estado de alma das jovens apaixonadas, apresentando, desta forma, um realismo psicológico, a expressão da paixão e do amor. Outra curiosidade e característica das cantigas de “amigo” se refere à presença do espaço, conferindo a associação do mesmo à tematização e ao título das cantigas. A ambientação geralmente se revela em lugares como: os santuários, as ermidas, as fontes e o mar, comuns ao encontro dos namorados, estabelecendo também os subgêneros das composições (MALEVAL, 1999).

Entre elas, destacam-se as “cantigas de romaria”, que se referem às peregrinações aos santuários, aos costumes tradicionais de ir à igreja em família, oportunidade que a donzela percebia como oportunidade de encontrar o amigo, como afirma Maleval (1999). Essas criações poéticas apresentam-se estreitamente ligadas à realidade peninsular medieval. O contexto geográfico faz-se geralmente pelas numerosas ermidas, estabelecidas nas terras da Galiza e de Entre-Douro-e-Minho. Na companhia da mãe, a donzela propõe ir ao santuário, com o propósito de encontrar o namorado. Os encontros amorosos em festas e locais de culto cristão constituem um núcleo temático importante no Trovadorismo Galego-Português.

Por outro lado, o comportamento das donzelas traduz um contraponto aos costumes e práticas de uma sociedade patriarcal, sendo que elas deviam ser resguardadas pelas mães na virgindade para o casamento, conforme as tradições. Com “[...] o afrouxamento das relações feudais, a emancipação económica, o acesso das camadas jovens e um fundo tradicional da cultura clássica [...] determinaram um forte individualismo e uma concepção de vida, que haviam fatalmente de brigar com as doutrinas ortodoxas da Igreja [...]” (LAPA, 1977, p. 9). Deste modo, nota-se, nas cantigas que selecionadas, a manifestação dos corações jovens afetados pelas paixões.

POYS NOSSAS MADRES VAN A SAN SIMON

*Poys nossas madres van a San Simon
de Val de Prados¹ candeas queymar,
nos, as meninas, punhemus d'andar
con nossas madres, e elas enton
queymen candeas por nos e por sy,
e nos meninas baylemos hy.*

*Nossus amigus todus la hiran
por nos ver, e andaremos nos
bayland'ant'eles, fremosas, en cos,
e nossas madres, pois que ala van,
queymen candeas por nos e por sy,
e nos meninas baylemos hy.*

Nossas mães vão a San Simon
do Vale de Prados queimar velas,
nós, as meninas, pomo-nos a andar
com nossas mães, e elas então
queimem velas por nós e por si,
e nós meninas bailemos alí.

Nossos amigos todos lá irão
para nos ver, e andaremos nós
bailando diante deles, formosas, sem manto,
e nossas mães, depois lá vão,
queimem velas por nos e por si,
e nos meninas bailemos alí.

*Nossus amigus hiran por cousir
como baylamus, e poderan veer
baylar moças de ...bon, parecer,
e nossas madres, poys la querem hir.
queymen candeas por nos e por sy,
e nos meninas baylemos hy.*

Nossos amigos irão para apreciar
como bailamos, e poderão ver
bailar moças de bom parecer,
e nossas mães, que lá querem ir.
queimem velas por nos e por si,
e nos meninas bailemos ali.

Fonte: Viviães (B 735, V 336 apud MONGELLI, 2009, p. 125, tradução nossa).

*Poys/ nos/sas/ ma/dres/ van/ a/ San/ Si/mon A
de/ Val/ de/ Pra/dos/ can/de/as/ quey/mar, B
nos,/ as/ me/ni/nhas,/ pu/nhe/mus/ d'an/dar B
con/ nos/sas/ ma/dres,/ e/ elas/ en/ton A
quey/men/ can/de/as/ por/ nos/ e/ por/ sy, C
e/nos/ me/ni/nhas/ bay/le/mos/ hy.C*

A cantiga *Poys nossas madres van a San Simon* é composta de três estrofes e refrão, sendo estrofes de quatro versos decassílabos, com rimas em ABBA, e refrão em dístico, versos decassílabos, com rimas em CC. Classificada entre as cantigas de romaria, oferece o cenário do santuário de San Simon dos Prados, onde aconteciam peregrinações. Pero Viviães, poeta e autor, foi um jogral galego que cultivou os gêneros poéticos, revelando, nesse exemplar, um profundo conhecimento da técnica provençal, ao apresentar uma sensibilidade estética no aproveitamento dos gêneros tradicionais. Embora a época em que ele viveu seja desconhecida pelos historiadores, a crítica especializada o inclui no período áureo da poesia medieval galego-portuguesa.

Essa cantiga tematiza e exemplifica as características das cantigas de romaria. Na busca pelo espaço sagrado, mãe e filha distinguem-se nas intenções; enquanto as mães rezam e acendem velas para fazer ou pagar promessas: “*Pois **nossas madres van a San Simon/ de Val de Prados candeas queimar***”²²⁶, as filhas buscam o santuário para encontrar o amigo: “[...] *nós, as meninas, punhemos d'andar / con nossas madres, e elas enton / queimen candeas por nós e por si / e **nós, meninas, bailemos i***”²²⁷. Portanto, identificam-se a configuração das mudanças de comportamentos e a individualização de ideais, um avanço na condição da mulher. Ela representa uma nova visão do sentimento amor/paixão, na figura feminina das filhas/ meninas. Desta maneira, nesse exemplar, há o conteúdo de uma poesia resistência, que, como se depreende em Zumthor (1993), o sujeito que ora se exprime é um “eu” de novos tempos, que passa a expressar a individualidade e a vontade.

²²⁶ “Nossas mães vão a San Simon/ do Vale de Prados queimar velas”.

