

O LIRISMO TROVADORESCO GALEGO-PORTUGUÊS: a transparência feminina nas cantigas de amor e de amigo.

Dinacy Mendonça Corrêa¹ – dinaletras@ig.com.br
– dinaletras@gmail.com

Um olhar sobre a poesia/canção trovadoresca galego-portuguesa, em sua vertente lírico-amorosa, enfocando a cantiga de amor e a cantiga de amigo, em sua transparência feminina, num contexto histórico sócio-político e religioso da Idade Média.

Palavras-chave: trovador, amor cortês, cristianismo.

A glance at the poetry/song Galician-Portuguese troubadour, in lyric-loving side, focusing on just love the song and the song of friend, Feminine in its transparency in historical context and socio-political Middle Ages.

Key-words: troubadours, courtly love, Christianity.

Sguardo sulla canzone trobadorica galiziano-portoghese, In su amoroso aspetto lírico, com particolare attenzione solo l'amore canto il canto del suo amico in trasparenza delle donne, in un contesto storico socio-politico Medioevo.

Parole-chiave: trovatori, amor cortese, il cristianesimo.

Até hoje, quando evocamos os tempos medievais, o que nos vem à memória, ao lado dos castelos cercados de fossos e dos exércitos de cavaleiros, são as igrejas góticas, as imagens sagradas, o vulto negro dos religiosos, as procissões e romarias a lugares santos. Enfim, na Idade Média, tudo girava em torno da religião: Deus era o centro da vida humana e, por isso, costuma-se a designar a cultura medieval através da expressão teocentrismo que, literalmente, significa centralização em Deus. (LAJOLO, Marisa et.al., 1977)

Europa. Idade Média – época de formação das nações europeias e das línguas neolatinas; de construção das grandes catedrais e do desenvolvimento silencioso da escrita nos mosteiros; de implantação e difusão do Cristianismo e de organização da Cruzadas... Período que se estende: da queda do Império Romano do Ocidente (476) à tomada de Constantinopla pelos turcos (1453). Quase dez séculos a intermediarem a Antiguidade e os Tempos Modernos... Por volta de 1099/1147 (intervalo entre a primeira e a segunda Cruzada) e no contexto de uma grande euforia religiosa, aflora a mais antiga mística popular, seguindo-se a canção de amor trovadoresca, em sua tonalidade clássica.

Coincidência? Casualidade?...

Eis como se reporta à questão, Weschssler² (1999, p. 243), sintetizando a origem e o processo de eclosão do lirismo trovadoresco no medievo: “à cultura mística do tempo foram buscar os líricos cortesãos o alento para o vôo espiritual do seu amor”.

¹ - Professora da Uema (Universidade Estadual do Maranhão/Cecen-Letras). São Luís-Ma./Brasil. Mestre em Letras (Ciência da Literatura-UFRJ).

² - Eduard Weschssler. *Das Kulturprollem des Minnesangs*. Hale: Niemeyer, 1999. *apud*. LAPA, 1966.

Ou seja: aos transportes ardentes de uma religião que ora se fazia experimentar pela adoração de Jesus e de Maria, seguia-se a tradução desse fervor em poesia profana... (*id. ibid*). O romanista alemão refere-se, sobretudo, aos dois mais ilustrados místicos do século II: São Bernardo e Hugo de São Vítor – o que não implica dizer que a poesia trovadoresca tenha surgido, num estalo, do misticismo católico/cristão. E as coordenadas temporais, delimitadoras do fenômeno, vêm opor-se à assertiva. Ora, no início do século XII, bem antes que esses dois cristãos referidos se deixassem arrebatados, no êxtase do amor divino, Guilhem de Peiteus (1701-1127 – VII conde de Poitiers e IX duque da Aquitânia), um dos magnos senhores da Europa medieval, iniciando um dos mais importantes e promissores movimentos culturais e literários europeus (a convencional poesia provençal ou occitânica), compondo e cantando em língua vulgar (não mais em latim), já inaugurara a poesia trovadoresca, e formatara os seus temas essenciais, exaltando o amor espiritual da dama e sua soberania. E já num virtuosismo que bem dá a medida da complexidade da *cansó* provençal, como pode servir de exemplo o poema *Farai un vers de dreit nien* (Farei um poema do puro nada – já estudado e comentado por Augusto de Campos em *Verso, Reverso, Controverso*, 1988).

Leiamos o famoso poema do considerado primeiro trovador conhecido e que muito pode revelar do “pendor discursivo”, do alto nível de inspiração poética dos franceses no medievo...

*Ab la dolçor del temps novel
folhon li bosc, e li ancel
chanton chascus em lor lati
segon lo vers del novel chan;
adonc está já qu'om s'aisí
d'aïssó den òm a plus talan*

*Da lai don plus, m'est m'es já e bel
non vei messatger ni sagel
per que mos cors non dorm ni ri
m no m'oues traire ademan,
tro que sachá já de lo fi
s'el es aïssí com eu deman,*

*La nostr'amor vai enaissí
com la branca de l'albespí
qu'està sobre l'arbre em treman,
la noit a la ploia ez algel,
tro l'endeman, que 'l sòls s' espan
per lās folhas, que vertz c' l ramel.*

*Erguer me mambra d'un matí
que nos fezem de guerra fí
e que m donet un don tan grand:
sa drudaria e son anel:
enquer me lais Deus viue tan
qulaja mas mans sotz son mantel!*

*Qu'eu non ai sonh d'estranch lati
que. M parta de man Já Vizi:
qu'eu sai de paraulas com van.
Ab um breu serman que espel,
Que tals se van d'amor gaban,
Nos n'avan la pessa e 'l contel.*

*Com a doçura do tempo novo
florescem os bosques e as aves
cantam cada uma delas no seu latim
segundo os versos do novo canto;
convém, portanto, que se ocupe assim
cada um daquilo que mais anseia.*

*Dali, da melhor e mais bela morada,
não vem mensageiro nem carata selada,
pelo que meu corpo não dorme nem ri
e nem mesmo ousa seguir adiante,
até que saiba bem desse fim,
se ele é assim como eu reclamo,*

*Com o nosso amor acontece assim
como com o ramo do branco-espinho
que está sobre a árvore tremendo
à noite à chuva e ao gelo,
até no novo dia, quando o sol se expande
pelas folhas verdes e o ramo.*

*Lembro-me ainda de uma manhã
em que pusemos à guerra fim
e em que me deu um dom tão grande,
o seu corpo amado e o seu anel:
que Deus me deixe viver o bastante
para ter minhas mãos sobre o seu mantel!*

*E caso não farei de estranho latim
que me afaste do meu “Bom Vizinho”:
pois sei de palavras como vão
num breve discurso que se espalha...
que alguns se vão de amor gabando
mas nós temos a carne e o cutelo. (trad. G. V. Lopes)*

...