²²⁷ “nós, as meninas, pomo-nos a andar /com nossas mães, e elas então /queimem velas por nós e por si, /e nós meninas bailemos ali.”

O refrão sintetiza, de modo expressivo, o contraste que se desenvolve em toda a cantiga: à devoção das mães, opõe-se a alegria das filhas ao se encontrarem com o amigo ou namorado: “*queimen candeas por nós e por si / e nós, meninas, bailemos i*”. Ponderamos, neste sentido, que a expressão de liberdade das filhas caracteriza a poesia de resistência, quando elas (meninas) não mais se prendem ao tradicionalismo radical das famílias, mas se expõem, mostram-se possuidoras de uma experiência física e moral, capaz de amar alguém por si mesmas. O eu-lírico distancia-se das convenções que mantinham a menina presa à presença da mãe, ao buscar a diversão e os prazeres sob a apreciação do namorado. A prática da religiosidade misturava-se aos anseios da juventude, dos sentimentos eróticos:

Ir à igreja era um elemento importante na vida social. As pessoas iam para ostentar o seu traje mais formoso, exhibir seu status e notoriedade, e competir pelas formas cortesãs e das boas maneiras [...]. Se um jovem nobre entrava na igreja, a donzela, mesmo com o padre consagrando a hóstia e o povo rezando, levantava-se e o beijava na boca. Parece que era muito comum conversar e passear dentro da igreja enquanto a missa era celebrada. O uso da igreja como local de encontros entre os jovens e as moças era tão comum que somente os moralistas ainda se incomodavam com aquilo (HUIZINGA, 2010, p. 262).

De acordo com o excerto supracitado, podemos afirmar que o motivo religioso não era o único que conduzia as pessoas aos templos religiosos. Como a simples visita à igreja, as peregrinações eram motivos, sobretudo, para assuntos amorosos. Huizinga (2010) afirma que a peregrinação na literatura foi retratada como simples viagens do prazer. Nesta cantiga, verificamos esse aspecto das romarias, quando as moças vão à igreja de San Simon de Val de Prados, em busca de diversão: “*Nossus amigos irán por cousir / como bailamos e poden ver / bailar moças de bon parecer, en cos*”²²⁸, como dançar e encontrar os pretendentes, os amigos, além da oportunidade de exhibir a beleza e a elegância.

Na segunda e terceira estrofes, está explícito o motivo que entusiasma as meninas: “*Nossus amigus todus la hiran/ por nos ver [...] / Nossus amigus hiran por cousir/ como baylamus, en cos*”²²⁹. Tal posicionamento da moça em relação ao seu objetivo já não era mais segredo entre ela e a mãe. A poesia faz-se resistência, Bosi (2002, p. 131, grifos do autor), refere que a poesia pode “[...] conter em si a *sua verdade*, a *sua moral*; e sobretudo, o seu modo, figural e expressivo, de revelar a mentira da ideologia, a trampa do preconceito, as tentações do estereótipo”. Esta é a resistência, a incompatibilidade dos padrões do amor

²²⁸ “Nossos amigos irão para apreciar /como bailamos, e poderão ver /bailar moças de bom parecer”.

²²⁹ “Nossos amigos todos lá irão /para nos ver, e andaremos nós /bailando diante deles, formosas, sem manto”.

profano com aquele dentro do casamento, ou das regras rígidas da Igreja ao relacionamento entre um homem e uma mulher, e coloca a figura da mulher em destaque.

Ela quer ser vista e apreciada por suas qualidades, por seu charme, e não mais pelos “favores” do homem que ela admira ou ama. Agora, eram as mulheres (meninas) quem estavam em evidência: “*e andaremos nos/ bayland’ant’eles, **fremosas***”, elas estavam lá e queriam ser apreciadas, mostrar seus talentos pessoais, e **en cos**, sem o manto sobre os ombros. Esta expressão de liberdade traduz a vontade da mulher em satisfazer seus desejos, de poder escolher um parceiro para amar.

Outro aspecto marcante nessa cantiga é a presença da mãe: “*con **nossas madres**, e elas enton/ queymen candeas/ [...] e **nossas madres**, pois que ala van/ [...] e **nossas madres**, poys la querem hir*”. A prática da religiosidade nas romarias não deixava de ser uma oportunidade também para as senhoras casadas sair de casa e desfrutar de um ambiente diferenciado da rotina. Nesse movimento, acontecia a integração da figura feminina aos meios comunitários, uma fonte de novas experiências. Segundo Hernani Cidade (1972), as romarias prestaram um importante papel no encontro amoroso. Os trovadores, embora pudessem não traduzir a realidade social, valeram-se desse contexto e das experiências em que as jovens (a mulher) encontraram maior liberdade para sair de casa e realizar suas conquistas, motivos para a inspiração dos poetas. Os santuários tornaram-se lugares apropriados para os encontros, tanto como forma de troca de conhecimentos entre diferentes culturas, quanto de possibilidades de namoro entre os jovens.

Em terras cristãs, os peregrinos abrigavam-se nos asilos, nas Igrejas e nas pousadas. A fé era partilhada com os outros povos, apesar das diferentes línguas. Segundo Zumthor (1993), aconteciam novos espaços culturais, novas necessidades, novos públicos, novas tensões. Todo o contexto dos interesses da ortodoxia da Igreja e do desenvolvimento cultural entre os fiéis que para os santuários se dirigiam documentam transformações para novos modos de ler o mundo e a vida.

NON POSS’ EU, MADRE, IR A SANTA CECÍLIA

*Non poss’ eu, madre, ir a Santa Cecília,
ca me guardades a noit’e o dia
do meu amigo.*

*Non poss’ eu, madre, aver gasalhado,
ca me non leixades fazer mandado
do meu amigo.*

Não posso, mãe, ir a Santa Cecília,
porque vós me guardais a noite e o dia
do meu amigo.

Não posso, mãe, ser [me] consolado,
porque não me deixais atender o recado
do meu amigo.

*Ca me guardades a noit'e o dia,
morrer vos ei com aquesta perfia
por meu amigo.*

*Ca mi non leixades fazer mandado,
morrer vos ei com aquesta cuidado
por meu amigo.*

*Morrer vos ei com aquesta perfia,
e, se me leixassedes ir, guarria
con meu amigo.*

*Morrer vos ei com aquesta cuidado,
e, se quiserdes, irei mui de grado
con meu amigo.*

Porque vós me guardais a noite e o dia,
eu [vos] morrerei com esse “cuidado”
por meu amigo.

Porque se não me deixardes desobedecer,
eu [vos] morrerei com esse “cuidado”
por meu amigo.

Eu [vos] morrerei com essa teimosia,
e, se vós me deixásseis ir, [eu] namorava
com o meu amigo.

Eu [vos] morrerei com esse pensamento
e, se quiserdes, irei de bom grado
com o meu amigo.

Fonte: Ginzo (B 1273, V 879 apud COHEN, 2003, p. 508, tradução do autor).

*Non/ pos/s' eu/, ma/dre/, ir/ a/ San/ta/ Ce/cí/lia, A
ca/ me/ guar/da/des/ a/ noi/t'e o/ di/a A
do/ meu/ a/mi/go. B*

A cantiga *Non poss' eu, madre, ir a Santa Cecília* é também um exemplar de romaria, com destaque para o santuário de Santa Cecília, composta de seis estrofes em dísticos, acompanhadas de refrão. Os versos são decassílabos graves e o refrão, quadrissílabo. As rimas são monorrimas graves: Ce-ci-lia; di-a; a-mi-go. Nesta cantiga, há a presença do paralelismo, estrutura que consiste na repetição na estrofe seguinte, com certa variação: “*Non poss' eu, madre, ir a Santa Cecília; Non poss' eu, madre, aver gasalhado*”²³⁰. Historicamente, o paralelismo constitui uma das mais antigas estratégias descobertas e desenvolvidas pelos trovadores (cantores), considerando que a poesia sempre guardou íntimos contatos com a música e a dança. Lapa (1929) explica que a cantiga de amigo, em Portugal, assemelha-se ao canto antifônico, no qual dois coros cantavam alternadamente os versos e, depois de cada um, o coro e o povo entoavam, como refrão, a antífona, da mesma forma que ocorre nas cantigas de amigo paralelísticas perfeitas. Além do canto no momento do refrão, os participantes e ouvintes também dançavam.

Outro recurso poético é o *leixa-pren* (deixa-prende), que consiste em repetir, no início da estrofe, o último verso da estrofe anterior: “*Non poss' eu, madre, ir a Santa Cecília/ Ca me guardades a noit'e o dia/ do meu amigo [...]* *Ca me guardades a noit'e o dia/ [...]* *por meu amigo*”. A mensagem poética desses versos revela e enfatiza que a “guarda” da mãe era feita

²³⁰ “Não posso, mãe, ser [me] consolado, /porque não me deixais atender o recado /do meu amigo”.

durante o dia e a noite, impedindo a jovem de sair de casa. Daí o desejo de morrer revelado repetidas vezes: “*morrer vos ei con aquesta perfia*”²³¹.

Trata-se de uma poesia resistência, quando a voz da menina se coloca contra a vigilância e o domínio da mãe sobre ela, chegando a ameaçar em tirar a própria vida, no caso de não poder ir ao encontro do amigo: “[...] *ca mi non leixades fazer mandado*”²³². A proposta da filha é de que a mãe permita a ela faltar à ordem dos costumes, pois, de acordo com a moral do medievo, uma mulher não podia se predispor a um relacionamento amoroso, sem reear as consequências comuns, como a desonra para a donzela (LE GOFF, 2002).

Esse é um motivo recorrente em exemplares das cantigas de romaria e também no universo das cantigas de amigo, reflexo das relações familiares e a expressão da vida amorosa dos jovens, ao retratar o ambiente marcado pela presença feminina como chefe da família. De acordo com Maleval (1999), destaca-se o fato de que a mãe tinha função opositora aos encontros amorosos. Isso motiva na filha um sentimento de revolta e desespero, quando impedida de encontrar o namorado/amigo. Outro aspecto interessante que essa autora revela é que as romarias podem ser consideradas resquícios do sincretismo religioso, pois se tornam lugar privilegiado de encontros amorosos, sem o estigma da culpa ou do pecado.

Como referido na cantiga anterior, *Poys nossas madres van a San Simon*, as romarias e outras práticas religiosas serviam de pretexto para as meninas irem ao encontro dos namorados. No contexto desta cantiga, a voz do eu-lírico mostra a total vigilância da mãe sobre a filha, desenvolvendo o drama sentimental da jovem. Como eram submissas à guarda das mães, no caso de proibição, elas relutavam, revoltam-se e ameaçam: “*Ca mi non leixades fazer mandado,/ morrer vos ei com aqueste cuidado/ por meu amigo*”²³³. Observamos a exaltação, o entusiasmo que o amor proporciona, a eloquência que o eu-lírico cria no intuito de convencer a mãe. Em contrapartida e alternativa, ela joga com o discurso, empenhando-se em comover o lado sentimental feminino e conhecedor da causa opressora que a mãe também experimenta: “*se me leixassedes ir, guarria/ con meu amigo*”²³⁴. Este era o pretexto da filha e a preocupação da mãe, que guardava a filha na expectativa de um “bom casamento”.