Por sua vez, Naumann³ (1929, pp. 54-05), na tentativa de elucidar o impasse cronológico, vislumbra, no ascetismo cluniacense (vigorante no século XI), as raízes do subjetivismo trovadoresco. Seria esse espírito ascético, voltado para análise introspectiva do **eu** – fundamental na relação criatura *versus* Criador – que, irradiando-se do mosteiro/abadia de Cluny⁴, teria dado o cunho psicológico às canções trovadorescas e a humilde prostração do amor que nelas se reflete...

A veracidade destes dados históricos, todavia, ainda se faz insuficiente para equacionar toda a problemática da gênese trovadoresca que requer, para tanto, a busca de um motivo de ordem social, que neste caso particular pode situar-se na, digamos, privilegiada condição em que vivia a sociedade provençal (sul da França) no século XII. E os estudos de Vossler⁵, sobre Guilherme IX, somados a outras leituras pertinentes, podem atestar com alguma segurança que, de um modo geral, a civilização do sul era superior à do norte, opondo-se mutuamente, as duas, em diferenças que vinham acentuar-se, mesmo, no fator temperamento – no sul, o povo era mais alegre, festivo, *bon vivant*... Tudo graças a uma crescente economia privada, que permitira o estabelecimento de pequenos centros culturais que foram ganhando importância. De forma que, cronistas da época dão conta de que, nos albores do século XII, nos condados de Anju e Tolosa e no ducado de Aquitânia, “a vida corria fácil e alegre”...

No poema exposto acima, como se pôde ver, a um **novo tempo**, refere-se o poeta (no que se supõe a sua primeira *cansô*) – um tempo em que poesia, canto, música e dança, conjugam-se, no instaurar de uma refinada cultura profana (em oposição à cultura eclesiástica dominante à época). Em verdade,

“... as cantigas implicavam estreita aliança entre a poesia e a música, o canto e a dança. Para tanto, faziam-se acompanhar de instrumentos de sopro, corda e percussão (a flauta a guitarra o alaúde, o saltério, a viola a harpa, a arrabil, a giga a bandurra, a doçaina, a exabebe, a trompa, a gaita, o tambor, o adufe, o pandeiro). O próprio trovador tangia o instrumento, especialmente quando de corda, enquanto cantava, ou reservava-se para a interpretação da cantiga, deixando a parte instrumental a um acompanhante, jogral ou menestrel. À parte musical, dava-se o nome de *son* (= som) (MOISÉS, 1988, p. 23).

Um novo tempo, retomando, não só quanto às inovações nas formas estéticas, mas também no que toca à definição de novos valores de sociabilidade, notadamente quanto à “arte de amar”: o *fin’ amor*, o “amor cortês”. De fato, ao longo dos dois séculos vindouros, a região da Occitânia (onde predomina *langue d’oc*), política e economicamente autônoma e socialmente liberal, se vê como protagonista de uma brilhante civilização que o talento dos seus inúmeros trovadores e jograis dão a conhecer, expansivamente, por toda a Europa, através dos seus cantares...

Com efeito, foi nas cortes feudais occitânicas (e não restritamente provençais, como costuma dizer-se) que floresceu a primeira grande escola da poesia românica, elaborada numa língua (*Langue d’oc*) que seria mais tarde eclipsada pelo Francês do Norte (*Langue d’oil*) mas que então exprimia uma civilização mais adiantada, como consequência directa da reactivação, pelas Cruzadas, do comércio mediterrânico. Ainda hoje se investiga e se discute quais fossem as

³ - Hans Naumann. *Höfische Kultur*. Hale: Niemeyer, 1929 - apud. Lapa, 1966.

⁴ - Escola de artes e Ofícios, onde Guilherme, o Pio, duque da Aquitânia, fundou, em 910, uma abadia de beneditinos, donde partiu um movimento de reforma que se estendeu a toda a Cristandade, nos séculos XI e XII.

⁵ - Karl Vossler. *Die Dichtung der Trobadors und ihre europäische Wirkung*. In: *Romanische Forschung*, II, 1937 – citado por Lapa, 1966.

tradições literárias que permitiram uma tão rápida evolução do lirismo provençal. Não há dúvida, porém, de que uma parte da cultura latina clássica deve ter sido transmitida até aos trovadores por intermédio da literatura eclesiástica medieval [...] e é ainda mais evidente que entre o canto, a poesia, o drama litúrgico com que o clero fomentava a participação do povo na celebração do culto, e, por outro lado, o folclore rural, de origens mais antigas que o Cristianismo, se exerceu, durante toda a Idade Média, uma intensa influência recíproca a cujos progressos muito deveu essa nascente literatura aristocrática de corte. (SARAIVA & LOPES, 1955, p. 59)

E para uma melhor compreensão desse estado de coisas, essa superioridade de condição econômica e cultural da civilização do Sul em relação à do Norte, Rodrigues Lapa (1970, p. 07), literalmente, que explica:

A actividade comercial dos portos do Mediterrâneo, arvorados em cidades livres, o desenvolvido regime municipal, que permitiu a formação de poderosos focos mercantilistas, uma divisão mais racional da propriedade, um maior afrouxamento dos laços de dependência feudal, junto, naturalmente, a uma maior fertilidade do solo, fizeram do sul um país rico e de civilização fácil. O feitiço, ao mesmo tempo vibrante e pacificamente industrioso do meridional, vinha contribuir para isso. É conhecido o ditado, transmitido pelo cronista francês Raul de Caen: *Francia ad bella, Provinciales ad victualia*, “os franceses para a guerra, os provençais para os comestíveis”. Por isso, no norte floresceu uma literatura de guerra, do tipo da canção de gesta, e no sul uma literatura do tipo da canção de amor”.

Nos castelos medievais, essa vivência/convivência “opulenta e faustosa” fazia-se compartilhar pelo senhor e a castelã; por um limitado contingente de mulheres; por um número considerável de escudeiros e jovens fidalgos de mediana estirpe, sempre desejosos de rivalizar com a nobreza – o que só se fazia mediante “os primores da cultura e a afabilidade do trato cortesão”. De modo que, teriam sido tais escudeiros e cavaleiros, os mais ardentes executores dos temas consagrados na canção de amor trovadoresca (cantada, orquestrada, coreografada), contribuindo, assim, para que a vida em pequenas comunidades, confinada nos limitados espaços dos castelos feudais, pudesse transcorrer mais alegre, harmoniosa e feliz.