O pretexto de ir à romaria torna-se explícito mais uma vez; ela quer desfrutar da alegria de amar e ser amada, portanto a resistência se coloca aos antivalores do meio, e pode-se depreender como a aparente estagnação social no processo que constitui o tema, um não,

²³¹ “Eu [vos] morrerei com essa teimosia”.

²³² “Porque se não me deixardes desobedecer”.

²³³ “Eu [vos] morrerei com esse pensamento /e, se quiserdes, irei de bom grado /com o meu amigo.”

²³⁴ “e, se vós me deixásseis ir, [eu] namorava /com o meu amigo.”

uma crítica aos critérios ideológicos, compreendidos por Bosi (2002), como hábitos cotidianos e automatizados por homens e mulheres. Nesse particular, cabe retomar 1.2 sobre o “mito de interesse” denominado por Frye (1973a), cujo objetivo consiste em manter a sociedade unida, sob as leis bíblicas de Cristo, a partir de regras, rituais, celebrações, sem questionamentos, mas providos de respostas a tudo entre o céu e a terra (teocentrismo).

Embora as cantigas de amigo ofereçam uma variedade considerável, optamos por modalidade e número reduzido das mesmas, de maneira a atingirmos o objetivo proposto de mostrar o aspecto de poesias resistência e não tornar o *corpus* da análise repetitivo.

A abordagem das três modalidades das cantigas estudadas nesse capítulo, abrangendo aspectos do tempo e do espaço de séculos da Idade Média, possibilitou-nos uma visão considerável daquela cultura como subsídio para entender e perceber a presença e a ação de resistência da poesia sobre todo o contexto estudado. No caso dos interesses dos senhores feudais e dos eclesiásticos dos referidos séculos, a estratégia era de uma renovação que configurasse, aos laicos, o poder sobre as terras e seus lucros; à Igreja, as leis divinas em todos os setores da sociedade e, de maneira particular, na institucionalização da sociedade, representava o meio de controle e lugar oficializado de reprodução social e cultural.

CONCLUSÃO

Nessa experiência, foi-nos possível entender que a literatura medieval tem suas premissas nos movimentos sociais e políticos do período entre os séculos VIII e XIII, sob a influência e o poder da Igreja junto à sociedade feudal. Ainda no período carolíngio, aconteceram as doações de terras do, então, reino franco, e as alianças entre o mesmo e a Igreja. Carlos Magno havia dividido o território franco em condados e nomeado um conde para cada um dos mesmos; esta prática, mais tarde, estendeu-se aos bispos, dando impulso à concretização do Feudalismo, no século XI.

Entendemos também que o sistema de doação de terras evoluiu para a relação senhor/vassalo, construindo-se a noção de propriedade e do direito da hereditariedade; aliada aos poderes simbólicos da Igreja, foi sendo construída a cultura da Idade Média. O Cristianismo havia colocado o “viver” na vida *post mortem*, voltada à concepção de que o retorno ao reino celeste, ao Pai criador, somente seria possível, se as leis cristãs fossem obedecidas. Mesmo em períodos em que o prestígio da Igreja era abalado, esta instituição resgatava os valores espirituais, a exemplo dos moldes beneditinos dos primeiros séculos, entre outros, como valores divinos, morais e éticos, para reforçar a soberania sobre os espíritos e manter influência marcante na sociedade em geral.

Assim, o mundo medieval era vivido com bases na relação do real e do sobrenatural, tudo era explicado por meio da correspondência entre ambas as bases, em que o poder se resumia na hierarquia dos clérigos e na hierarquia feudal, sob a jurisdição do rei. Os tempos carolíngios influenciaram as situações culturais, tanto materiais quanto espirituais, instalando o jogo de concessão e recepção de terras (feudos), impondo crenças, ritos e costumes marcantes que perpassaram os séculos seguintes.

Somente no século XI, começaram as mudanças. As relações praticadas entre o sistema feudal e o clero também foram abaladas com a adoção da sociedade tripartida em *oratores*, *bellatores* e *laboratores*, idealizada, em que o esquema social era estabelecido de acordo com categorias distintas e complementares. Esta vigência não foi completamente posta em prática, pois desencadeou grandes embates entre o clero e a nobreza. O poder monárquico estava enfraquecido, e os bispos tentavam segurar o domínio de suas propriedades pelo prestígio e poder, sendo eles proprietários das maiores extensões de terra; também pelo controle sobre a população por meios sobrenaturais, um imaginário oriundo do Cristianismo.

Esses poderes sociais e as respectivas ideologias, no entanto, aos poucos, foram se desfazendo nos séculos seguintes, quando entraram em choque com as transformações que

estavam ocorrendo, devidas ao crescimento populacional, à situação econômica, ao aparecimento das cidades e à descoberta dos valores humanos. O homem começava a se perceber no âmbito individual, desenvolvendo atividades e ofícios próprios. Aconteciam ainda mudanças resultantes da Reforma gregoriana, com a separação do poder clerical e do poder laico, a redescoberta dos conhecimentos da Antiguidade e a divulgação dos mesmos por meio das escolas e das universidades; transformações que deram origem a uma nova visão de mundo: enfraquecia-se a compatibilidade do espírito coletivo, principalmente na relação senhor/vassalo.

Em um mundo teocentrista, o homem se descobria no tempo, no espaço e no potencial humano com os conhecimentos sobre a razão, o Direito romano, a Dialética, a Lógica (Aristóteles), entre outros. A figura feminina foi reavaliada a partir do culto Mariano e dos direitos sobre os bens do marido, também pelos ofícios que ela passou a desempenhar.