Eis a tese histórico-sociológica do romanista alemão Erich Köler⁶ (já considerada por Alfredo Jeanroy⁷) que, apontando elementos formadores de um estilo de vida cortês, ainda se faz insuficiente para explicar, em sua complexidade, o “surto poético do trovadorismo, que se nutria de outras⁸ e muito diversas fontes”, conforme pondera Lapa (*op. cit.* p. 08), fazendo ver que, nos fundamentos dessa nova cultura, não se pode olvidar um “selo caracterizadamente burguês”, uma vez que nela se patenteia “o gosto pelas amenidades da vida” – conquista de uma classe social (burguesia) que se vai cada vez mais afirmando, ganhando *status* e nivelando-se, em poder e fausto, com a própria aristocracia e por vezes até a suplantando. Ponderemos: o que conta, numa cultura, não vem a ser, tão somente, a soma dos seus produtos literários e científicos, como, antes e cima de tudo, “a pulsação da vida real” – para lembrar Bühler⁹ – pressentida, esta, a partir destes (ou de outros documentos do passado). Pulsação ou

⁶ - Erich Koehler. *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*. In: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n.º. 28, 1964, pp 27-51.

⁷ - Alfred Jeanroy. *La poésie lyrique des Troubadours*. Paris, Didier, 1934.

⁸ - como por exemplo a mitologia greco-latina, a lírica/erótica latina (arte de amar ovidiana), os princípios do amor platônico, quicá as seitas heréticas dos albingenses,,,

⁹ - Johannes Bühler. *Die Kultur des Mittelalters*. Leipzig, Kröner, 1931, p. 78. apud. Lapa, 1966.

ritmo de vida que, observada em alto grau de superioridade no Sul, favoreceu o surgimento de uma cultura e lirismo em língua vulgar (ou laica). No século XI, pois, tem-se, com Guilherme IX, o primeiro trovador provençal; no século XII (segunda metade)... “uma verdadeira primavera de canções trovadorescas” inaugura um novo tempo na literatura da Europa Ocidental. Uma nova civilização. Uma nova visão de mundo.

E uma das peculiaridades dessa nova cosmovisão está no importantíssimo papel que nela desempenha a mulher. E nesse contexto, há que se ressaltar, o Cristianismo se faz reconhecer como fator preponderante, indiscutível, na elevação social dessa mulher, outrora (na remota Idade Média) tão à mercê do misoginismo dos autores eclesiásticos e das brutalidades do homem a quem pertencia...

Na conjuntura dos tantos valores que enformam a doutrina de um amor cortês (apto a visualizar a dona sob um halo de fina, sublime espiritualidade), ao lado dos princípios do amor platônico (amplamente adotado pela Igreja católica e que se compraz no ideal do amor como fonte inesgotável de educação moral e condição *sine qua non* para o alcance do sumo bem e da suprema beleza), exalam, ainda, os seus influxos: o culto a Maria Santíssima e aos Santos, no âmbito da ideologia cristã; e o feudalismo, no domínio sócio-político – ambos, enraizados no fundo das tradições medievais...

Vale lembrar que, no desenvolver da cultura européia e peninsular, vem sendo motivo de muita discussão, a influência exercida pela devoção mariana na poesia trovadoresca – o que se deve ao fato de esses dois fenômenos parecerem contemporâneos e simultâneos, entre si. Não obstante, é comprovável a existência, já, quando não de um *corpus* místico mariano, pelo menos de um serviço de Maria, antes do século XII. A propósito, como o infere Gennrich¹⁰:

A Virgem era para o fiel cristão a suave medianeira entre o Céu e Terra, a que ouvia a prece do suplicante e a transmitia ao Senhor. E há quem veja, até nesta concepção religiosa, transferida para a vida social, a razão profunda do trovadorismo, o seu caráter panegírico, o motivo por que o trovador pedia à senhora e não, como era natural, ao senhor.

A analogia “entre a atitude do cristão, prosternado aos pés da Virgem, e a do amador, como que ajoelhado, aos pés da dona”, é quadro perfeito, deveras edificante, num contexto em que o homem está como que educando-se na arte de amar... – malgrado a afirmação de Vedel¹¹, para quem os homens da Idade Média “desconhecem a maravilhosa equiparação dos seres; para eles, amar significa ajoelhar e suplicar”.

Não resta dúvida de que a exaltação e sublimação, quiçá mesmo, o endeusamento da mulher, é a tônica desse tipo peculiar de amor romântico, apoiado sobre um sentimento de devoção, um respeito quase religioso do cavaleiro europeu para com a sua dama. E a contribuição das mudanças religiosas, nesse contexto, foi de grande expressão. “A religião cristã era, na época, tão nova na condição de religião popular nas províncias romanas como o era entre os grupos de bárbaros batizados. Foi a religião cristã que possibilitou a confluência na maneira de pensar dos antigos habitantes e dos novos nos reinos recém-instaurados” (Bouterwek, 2003).

¹⁰ - Friedrich Gennrich. *Zur Ursprungsfrage des Minnesangs*. In: *Deutch Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, VII (1929) pp. 187-228. apud. Lapa, 1966.

¹¹ - Valdemar Vedel. *Ideales Idade Média*. Tomo II (*Romântica Caballeresca*). Barcelona: Labor, 1935, p. 41.

Tendo retraçado, em linhas gerais, o processo de eclosão da poesia trovadoresca provençal, que através das Cruzadas¹² e seus cavaleiros, vem a expandir-se, por toda a Europa Ocidental, voltemo-nos para a lírica trovadorisma galego-portuguêsa – em sua transparência feminina – que, como o veremos, perfaz um itinerário próprio, diverso, marcando-se pela concisão e repetitividade (paralelismo), numa economia verbal que não tolhe o fluxo do raciocínio mais denso e argumentativo e sempre num ritmo ascendente...

Península Ibérica. Século XII. Época de intensa religiosidade, quando portugueses e espanhóis estão empenhados nas guerras de reconquista do solo português – extremo sul, ainda em parte sob o domínio árabe. Essa luta contra os mouros (1249) deita suas raízes no conflito religioso entre muçulmanos (árabes/mouros) e cristãos. Como se sabe, o catolicismo romano era, então, a religião oficial e dominante naquela região, onde as peregrinações e romarias eram constantes, as igrejas afluíam, as vocações monásticas floresciam... Enfim, a prática religiosa era um dos traços mais fortes daquele contexto histórico-cultural àquela época. Dominando os últimos redutos sarracenos e reconquistando Albufeira, Faro, Loulé, Aljezur e Porches, Afonso III, de Leão e Castela, na potência e competência de sua cavalaria, promove, definitivamente, a consolidação política e territorial do País. De modo que... “Cessada a contingência bélica, observa-se o recrudescimento das manifestações sociais típicas dos períodos de paz e tranqüilidade ociosa, entre as quais a literatura” (Moisés, 1988, p. 19). É, pois, nesse clima de pós-guerra, que surge a poesia medieval portuguesa, atingindo, na metade do século XIII, o seu apogeu.