Assim, compreendemos que a poesia, por sua vez, encontrou, nesse contexto, subsídios e inspiração para desenvolver seu papel como Arte, resistindo aos pressupostos ideológicos que trabalhavam contra a libertação do homem como indivíduo e, no caso do tema ora estudado, o amor. Desde os primeiros séculos da Idade Média, a figura feminina era estigmatizada pelo pecado original registrado em Gênesis, interpretação feita pelos primeiros padres e confirmada por eruditos e estudiosos nos séculos seguintes. Do nosso ponto de vista, outro fator que propiciou a misoginia foi o constante ambiente de guerras e disputas, ocasionando a necessidade da presença e das condições masculinas. O mundo guerreiro, por sua vez, excluía a mulher pela suposta fragilidade, tanto física, quanto sentimental.

Por conseguinte, essa atribuição, voltada à mulher, fomentou a criação da postura misógina que será denunciada nas criações da Lírica Provençal, no amor cortês, constituindo-se em poesia resistência. No contexto de pesquisa de nossa tese, revelou-se a nos que esta poesia expõe a situação da mulher submetida ao casamento “arranjado”, com interesses políticos e sociais, de hereditariedade e propriedade. Logo, nessa ficção, o jogo criado entre a dama (senhor), o amante (vassalo) e o senhor (marido) propõe como solução a arbitrariedade da trama com o adultério, condenado pela Igreja. Deste modo, todo esse contexto possibilitou-nos a leitura de resistência aos princípios e costumes de uma ideologia construída e sedimentada em valores socioeconômicos, morais e religiosos nos versos dessa poesia.

A estruturação da ficção segue o padrão de um amante que sofre na esperança pela recompensa que ele pode ou não receber da dama (*coita*); e o marido que, por sua vez, deixa a esposa exposta à cortesia do amante. Neste modelo de amor, chegamos ao entendimento de que há uma sublimação do sentimento para o estado natural (físico e sentimental) entre um

homem e uma mulher, negado pelas ideologias dominantes. Os trovadores cantavam o amor cortês, reverenciando a mulher (*mha senhor*), cujo modelo social do feudalismo, senhor/vassalo, adquiria novo sentido. Essa criação ficcional pôde ser contemplada por interpretações diversas, porém, em nossa visão, a importância reside no fato de que registrou uma leitura de mundo diferenciada, revelou um modelo de relação homem/mulher a partir do amor humano e romântico. As restrições sobre o sexo, em diferentes conceitos e interpretações dos primeiros pensadores da Igreja, haviam definido o sexo como pecado na criação divina e na prática na sociedade. Os interesses econômicos e sociais das famílias, voltados à hereditariedade e ao poder, promoviam os casamentos “arranjados”, motivo de infelicidade e infidelidade entre os cônjuges, gerando as traições.

Desse modo, temos como concreto a ideia de que o corpo e a materialidade humana se tornaram lugar-comum na Idade Média, quando a discussão sobre a sexualidade e o pecado se tornou matéria estética que, em termos de poesia, constrói um discurso que se faz resistente a tais pressupostos culturais. Percebemos, portanto, que a sexualidade é o elemento que compõe e define hábitos e costumes éticos e morais daquela sociedade; deste modo, funciona como disfarce e justificativa para abordar assuntos sociopolíticos, aos interesses das ideologias dominantes.

Nossa concepção é de que, com a sociedade necessitando de organização, a sexualidade foi um dos mecanismos de controle social. Com o tempo, a mesma passou a ser parte integrante do comportamento racional. As cantigas ora estudadas concretizaram-se como poesia resistência, ao abordar, de um modo geral, registros da pessoa na sua essência humana, no individual, em corpo e alma: com desejos, sonhos, anseios, alegrias, em contraposição à negação do amor completo e concretizado.

No mesmo período, ou pouco antes, conforme afirmam alguns estudiosos, situa-se a figura do goliardo, um ex-clérigo e poeta. Eles eram jovens frequentadores das praças e das tavernas, lugares formadores de mentalidades, porém condenados pela Igreja. Eles eram tidos como vagabundos, em antros de vícios e de perdição, possivelmente oriundos de famílias da aristocracia, buscavam o conhecimento leigo das escolas e universidades, de cidade em cidade, ao invés dos textos sacros, gerando uma verdadeira fusão de valores, processo este que depreendemos na leitura de poesia resistência, criada por esses poetas.

Na poesia dos goliardos (*Amatoria*), em que o jogo do amor acontece fora do casamento, a jovem é solteira e o amante, um goliardo, ambos se configuram em um amor livre, com as alegrias deste sentimento. Enquanto a Igreja pregava que o amor verdadeiro é aquele dedicado a Deus, esta poesia contrapõe-se e mostra que o amor acontece também no

plano físico e emocional, é humano. À luz dos conhecimentos assimilados nesta tese, afirmamos que essas criações poéticas, então, expressam, por meio do erotismo, a atração física, valendo-se dos conhecimentos da cultura greco-latina, em suas criações poéticas, especialmente de Ovídio, Horácio e Virgílio, como também do mundo e dos deuses pagãos, em que estas ideias e valores correspondem a uma posição de resistência ao mundo cristão e às convenções estabelecidas do amor conjugal, portanto essa poesia denuncia o padrão de casamentos da época como sem moralidade e decência.

A poesia dos goliardos, contemporânea ao amor cortês, do nosso ponto de vista, fez-se também resistência à cultura do sexo proibido e às limitações da liberdade. Livres de espírito e das instituições e conhecedores da língua e da cultura latina, eles criticavam o poder e as ideologias que condenavam e distorciam o amor e a liberdade; exaltavam a natureza e a alegria do viver.