Origem remota e controvertida, quatro teses fundamentais, postuladas e amplamente discutidas e argumentadas por Rodrigues Lapa (1966), tentam explicar tão complexo fenômeno: a tese **arábica**, que vê na cultura árabe a sua antiga raiz; a tese **folclórica**, que a julga oriunda do folclore da terra; a tese **médio-latinista**, que a tem como produto da literatura latina veiculada durante a Idade Média; a tese **litúrgica**, que a considera derivada da poesia litúrgico-cristã, surgida no mesmo período – todas elas, em sua unilateralidade, incapazes de solucionar o impasse, requerendo, pois, do estudioso, uma postura eclética, tal a “multidão de aspectos contrastantes apresentada pela primeira floração da poesia medieval”. (*id. ibid*)

De qualquer maneira, o influxo mais próximo vem da Provença...

[..]. Aquela região meridional da França tornara-se, no século XI, um grande centro de atividade lírica, mercê das condições de luxo e fausto oferecidas aos artistas pelos senhores feudais. As Cruzadas, compelindo os fiéis a procurar Lisboa como porto mais próximo para embarcar com destino a Jerusalém, propiciaram a movimentação de uma fauna humana mais ou menos parasitária, em meio à qual iam os jograis. Estes, penetrando pelo chamado “caminho francês” aberto nos Pirineus, introduziram em Portugal a nova moda poética. Fácil foi a sua adaptação à realidade portuguesa, graças a ter encontrado um ambiente favoravelmente predisposto, formado por uma espécie de poesia popular de velha tradição. A íntima fusão de ambas as correntes (a provençal e a popular) explica o caráter próprio assumido pelo trovadorismo em terras portuguesas (MOISÉS, 1998, pp. 19,20).

Em verdade...

¹² - a partir do século XII, iniciando-se este movimento político-religioso, com a Cruzada contra os Albigenses, quando toda uma profusão de trovadores e jograis começa a se presentificar (e a se dispersar) pelas cortes hispânicas, italianas, inglesas, alemãs, galego-portuguesas.

[...]. Os jograis occitânicos levaram a sua arte apuradíssima a todas as cortes da Europa. Diversas notícias documentam as suas estadias na Península Ibérica e a corte de Afonso X, o Sábio, foi um dos refúgios dos trovadores dispersos pela matança dos Albingenses. A moda de trovar à maneira provençal introduziu-se, pois, nas cortes peninsulares, incluindo a corte portuguesa, onde já se manifestava, sob o reinado de Sancho I. Havia de resto entre as cortes de além-Pirineus e o novo reino do Ocidente da Península, relações estreitas que facilitavam a influência transpirenaica: o conde D. Henriques trouxe consigo numerosos senhores franceses; são bem conhecidas as influências do clero, nomeadamente através das reformas monacais de Cluny e Cister, que se relacionam com as origens francesas da dinastia portuguesa e se estendem ao próprio ritual e à adoção da escrita carolíngia em substituição à anterior escrita visigótica; muitos portugueses frequentavam a peregrinação a Santa Maria de Rocamadour, no Sul da França, e muitos trovadores occitânicos vieram peregrinar a São Tiago de Compostela; e diversas vagas de emigração [...] levaram senhores portugueses à França [...]. Os casamentos de Afonso Henriques, D. Sancho I e D. Afonso III, com princesas criadas em cortes culturais e até politicamente ligadas com Provença, respectivamente Sabóia, Aragão (unida com a Catalunha) e Bolonha, devem também ter facilitado a influência occitânica. No entanto o encontro mais produtivo da joglaria galaica com o trovar occitânico deve ter-se produzido na corte castelhana. (SARAIVA & LOPES, 1955, p. 60)

Em terras galego-portuguesas, essa poesia trovadoresca se faz expressar em duas vertentes: uma lírica, a partir da qual se elevam as cantigas de amigo e as cantigas de amor; e outra, satírica, que traz à baila as cantigas de escárnio e maldizer. Nesta oportunidade (conforme já circunscrito no título deste artigo), deter-nos-emos tão somente na primeira – onde se enquadram as cantigas de amigo e as cantigas de amor.

A Cantiga de Amor

[...] d'inspiration provençale, "la cantiga d'amor" galego-portugaise c'est plus précisément, une des manifestations périphériques de la "cansó" occitane, dont la "cantiga d'amor" reproduit assez fidèlement l'idéologie, la casuistique, le formulaire même, bien que le plafond social en soi tout à fait différent. Em tout cas, la "cantiga d'amor" représente la réalisation hispanique d'un type de poésie européenne issu de la poésie provençale. (Giuseppe Tavani)

Emanada do ambiente aristocrático das cortes palacianas e na esteira da *cansó* provençal, a canção de amor galego-portuguesa, categorizada em cantiga *de refrão* (quando apresentando o estribilho) e *de maestría* (se ausente o estribilho, o que a presume mais trabalhada que a cantiga de amigo, aparentemente mais simples e espontânea) caracteriza-se, sobretudo, pelo eu-lírico masculino, na expressão do sentimento amoroso do trovador pela dama – “mia senhor” ou “mia dona”, rendendo-lhe o culto requerido pelo “serviço amoroso”, nos moldes do *fin'amors*. Simulando, nas sutilezas da linguagem, todo o erotismo do seu desejo, o trovador é alguém que implora a atenção da dona que, na paisagem poética, transparece sempre em posição superior e num distanciamento social em relação a este que, no mais das vezes, é tão somente um cavaleiro ou fidalgo decaído. Segundo esse rigoroso código, herança daquela região do sul da França, o poeta cantor teria que expressar com sobriedade o seu amor (*mesura*), de modo a não cair no desagrado da dona, a bem-amada; preservar-lhe a identidade ou ocultar-lhe o nome (*senhal*), através de um pseudônimo; render-lhe uma vassalagem amorosa, a transcorrer, processual, contínua e gradativamente, em quatro fases: uma inicial, na condição de *fenhedor* (o que se consome em “sospiros”); uma segunda, na

condição de *precador* (o que ousa a declarar-se e pedir); uma terceira, já na condição de *entendedor* (o namorado); enfim... o *drutz* (o amante – *drudo*, em português). O lirismo trovadoresco português teria conhecido apenas as duas últimas fases sendo, o *drudo*, exclusivo das cantigas de escárnio e maldizer; e a *senhal*, desconhecida do nosso trovadorismo. Moisés (1998, p.21) explica:

Subordinando o seu sentimento às leis da corte amorosa, o trovador mostrava conhecer e respeitar as dificuldades interpostas pelas convenções e pela dama no rumo que o levaria à consecução dum bem impossível. Mais ainda: dum bem (e “fazer bem” significa corresponder aos requestos do trovador) que ele nem sempre desejava alcançar, pois seria pôr fim ao seu tormento masoquista, ou início de um outro maior. Em qualquer hipótese, só lhe restava sofrer, indefinidamente, *a coita amorosa*. E ao tentar exprimir-se, a plangência da confissão do sentimento que o avassala – apoiada numa melopéia própria de quem mais murmura suplicantemente do que fala – vai num crescendo até a última estrofe [...]. Visto uma idéia obsessiva estar empolgando o trovador, a confissão gira em torno dum mesmo núcleo, para cuja expressão o enamorado não acha palavras muito variadas, tão intenso e maciço é o sofrimento que o tortura. Ao contrário, a corrente emocional, movimentando-se num círculo vicioso, acaba por se repetir, monotonamente, apenas mudado o grau do lamento, que aumenta em avalanche até o fim. O estribilho ou refrão, com que o trovador pode rematar cada estrofe, diz bem dessa angustiante idéia fixa para a qual ele não encontra expressão diversa.

A propósito, é voz corrente, na crítica abalizada, ser a cantiga de amor de cultivo ibérico mais sóbria que a provençal, no refletir da sintomatologia da *coita* e/ou do *joí* (respectivamente o sofrimento e a alegria do amor) – o que se explica no fato de ter sido um rebento temporão e marginal da poesia occitânica, submetida a uma dupla tradução da *langue d’oc* para o galego-português, bem como a uma adaptação das estruturas sócio-culturais da Provença para as da Península Ibérica... Em paralela à poesia provençal, a *cansó* de amor galego-portuguesa, por exemplo, chama a atenção pela ênfase dada à renúncia, à recompensa do seu amor, por parte do amante. Pode-se dizer, pois, que a *joí* provençal (princípio fundamental da *fin’amors*) e a esperança da recompensa (a bem dizer um direito adquirido pela prática do amor cortês), declinam, na cantiga de amor galego-portuguesa, em prol de uma relevância maior, conferida à *coita* (sofrimento amoroso que faz do trovador um coitado), refém de uma situação dolorosa, irreversível...

A organização social hispânica, embora estivesse bem fundada em valores e terminologia feudais, distinguia-se da francesa principalmente por centralizar-se na figura do rei, por necessidade histórica ditada pelas guerras da Reconquista: essas características especiais do feudalismo hispânico terão certamente influído nas transformações operadas sobre a expressão poética do amor cortês na Península [...]. (MONGELLI, *et. al.*, 1992).

O amor, cuja razão de ser está na excelência da senhora – eminentemente altiva e inacessível – é então concebido como um fado, um destino inexorável, do qual não se pode fugir. E a “arte de amar”, pautada no administrar de um sofrimento que culmina (no “fingimento amoroso”), com o desejo da morte...

*Como morreu quen nunca ben
ouve da ren que mais amou,
e quen viu quanto receou*

d'ela, e foi morto, por én:

Ay mia senhor, assi moir'eu!

*Como morreu quen foi amar
quen lhe nunca quis ben fazer,
e de que [n] lhe fez Deus veer
de que foi morto con pesar:*

Ay mia senhor, assi moir'eu!

*Com'ome que ensandeceu,
senhor, com gran pesar que viu,
e non foi ledo nen dormiu
depois, mia senhir, e morreu:*

Ay mia senhor, assi moir'eu!

*Como morreu quen amou tal
dona que lhe nunca fez ben,
e quen a viu levar a quen
e non valia, nen a val:*

Ay mia senhor, assi moir'eu! (Paio Soares Taveirós. Pn: Mongelli, et. al., 1992, p.39)

Como o observa Spina¹³, a “*sandeçe*, a perda do contentamento, a insônia e a morte por amor”, sintomática passional da *fin'amors* provençal, já transparece neste cantar d'amor, do considerado primeiro trovador peninsular (Paio Soares Taveirós) – autor do também suposto primeiro documento literário galego-português, a tão conhecida *Canção da Ribeirinha* ou *Cantiga de Guarvaia* (1189 ou 1198 – registrada no Cancioneiro da Ajuda sob o n.º. 38 e que nos chega, possivelmente fragmentada, na falta da sua terceira *cobla*).

A propósito, inspirada em D. Maria de Paz Ribeiro, cortesã favorita do rei D. Sancho I, a *Canção da Ribeirinha* é de classificação duvidosa (segundo Moisés (1999, pp. 20 a 22), à medida que reúne elementos líricos e satíricos, num misto de cantiga de amor e de escárnio ou um “escárnio de amor”. Nela, o trovador como que rompe com o inflexível código do amor cortês, dando “a impressão de encobrir, sob o manto da reverência imposta por sua condição de cavaleiro em ‘serviço amoroso’ de uma dama, suas setas embebidas em sarcasmo ou despeito”... Vejamo-la:

*No mundo non me sei parelha
mentre me for como me vai
Cá já mouro por vós – e ai!
Mia senhor branca e vermelha
queredes que eu vos retraia
quando vos eu vi em saia!
Mau dia me levantei
que vos enton non vi fea
e mia senhor, dês aquel di', ai!
me foi a mi mui mal,
e vós, filha de don Paai
Moniz, e ben vos semelha
d'haver eu por vós guarvaia,
pois eu, mia senhor d'alfaia
nunca de vós houve nen hei
valia d'ua correa.* (Paio Soares Taveirós. In: Moisés, 1999, p.20)

Como se pode ver,

¹³ - Sigismundo Spina. Presença da Literatura Portuguesa. Era Medieval. Dir. Antonio Soares Amora. 6ª. ed. Difel: São Paulo/Rio de Janeiro, 1952. Apud Mongelli et. al., 1992, p. 39.

O caráter plangente, sobretudo dos primeiros versos, evidencia desde logo que se trata dum cantar d'amor. Mas a indiscrição do trovador em revelar que a dama se lhe mostrara "em saia" e a alusão à "guarvaia" (através da qual o apaixonado parece recriminar à dona, ainda que veladamente, o seu desejo de ser paga pelos favores concedidos) permitem supor um à vontade próximo da ironia ou do desrespeito que, além de patentear o grau de intimidade entre o trovador e a dama, não se compadece com as estritas normas do amor cortês. Este, postulava o máximo de subserviência e veneração e emprego de uma linguagem sutil que antes disfarçasse que escancarasse os conflitos sentimentais do trovador. Em suma, seria um *escárnio de amor*. (MOISÉS, 1999, p. 20)

Este, contudo, parece ser um caso isolado, não uma regra geral, na canção de amor medieval portuguesa. Na Península Ibérica, reiterando, por força do idealismo cristão peninsular, que aproxima a mulher da figura da Virgem Maria, o erotismo dos trovadores não vem a se manifestar tão aberta, irônica ou desrespeitosamente. O aspecto sensual do relacionamento amoroso entre o trovador e dama, pois, não vem a ser enfatizado, dando lugar ao sofrimento do homem e sua submissão diante da amada – como se pode ver, nesta cantiga que concentra toda a tensão do poema na subordinativa condicional (*se*), como num refreamento emotivo, que adia, para um porvir distante (ou mesmo improvável), a dolente confissão de um amor não correspondido...