A Arte sempre foi forma transfigurada de enfrentar problemas e de reivindicar mudanças; pelo nosso entendimento, tal processo de interferência certifica que esse foi, na Idade Média, o primeiro mecanismo a atuar como modificador da concepção sobre o amor entre homem e mulher, revelando o amor romântico e feliz. Os frutos decorrentes desta questão, por conseguinte, são colhidos até hoje como fontes de originalidade e universalidade, sendo estudados como parâmetros de questionamentos e transformação, principalmente no tocante à figura feminina, ao casamento e à liberdade para o amor.

A Lírica Galego-Portuguesa, por sua vez, herdou a forma e a temática do amor da Lírica Provençal, mas em um novo contexto. Um século mais tarde, essa poesia criou uma mulher idealizada, semelhante ao culto à Virgem Maria, na Península Ibérica. O trovador dirige-se a ela em louvor, pois ela é inatingível, de tamanha perfeição, criada por Deus. Enquanto a Lírica Provençal se abria para a liberdade de um novo modo de amar (*fin'amors*); na Lírica Galego-Portuguesa, o amor era sinônimo de sofrimento. Deste modo, a poesia das cantigas de amor fundamenta-se na *coita*, pois não há esperanças de possuir a dama; ela permanece na idealização do poeta. Este é o paradoxo instalado entre o “amar” da Provença e o “amar” em D. Dinis. A poesia peninsular, portanto, é de resistência ao modelo provençal.

Nosso estudo de tese revelou ainda que a maioria das cantigas foi composta por trovadores, sendo que aquelas criadas pelas *trobairitz* (trovadoras) aparecem em número reduzido; no entanto elas são significativas, pois indicam que as mulheres eram capazes de se posicionar numa esfera dominada pelo masculino. Tanto na Lírica Provençal, quanto na Lírica Galego-Portuguesa, inferimos que o eu-lírico feminino, diferentemente da voz masculina, revela suas alegrias e sofrimentos pela perspectiva feminina, chegando à crítica ao masculino.

No exemplo do amor cortês, de autoria feminina, constatamos que o eu-lírico, ocupando o lugar do vassalo, contrapõe-se à tradição centrada no masculino que idealizava a mulher como um ser inacessível, frágil e a transformava em um objeto de desejo passivo. Como eu-lírico, invertem-se os papéis, ela declara-se apaixonada e desejosa da companhia do homem amado, expressando todo o erotismo que envolve essa paixão. Deste modo, depreendemos que se desfazia a passividade contra a misoginia e a submissão, comum às mulheres; a poesia resistência abria espaço para denunciar, para expor as ideologias como poder de persuasão e opressão sobre a mulher, mas no centro do discurso permanece a figura masculina.

Nas cantigas de amigo, também com eu-lírico feminino, evidenciamos a declaração da mulher solteira, da amante ou da jovem que se encontravam protegidas e vigiadas pela mãe e pela sociedade. Essas mulheres rejeitaram as pressões sociais e religiosas, quando o assunto era o amor. Nos casos de amor consumado, percebemos que ela reclama a falta do amante e expõe a saudade; ou de encontros apenas furtivos nas Igrejas e nas festas religiosas, a figura feminina destaca-se pela iniciativa e liberdade de buscar suas alegrias no amor do amigo, independentemente da autoridade e proteção materna. Configura-se, desta maneira, do nosso ponto de vista, uma poesia resistência aos valores e costumes da sociedade medieval, desfazendo-se as fantasias criadas pela fé cristã e pelo patriarcalismo social.

Com a hipótese dessa tese de mostrar que a própria poesia, já no contexto medieval, fazia-se resistência, a partir das questões históricas, do sistema político-econômico e o religioso, consideramos ter alcançado o objetivo principal desse estudo. Esse percurso firmou o alcance do objetivo maior que se constituiu em alçar resultados, desencadeamento, desfechos, conclusões, com ênfase na poesia resistência como elemento de destaque na leitura dos textos poéticos selecionados. Embora tenhamos nos apoiado em uma teoria “moderna” de resistência, asseguramos ter encontrado nos pressupostos dessa teoria subsídios adequados e consistentes para a elaboração e consumação da hipótese e do objetivo desta tese.

No entanto, ponderamos que essa tese para conclusão de Doutorado não contempla um estudo finalizado, fazendo-se necessários outros complementares. Nesta perspectiva, há o desejo de que a mesma sirva de motivação para outros estudos. Acreditamos que esta pesquisa colabora para a preservação da memória e da importância da poesia medieval, considerada hoje um dos pilares culturais sobre o qual podem ser observados conhecimentos, práticas e a evolução até a atualidade, na área da Literatura, da História e da Religião.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

_____. **A Graça (II)**. Tradução de Augustinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1999. Coleção Patrística.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2017.

BALLESTERO-ALVAREZ, Maria Esmeralda; BALBÁS, Marcial Soto. **Dicionário Espanhol-Português, Português-Espanhol**. São Paulo: FTD, [1996?].

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec – UnB, 2008.

_____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BARROS, José D'Assunção. A antropofagia trovadoresca - o trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV e sua assimilação de influências externas e internas à Península Ibérica. **Revista de Letras**. n. 28. v. ½, jan/dez, 2006. p. 121-127. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2326/1793>> Acesso em: 23 mai. 2021.

BARROS, José D'Assunção. Música e poder no trovadorismo Ibérico do século XIII. **Revista Temas e Matizes**. n.10. Segundo semestre de 2006. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/view/1489> Acesso em: 14 jun. 2020.

BÍBLIA, A. T. Gênesis. In. BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamentos. Traduzida por Ivo Storniolo e Euclides M. Balancin. São Paulo: Paulus, 1990. 1.584p.

BLOCH, Marc. **A sociedade Feudal**. Tradução de Lis Silva. Lisboa: Edições 70, 2015.