*Se eu pudesse forçar meu coração
obrigá-lo senhora a vos dizer
quanta amargura me fazeis sofrer,
**Posso jurar – dê-me Deus seu perdão! –
que sentiríeis compaixão de mim.**
Pois senhora conquanto apenas dor
e nenhuma alegria me causeis,
se soubésseis o mal que me fazeis,
**Posso jurar – perdoa-me Senhor! –
que sentiríeis compaixão de mim.**
Não me querendo nenhum bem embora,
se soubésseis a pena que me dais,
e quanta dor há nos meus tristes aís,
**Posso jurar – de boa fé senhora! –
que sentiríeis compaixão de mim.***

E mal seria se não fosse assim.

(D. Diniz – cantiga 19, trad. em português moderno de Cleonice Berardinelle
In: TUFANO, 1989, p. 113)

Como já o foi dado observar, além do indelével traço religioso, a Idade Média, cuja maior atividade econômica era, por excelência, a agricultura (no cultivo de grandes possessões de terra, propriedade dos poderosos senhores feudais, incondicionalmente servidos pelos servos ou vassalos), caracteriza-se pelo acentuado distanciamento entre as classes sociais – aristocracia e plebe. Distanciamento que, como o teocentrismo, se faz refletir nas cantigas de amor trovadorescas, nas quais (ainda reiterando) o trovador (plebeu) faz a sua confissão amorosa a uma dama da aristocracia, transferindo, para esse "relacionamento" idealizado, todo o convencionalismo social inerente à época, inferiorizando-se perante a senhora, que lhe está irremediavelmente distante...

*Nunca vos ousei dizer
o bem que vos sei querer,
dona do meu coração;
**mas eis-me vossa prisão:
que quereis de mim fazer?**
Nunca vos quis confessar
quanto me fazeis penar,
dona do meu coração;
**mas eis-me em vossa prisão:
que destino me ireis dar?**
Nunca vos ousei contar
o meu profundo pesar,
dona do meu coração;
**mas eis-me vossa prisão:
meu amor ireis matar?***

*Senhora a minha paixão
forçou-me a vos vir falar.* (D. Dinis. In: Lajolo, et. all., 1977, p. 48)

Neste outro exemplar, que se segue – cantiga de *refrão*, conforme o atesta a repetição do mesmo verso *eu mia dona* no final da estrofe (*cobra*, *cobla* ou *talho*, na terminologia poética medieval) – também de D. Dinis, por sinal uma das mais densas das 132 cantigas (76 de amor, 52 de amigo e 10 de maldizer), compostas pelo Rei trovador (e/ou lavrador), há de se notar o sentimento amoroso que evolui, num crescendo, para atingir o ápice, na última *cobra*, denotando o clima obsessivo da “coita d’amor”, que revela o distanciamento, a indiferença, a inacessibilidade da dona. A reiteração paralelística, emersa da dor sentimental do poeta, pressupõe a não correspondência da amada ou mesmo o despeito do “coitado”. Submissão e reverência é a nota característica, a varrer a cantiga, de ponta a ponta, sugerindo uma espiritualidade platônica que, como bem o observa Moisés (1999, p. 23), não chega a disfarçar o “contorno erotizante do apelo masculino: a *coita* é mental e física, a um só tempo, mas o confidente se esmera em sublimá-la, em atenuar-lhe os matizes sensuais e acentuar-lhe os traços denotadores duma ansiosa expectativa de bens ultraterrenos”, resultando numa peça de “alta tensão lírica” e verossimilhança emocional... Vejamos:

*Hun tal home sei eu, ai ben talhada,
que por vós ten a sa morte chegada;
vede quen é e seed’en nenbrada;*

eu, mia dona.

*Hun tal home sei eu que preto sente
de si morte chegada certamente;
vede quen é e venha-vos em mente;*

eu, mia dona.

*Hun tal home sei eu, aquest’oide:
que por vós marr’e vo-lo em partide,
vede quen é e non xe vos obride;*

eu, mia dona. (D. Dinis. In: Moisés, 1999)

A Cantiga de Amigo

La “cantiga d’amigo” [...] c’ est une chanson de femme, [...] dont la protagoniste est toujours une jeune fille, qui regrette l’absence de son ami parti pour le service du roi; qui en attend le

retour; qui espère le rencontrer à la fontaine ou au sanctuaire, à la “romaria”; qui le blâme par sa tiédeur; qui parle avec ses amies ou avec sa mère et qui en reçoit des conseils ou des reproches à propos de sa conduite envers l’ami. L’ambiance y est toujours maritime ou champêtre, avec un décor schématique mais clairement caractérisé par la présence de la mer, du ruisseau, de la fontaine, des oiseaux, des arbres et des fleurs. Et la “cantiga d’amigo” est un éternel dialogue de la jeune fille avec son entourage, un dialogue dont nous écoutons parfois une seule voix. Celle de la protagoniste, mais qui reste néanmoins un dialogue [...], parce que la voix de l’interlocuteur, si elle n’apparaît pas physiquement, s’y reflète toutefois indirectement. L’interlocuteur peut être l’ami, [...], ou un élément de la nature qui le symbolise [...] la mère, les amies, un et plusieurs éléments féminins de la nature (l’eau de la fontaine ou du ruisseau, les oiseaux [as aves], les fleurs, les ondes de la mer). (Giuseppe Tavani)

Enquanto a cantiga de amor, refletindo o ambiente da corte, dos palácios e castelos medievais, apresenta-se em autoria e voz lírica masculina e em tom confessional, no idealismo de um amor abstrato, não correspondido, a cantiga de amigo, também, composta pelo trovador, e refletindo um ambiente rústico, um cenário rural e cantada nos “ambientes populares, feiras ou festivais onde houvesse ajuntamento de pessoas” (Medina Rodrigues, *et.al.*, 1994, p. 29), apresenta-se em eu-lírico feminino (fictício), ou seja, “posta na boca da mulher” e, ao mais das vezes, em tom confidencial e numa tônica mais realista, dotando-se de um caráter mais narrativo e descritivo que as cantigas de amor. Na cantiga de amigo, pois, é a mulher quem fala, dirigindo-se, sofrida e saudosa, ao seu amigo (namorado) ou, confidencialmente, à mãe, às irmãs, às amigas... à natureza (flores, fontes, árvores, riachos, mar...), tratando-se de uma moça humilde, cotidiana, do povo (pastora, camponesa...), uma mulher real. Bem diferente da “senhor” da cantiga de amor. E sua *coita* provém do seu entretenimento amoroso com um trovador, um cavaleiro que a abandonou, ou dela se distanciou e tarda para chegar ou está no serviço militar (fossado) ou no exercício das armas (bafordo), guerreando, navegando...