BLOCH, Raymond Howard. **Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. **Poesia como resistência à ideologia dominante**. [Entrevista concedida aos jornalistas Paulo Hebmuller e Daniel Garcia]. Paulo Hebmuller e Daniel Garcia. **Revista Adusp**. p. 6-17, dez., 2015.

BREA, Mercedes. **Albas y alboradas un problema genérico o terminológico en la lírica galego-portuguesa**. Anais do IX Congresso da AHLM, Universidade de Santiago de Compostela, maio de 1998.

BROOKE, Christopher. **O Renascimento do século XII**. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

BUSSARELLO, Raulino. **Dicionário Básico Latino-Português**. 4. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Terceira Leitura, 1987.

CAPELÃO, André. **Tratado do Amor Cortês**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARMINA BURANA. Biblioteca Augustana. Disponível em: <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/Car...> Acessado em: 02 mar. 2020.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. 3. ed. Brasília: Edições do Senado Federal, volume 107 A, 2008. v.1

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

CIDADE, Hernani. **Poesia Medieval** – cantigas de amigo. Lisboa: Serra Nova, 1972.

COHEN. **500 Cantigas D'Amigo**. Tradução de Isabel Rodrigues (Introdução e glosas a versos por I). Porto: Campo das Letras, 2003.

CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1978.

DENOMY, Alexandre J. *Fin'Amors: the pure love of the trobadours, its amorality, and possible source*. **Medieval Studies**. vol. 1, 1939 – 46, 1984. Brepols: online. Disponível em: <<https://magazinestacks.fordham.edu/mvst/medstud1.html>> Acesso em: 15 mar. 2022.

D. DINIS. *Cancioneiro*. Edição, prefácio e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Teorema, 1998.

DICIONÁRIO LATIM-PORTUGUÊS: termos e expressões. Supervisão Editorial Jair Lot Vieira. São Paulo: Edipro, 2016.

DOBIACHE, Rojdesvensky Olga. **Les poésies des goliards**. Paris: Les Éditions Rieder, 1931.

DUBY, Georges. Historia social e ideologías de las sociedades. In: LE GOFF, JACQUES y NORA, PIERRE (Comps.). **Hacer la historia**. Barcelona: Laia, 1978. p. 218-229. v. 1.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. O Modelo Cortês. In.: _____. **História das Mulheres no Ocidente**. Tradução de Ana Losa Ramalho, Egipto Gonçalves, Francisco Geraldês Barba, José S. Ribeiro, Katarina Rzepka e Teresa Joaquim. Porto: Edições Afrontamento, 1990. v. 2: A Idade Média.

_____. **A Sociedade Cavaleiresca**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.

_____. **Idade Média, Idade dos Homens do amor e outros ensaios.** Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia de Letras, 1989.

_____. **História da vida privada 2:** da Europa feudal à Renascença. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia de Letras, 2009.

_____. **As Damas do século XII.** Tradução de Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

EAGLETON, Terry. **Ideologia, uma introdução.** Tradução de Luis Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista. Boitempo, 1997.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. 26. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ESPINOSA, Fernanda. **Antologia de textos históricos medievais.** 2. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1976.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e Prosa Medievais.** 2. ed. Lisboa: Ulisseia, 1988.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Mulher e misoginia na visão dos Padres da Igreja e do seu legado medieval:** estudo e leitura de textos fundamentais. Goiás. Goiânia: PUC, 2017.

FORMAS FIXAS. **Bernart de Ventadorn (1150-1180).** Disponível em: <<http://formasfixas.blogspot.com/2016/02/bernart-de-ventadorn-1150-1180.htm>> Acesso em: 01 set. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Organização Introdução e Revisão de Roberto Machado. 7. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. **História da sexualidade 1.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média – Nascimento do Ocidente.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FRANCO JÚNIOR, H. Georges Duby e o outro lado do Feudalismo. Revista de História, [S. l.], n. 115, p. 159-165, 1983.
Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61799>. > Acesso em: 4 fev. 2022.

FRANCO, João José de Melo. **Carmina Burana Canções de Beuern.** 2. ed. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009.

FRYE, Northrop. **O caminho crítico.** Tradução de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973a.

_____. **Anatomia da crítica.** Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GILLINGHAM, Bryan. The social context of “Goliardic” Song: highway, court, and monastery. DalHousie University. **Dalhousie Review**, Volume 82, Number 1, 2002. p. 75-90.

Disponível em:

<https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/63464/dalrev_vol82_iss1_pp75_90.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 10 mar. 2022.

GIORDANI, Mário Curtis. **História do mundo feudal: acontecimentos políticos**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **História do mundo feudal II/1 Civilização**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. **História do mundo feudal II/2 Civilização**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

GRIMBERG, Carl. **História Universal: das grandes invasões bárbaras às cruzadas**. Tradução de Jorge de Macedo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1940. v. 6.

GUZMÁN, Ana Arranz. De los goliardos a los clérigos “falsos”. **Espacio, Tiempo y Forma**, Serie III, H. Medieval, t. 25, 2012. p. 43-84. Disponível em:
<https://www.researchgate.net/publication/286131686_De_los_goliardos_a_los_clerigos_falsos> Acesso em: 27 mar. 2022.

HAMEL, Christopher de. **Manuscritos notáveis**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia de Letras, 2017.

HODGETT, Gerald. **História Social e econômica da Idade Média**. Tradução de Mauro Roberto da Costa Souza; Tayná Pinheiro da Costa Souza. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Arion, 1998.

_____. **D. Dinis Cancioneiro**. Lisboa: Editorial Teorema, 1998a.

LAPA, M. Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa Época Medieval**. 8. ed. Coimbra: Coimbra, 1973.

LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2005.