Dependendo da circunstância, do momento, do espaço geográfico onde decorrem os acontecimentos, os encontros, a cantiga de amigo pode ser classificada em: *alba* ou *alvorada* (quando nelas é central a presença da alvorada, que surpreende os amantes ao amanhecer do dia); *serenas* (ao flagrar o encontro amoroso ao anoitecer); *dialogadas*, ou de *tençón/tensão* (quando sugere um diálogo entre a moça e a natureza, a mãe, as amigas... sempre indagando a respeito do amigo que tarda a chegar); *pastorellas* (em se tratando do amor entre um cavaleiro e uma pastora, sempre num cenário campestre e rural); *baladas* ou *bailias*; (inspiradas nas danças e bailados; quase sempre um convite da moça às amigas para a dança e o conagraçamento amoroso aos amigos); *serranilhas* (refletindo um ambiente serrano); *romaria* (tematizando as procissões e caminhadas aos santuários, lugares sagrados da época – São Tiago de Compostela, São Simão, Santa Cecília, Santa Maria de Rocamador... ocasiões sempre propícias aos encontros entre os namorados), *barcarollas* ou *marinhas* (quando o assunto é sugerido pelo mar ou paisagem marinha)... Vejamos:

*Estava eu na ermida de São Simeão,
cercaram-me as ondas, que grandes que são!*

***eu esperando o meu amigo
eu esperando o meu amigo!***

*Estava eu na ermida diante do altar,
cercaram-me as ondas mui grandes do mar,*

***eu esperando o meu amigo
eu esperando o meu amigo!***

Cercaram-me as ondas do mar traidor,

não tenho barqueiro e nem remador;
eu esperando o meu amigo
eu esperando o meu amigo!
 E cercaram-me as ondas do pérfido mar,
 não tenho barqueiro e nem sei remar;
eu esperando o meu amigo
eu esperando o meu amigo!
 Não tenho barqueiro e nem remador
 morrerei formosa no mar traidor;
eu esperando o meu amigo
eu esperando o meu amigo!
 Não tenho barqueiro e nem sei remar
 morrerei formosa no pérfido mar;
eu esperando o meu amigo
eu esperando o meu amigo! (Meendinho – In: Lajolo *et. all.*, p.46)

Como se pode deduzir, numa atmosfera de religiosidade e misticismo, a *coita d'amor* feminina transparece, nesta *barcarola* ou *marinha*, em que a jovem conta o seu infortúnio enquanto esperava o amigo...

Já o clima alegre das romarias, na expectativa do encontro com o amigo, transparece neste outro exemplar em que o religioso se mescla ao profano, dando a nota festiva, descontraída e popular da tradição ibérica...

Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar
nós as meninas punhemos d'andar
com nossas madres e elas enton
queimen candeas por nós e por si
e nós meninas bailaremos i
Nossos amigos todos lá iran
Por nos veer e andaremos nós
Bailando ant' eles fremosas en cós
E nossas madres pois que a la van
queimen candeas por nós e por si
e nós meninas bailaremos i (Pero Vivianez., In: Lajolo, *et. all.*, p. 47)

E a seguir, tentemos captar uma voz, em solo, cantando os versos, em cada estrofe, e um coro entoando o refrão, nesta cantiga que pode ser considerada de múltipla classificação (de *tensão*, pela estrutura dialogada; *bailada*, pelo ritmo e musicalidade aceleradas; *pastorella*, pela presença da pastora em ambiente bucólico), em que a mulher, solitária e saudosa, conversa com a natureza, lamentando a ausência do amigo. E, personificadas, as flores respondem à sofredora, tranquilizando-a, enchendo-a de boas expectativas em relação ao amado. Ouçamos...

– *Ai flores, ai flores do verde pino*
se sabedes novas do meu amigo?
ai, Deus, e u é?
Ai flores, ai flores do verde ramo
se sabedes nova do meu amado
ai, Deus, e u é?
Se sabedes novas do meu amigo,
aquel que mentiu do pôs comigo
ai, Deus, e u é?

*Se sabedes novas do meu amado
aquele que mentiu do que me á jurado*

ai, Deus, e u é?

*Vós me preguntades pólo voss'amigo
e eu ben vos digo é sano e vivo*

ai, Deus e u é?

*Vós me preguntades pólo voss'amado
e eu ben vos digo que é vivi e sano*

ai, Deus e u é?

*E eu ben vos digo que é san'e vivo
e será vosc'ante o prazo saído*

ai, Deus e u é?

*E eu bem vos digo é viv'e sano
E será vosc'ant'o prazo passado*

ai, Deus e u é? (D. Dinis)

Do mesmo modo, neste outro espécime da cantiga d'amigo do gênero barcarola ou marinha, a moça dialoga com o mar de Vigo – belíssima região da Galiza, onde existe um templo, à beira-mar, santuário que representou o grande foco de peregrinação na Idade Média. Ei-la a cantar:

*Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!*

e ai Deus se verrá cedo!

*Ondas do mar levado,
se vistes eu amado!*

e ai Deus se verrá cedo?

*Se vistes o meu amigo
o por que eu sospiro!*

e ai Deus se verrá cedo?

*Se vistes meu amado,
o por que hei gran cuidado!*

e ai Deus se verrá cedo? (Pero Garcia Buralés. *In*: Tufano, 1998, p.119)

Já nesta próxima barcarola ou marinha, é o convite da protagonista às suas amigas (todas que souberem amar um namorado) para irem à praia de Vigo, onde encontrarão o amigo e banharão nas ondas... como era costume à época. As moças acompanhavam as mães nas romarias a Vigo. E enquanto as genitoras rezavam e pagavam suas promessas, os/as jovens divertiam-se nos banhos de mar... (banhos d'amor, conforme a designação que mereceram, dado à falta do uso do maiô ou qualquer outra peça “de baixo”; banhos, por sinal, proibidos, pelo menos duas vezes, pelas autoridades católico-romanas da época).

*Quantas sabedes amar amigo
Treydes comigo a lo mar de Vigo*

E banhar-nos-emos nas ondas.

*Quantas sabedes amar amado
Treydes comigo a lo mar levado*

E banhar-nos-emos nas ondas.

*Treydes comigo a lo mar de Vigo
E veeremos lo meu amigo.*

E banhar-nos-emos nas ondas.

*Treydes comigo a lo mar levado
E veeremos lo meu amado.*

No texto abaixo, como veremos, a *alba* ou *alvorada* – um dos tipos raros do cantar d’amigo, na lírica trovadoresca galego-portuguesa – projetada, na cantiga, a moça, desperta pela passada, ao amanhecer, que monologa, externando a sua alegria de amar, ao mesmo tempo em que convoca o amado a levantar-se e a vir compartilhar desse momento mágico, da revoada cantando ao amanhecer. Como se pode constatar, dando lugar à pureza, o simbolismo... fazem-se ausentes, no texto, as “notações eróticas”, comuns nas *albas* provençais. Como o faz notar Michaelis¹⁴, o poema aborda um tema comum, ainda vigente na tradição popular da Galiza e de algumas vilas luzitanas, à época, constituindo, pois, uma “das coisas mais prodigiosas do nosso antigo lirismo”, admite Rodrigues Lapa (1952, p. 144). Ao texto:

*Levad’ amigo que dormides las manhanas frias;
todalas aves do mundo d’amor dizian:*

leda m’and’eu!