_____. Cavalaria. In.: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 185-199. v. 1.

_____. Corpo e alma. In.: _____. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 255. v.1.

_____. Amor cortês. In.: _____. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 47-55. v. 1.

_____. Clérigos e leigos. In.: _____. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 237-250. v. 1.

_____. Masculino/feminino. In.: _____. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 137-149. v. 2.

_____. Monges e Religiosos. In.: _____. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 225-241. v. 2.

_____. Sexualidade. In.: _____. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 477-492. v. 2.

_____. O apogeu da cidade medieval. Tradução de Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 151 p.

_____. **O homem Medieval**. Org Jacques Le Goff. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____. **As raízes medievais da Europa**. Tradução de Jaime A. Clasen. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. **O Imaginário Medieval**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. Nova História, 13.

_____. **Para uma outra Idade Média**. Tradução de Thiago de Abreu e Lima Florêncio e Noéli Correia de Melo Sobrinho. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **A História deve ser dividida em pedaços?** Tradução Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução de Marcos de Castro. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

_____. **Homens e mulheres da Idade Média**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

_____. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução de Stephania Matousek Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LE ROBERT. **Dictionnaire de la langue française** – Micro. Pour Marie-Hélène Drivaud; Danièle Morvan. 3. ed. Montréal Canada, 1998.

LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. **História da Literatura Portuguesa**. 16. ed. Porto Editora, Porto [s.d.].

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e Poesia**. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

MACEDO, José Rivair. **A Mulher na Idade Média**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

MACMILLAN ENGLISH DICTIONARY - Editor-in-Chief Michael Rundell, Bloomsbury Publishing Plc, 2002.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Peregrinação e Poesia**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

MELLO, José Roberto. **O Cotidiano no imaginário medieval**. São Paulo: Contexto, 1992.

MONGELLI, Márcia Lênia. **Fremosos Cantares**. Antologia da Lírica Medieval galego-portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NICHOLSON, Derek E.T. Os Poemas do Trovador. Peire Rogier. Manchester: Manchester University Press, 1976. Disponível em:
<<https://www.google.com/search?q=nicholson%2C+derek+e.t.+os+poemas+do+trovador.+peire+rogier+.+manchester%3A+manchester+university+press%2C+1976.&oq=&aqs=chrome.0.35i39i362l8.355103410j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> Acesso em: 05 set. 2021.

NOBRE, Cristina. Amor e poesia nas cantigas d'amor de D. Denis. **ESECS - Revista Educação & Comunicação** n. 6 (Dez. 2001). p. 50-65. Disponível em:
<https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/242/1/n6_art4.pdf> Acessado em: 07 ago. 2020.

NUNES, José Joaquim. **Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. v. 1.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2008.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da Poesia**. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005. Disponível: <<https://pt.scribd.com/doc/181248191/Jean-Luc-Nancy-Resistencia-da-poesia>> Acessado em: 14 jan. 2022.

PARIS, Gaston. **La Poésie du Moyen Age**, Leçons et Lectures. 9. ed. Paris: Librairie Hachette, 1926.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organizado e revisado por Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **A dupla chama amor e erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

PEREIRA, Nilton Mullet. Estudo da fonte literária: o caso das *cansos* de Guilherme IX. Dossiê 2. **Mouseion**, v. 1, n.2, Jul.-Dez./2007. Disponível em:
<https://revistas.unilasalle.edu.br/documentos/Mouseion/Vol2/estudo_da_fonte_literaria.pdf> Acesso em: 12 ago 2020.

PLINVAL, Georges. **História da Literatura Francesa**. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

POWER, Eileen. **Mujeres medievales**. 4. ed. Madrid: Ediciones Encuentro, 2013.

RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder. **Do Cancioneiro de Amigo**. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvin, 1996.

RIQUER, Martin de. **Los Trovadores História literária y textos**. Barcelona: Editorial Ariel, 2011.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SARAIVA, Arnaldo. **Guilherme IX de Aquitânia**. Poesia. Campinas: Unicamp, 2009.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Um trovador na berlinda**: as cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol. Cotia – SP: Ibis, 1998.

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

_____. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Cultura literária medieval**: uma introdução. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Iniciação na cultura literária medieval**. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1973.

STORNIOLO, Ivo; BALANCIN, Euclides M. **Como ler o livro do Gênesis**. São Paulo: Paulus, 1991.

STRAUSS-LÉVY, Claude. **Mito e Significado**. Tradução de Antônio Marcos Bessa. Lisboa: Edições 70, 2010. Reimp. (Perspectivas do homem; 8).

TRINGALI, Dante. **Navegar não é preciso**: 28 odes: latim/português. São Paulo: Musa Editora, 1995.

VAUCHEZ, André. **A Espiritualidade da Idade Média Ocidental – séc. VIII - XIII**. Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

VERGER, Jacques. **As Universidades na Idade Média**. Tradução de Fúlvio M. L. Moretto. São Paulo: Editora da Unesp, 1990.

VIEIRA, Jair Lot. **Dicionário Latim–Português**: termos e expressões. São Paulo: Edipro, 2016.

VILLENA, Luis Antonio de. **Dados, Amor y Clérigos**. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2010.

WALSH, Patrick Gerard. **Love Lyrics from the Carmina Burana**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1993.

WOENSEL, Maurice van. **Carmina Burana**: Canções de Beuern. Tradução de Maurice van Woensel. São Paulo: Ars Poética, 1994.

YAHN, G. Georgette Berge. Contribuição para o conhecimento da poesia dos goliardos. **Língua e Literatura**. v. 5, 1976. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113796/111667>> Acesso em: 25 nov. 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de Poétique médiévale**. 6. ed. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. **A Letra e a Voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. **Falando de Idade Média**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.