*Levad’ amigo que dormides las frias manhanas;
todalas aves do mundo d’amor dizian:*

leda m’and’eu!

*Todalas as aves do mundo d’amor dizian;
do meu amor e do voss’en men’avian:*

leda m’and’eu!

*Todalas aves do mundo d’amor cantavan;
do meu amor e do voss’ i enmentavan:*

leda m’and’eu!

*Do meu amor e do voss’en ment’avian;
vós lhi tolhestes os ramos en que siian:*

leda m’and’eu!

*Do meu amor e do voss’ i enmentavan;
vós lhi tolhestes os ramos en que poisavan:*

leda m’and’eu!

*Vós lhi tolhestes os ramos em que siian;
e lhi secastes as fontes en que bevia;*

leda m’and’eu!

*Vós lhi tolhestes os ramos em que poisavan;
e lhi secastes as fontes u si banhavan:*

leda m’and’eu!(Nuno Fernandes Torneol In: Moisés, 1999, pp. 27-28)

Ao longo deste breve olhar sobre temática tão ampla, variada e significativa, no tocante às nossas raízes literárias e culturais do medievo, pudemos vislumbrar, transparente na moldura poético-trovadoresca galego-portuguesa, a figura feminina, como musa inspiradora, e na magna importância que lhe é atribuída, num contexto cultural em que ombreiam duas classes socialmente antagônicas: nobreza e povo e no qual, casada ou solteira, aristocrata ou plebéia, protagoniza a sua condição de mulher sozinha. Mulher heróica. Trabalhadora. Corajosa. Braços fortes e mãos operosas. O homem (pai, esposo, namorado, irmão...), dela afastado, egresso para guerra, a serviço do rei. A terra, não obstante, continua nutriz do seu povo, cultivada por essa mulher que fica em casa, à espera, solitária e saudosa... a enfrentar outro tipo de guerra: a da sobrevivência, a do comando da casa, da educação dos filhos... a assumir, pois, na falta do companheiro, os mais diversos papéis: provedora, mãe e educadora, confidente e conselheira... mesmo nas questões amorosas, vividas pelas filhas donzelas

¹⁴ - Crolina Michaelis de Vasconcelos. Cancioneiro da Ajuda, vol. II, p. 344. apud, Moisés, op. cit., p. 28.

que, entre amigas, celebram os encontros com os “amigos”, compartilhando, entre si, a *joi* ou *coita d’ amor* – como o vimos na cantiga d’ amigo.

Por seu lado, a cantiga d’ amor, traduz (como vimos) um outro perfil feminino, texturizado num ideal de amor platônico, espiritualizado, nas alturas do lugar privilegiado em que a mulher está posicionada. Sob essa aparência e transparência poética, no entanto, essa mulher, dama da corte, exaltada na canção de amor, é também (como a mulher do povo, da canção de amigo), valente e guerreira na vida real. Na Idade Média, é comum vê-la, assumindo o governo do castelo – se o nobre marido estiver nas aventuras do mar ou guerreando. Circunstâncias em que ela, também, toma sobre si a responsabilidade da educação dos filhos, do cuidado com os empregados, da organização das festas...

Vale lembrar que a mulher medieval é, de um modo geral, analfabeta. Uma ou outra, raramente, pode saber ler ou escrever (fato natural e justificável nesse panorama espaço/temporal, em que, entre os homens, nobres ou plebeus, também, eram poucos os alfabetizados). Raríssimas são as que podem aventurar-se na produção literária, a exemplo de Marie de France (primeira e quiçá única poetisa da Idade Média), mulher culta, conhecedora do latim e do inglês, bem como da literatura francesa, que viveu na segunda metade do século XII, na brilhante corte de Henrique II, da Inglaterra, e de Leonor de Aquitânia.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. *Trovadorismo*. In: MEDINA RODRIGUES, Antonio, et. al. **Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ática S.A., 1994.
- BOUTERWEK, Friedrich. *História da poesia e eloquência desde o final do século XIII* – trad. de Carmen Zink Bolognini. In: BOLOGNINI, Camen Zink, org. **História da Literatura: o discurso fundador**. Col. Histórias de Leitura. São Paulo: FAPESP, 2003.
- D. Dinis. **Do Cancioneiro de D. Dinis**. São Paulo: FTD (Col. Grandes Leituras) 1995.
- JEANROY, Alfred. **La poésie lyrique des Troubadours**. Paris: Didier, 1934.
- LAGARDE, André e MICHARD, Laurant. **Moyen Age** – collection littéraire Lagarde & Michard, vol I. France: Bordas, 1964.
- LAJOLO, Marisa; OSAKABE, Haquira; SAVIOLI, Francisco Platão. **Caminhos da Linguagem**. Vol. 01. São Paulo: Ática, 1977.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa. Era Medieval**. 6ª. ed. ver. e aum. Portugal: Coimbra Editora, 1966.
- _____. **Lições de Literatura Portuguesa. Era medieval**. 3ª. ed. Portugal: Coimbra Editora, 1952.
- LOPES, Maria da Graça Videira. **Poesia provençal – alguns trechos** FCSH.IEM. Medievalista *on line* ano 2. 2006. IEM – Instituto de Estudos Medievais 7. In: em:<http://www.senbd.com/doc/2637474/poesia-provençal> (acessado em 25.10.2010).
- MEDINA RODRIGUES, et. al. **Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1994.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 31ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- _____. **A Literatura Portuguesa através dos textos**. 25ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MONGELLI, Márcia de Medeiros; MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; VIEIRA, Yara Frateschi. **A Literatura Portuguesa em Perspectiva – Trovadorismo/Humanismo**. Vol. 01. São Paulo: Atlas S.A., 1992.
- TAVANE, Giuseppe. *Problèmes de la poésie lyrique galego-potuguaise*. In: **Colóquio/Letras** (nº. 17, janeiro se 1974), pp. 45-56). Lisboa, Portugal: Neogravura, 1974.
- SARAIVA, Antonio José e LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 10ª. ed. corrigida e actualizada. Portugal: Porto Editora Ltda, 1955.
- TUFANO, Douglas. **Estudos de Literatura Portuguesa**. São Paulo: Editora Moderna, 1991.
- _____. **Estudos de Língua e Literatura Portuguesa**. vol. 01. São Paulo: Moderna, 1989.

