

## A MULHER DA CANTIGA E A CANTIGA DE MULHER NA LÍRICA MEDIEVAL PORTUGUESA<sup>1</sup>

Charles Borges CASEMIRO<sup>2</sup>

Mestre em Literatura (Mackenzie-SP)

Doutorando em Literatura Portuguesa (USP)

Docente do curso de Letras-Português/IFSP-Campus São Paulo

**RESUMO:** O presente artigo procura abordar alguns aspectos da lírica medieval ibérica, no que diz respeito à construção histórica de imagens do feminino na cultura ocidental. Para tanto, recorre à identificação e à interpretação de algumas formações discursivas medievais religiosas, feudais e cavaleirescas, que serviram de base discursiva e ideológica para a composição da lírica medieval portuguesa. A partir do diálogo entre tais discursos, concluímos que, para além da aparência, as imagens do feminino ficcionadas na poesia lírica medieval podem ser explicadas muito mais como questões de classe social que como questões de gênero. Em outras palavras, entendemos que, a despeito do patriarcalismo ocidental, a tensão estabelecida entre o masculino e o feminino nas representações líricas do medievo são, antes de tudo, representações discursivas de conflitos de classe, que têm a sua razão mais funda nas relações materiais da sociedade.

**Palavras-chave:** Discursos medievais ibéricos. Lírica medieval. Mulher medieval.

### Introdução

As mulheres e os homens são seres históricos e, compreendidos como tais, definem seu ser e suas identidades enquanto fluem no tempo das relações econômicas, políticas, sociais e culturais. Configuram sua existência na história dos discursos, como resultado dos sentidos produzidos pelo choque de uma gama de discursos e tensões sociais que dão sentido a cada época, a cada espaço, a cada grupo social, a cada cultura, a cada indivíduo. Pensando assim, todo propósito de desvendamento e compreensão das identidades e das transformações das identidades assumidas pelo feminino – ou por quaisquer outras identidades sociais –, só pode encontrar resposta concreta na história das sociedades, que se expressa em seus discursos tomados como manifestações dialógicas, históricas e ideológicas de linguagem, produzindo sentidos. Eric Fromm,

---

<sup>1</sup> Artigo convidado a partir da organização deste número especial, considerado o projeto de extensão **Literatura de Autoria Feminina**, Edital n. 557/2016.

<sup>2</sup> Endereço eletrônico: charlescasmiro@ifsp.edu.br

analisando os *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), de Karl Marx, aponta para esse desafio vencido pela filosofia marxista, ao compreender o ser humano como indivíduo real, que se revela, portanto, em sua história social:

*Para la filosofía de Marx, que ha encontrado su expresión más articulada en los Manuscritos económico-filosóficos, el problema central es el de la existencia del individuo real, que es lo que hace, y cuya "naturaleza" se desarrolla y se revela en la historia. Pero en contraste con Kierkegaard y otros, Marx contempla al hombre (la mujer) en toda su concreción, como miembro de una sociedad y de una clase dadas y, al mismo tiempo, como cautivo (a) de éstas. La plena realización de las fuerzas sociales que lo (la) aprisionan está ligada, para Marx, al reconocimiento de estas fuerzas y al cambio social basado en este reconocimiento. (FROMM, 1962, p. 7-8; parênteses nossos)*

Entendemos que seja este o caminho para a revelação e para a compreensão das identidades e das imagens assumidas pela mulher ou atribuídas a ela na tradição da poesia cantada, durante a Idade Média ibérica.

### **A Igreja, seus discursos pulsantes e seus contradiscursos**

O coração simbólico do mundo medieval ibérico pulsa nos discursos religiosos católicos. Nesse sentido, a compreensão de qualquer discurso medieval ibérico, necessariamente, se subordina à compreensão, em primeiro lugar, de algum elemento discursivo religioso.

Um desses discursos é aquele que produz o sentido do amor medieval que, abandonando o conceito de amor platônico – para o qual o amor é uma alegria somente possível na ausência do objeto amado, e que se supõe existir somente no mundo das ideias, surgindo na realidade apenas como lembrança ou imaginação da alma – e, também, o conceito de amor aristotélico – para o qual o amor é a alegria da presença do objeto amado e que se supõe concreto e capaz de restabelecer a harmonia do amante com o universo –, adota uma visão amorosa cristã, para a qual o amor é abdicação de si mesmo, abdicação da própria subjetividade, em favor da realização da alegria e da realização do objeto amado, mesmo com o custo da total anulação do sujeito amante.

Por essa via, o amor medieval configura-se como servidão, fidelidade, sofrimento e morte do sujeito apaixonado em favor da plena realização da alegria de seu objeto amado.

É o que se pode surpreender nas cantigas líricas masculinas (de amor), em que o eu-lírico masculino se põe na condição de serviçal, sofredor e mártir por amor, estabelecendo uma analogia entre sua atitude amorosa e a atitude amorosa definidora do próprio cristianismo: a via dolorosa.

No mundo non me sei parelha,  
Mentre me for como me vai  
Cá, já moiro por vós e ai! [...]  
[Martim Soares] (VIEIRA, 1987, p. 45)

Faz parte, portanto, da conduta discursiva amorosa do eu-lírico masculino constituir uma imagem de seu amor por analogia ao amor mitificado pela religião, na narrativa da via-crúcis. Esta atitude amorosa se repete, porém, no discurso amoroso feminino das cantigas de amigo, todavia, tomando novo colorido.

A despeito de imbuir-se do mesmo conceito de amor cristão, quando se trata da imagem do servir, do sofrer e da fidelidade, a lírica feminina advoga em nome de outra causa religiosa: a da ausência necessária e a do breve retorno do Cristo que, neste caso, assume a forma histórica de cavaleiro andante e de objeto amado.

A definição, portanto, da igreja como esposa e do Cristo, como o noivo incontestado da igreja, reverbera no discurso amoroso feminino das cantigas de amigo, recobrando a paixão feminina com um véu da espera, da fidelidade, da prospecção e da esperança, em que somente a volta do amado cavaleiro andante (o Cristo) pode constituir a alegria verdadeira. Nesse sentido, o amor se desenha como ansiedade, como saudade e mesmo como desejo, visto que, a despeito de no passado se ter feito concreto, em presença do amado (... e o verbo se fez carne... S. João, como referência à presença concreta do Cristo), no tempo presente do discurso amoroso, o mesmo amor, a alegria prefigurada pelo amado, é, e somente pode ser, ausência, vazio.

Vai lavar cabelos  
Na Fontana fria,  
Passou seu amigo  
Que lhe bem queria,

Leda dos amores,  
Dos amores leda.  
[Pero Meogo] (VIEIRA, 1987, p. 104)

De algum modo, todavia, essa configuração amorosa feminina remete, muito sutilmente, a uma reminiscência da configuração filosófica aristotélica do amor, em que somente a presença do objeto amado constitui a alegria, estabelecendo, nesta sutileza, uma espécie de diálogo entre os sujeitos amorosos femininos das cantigas e os discursos filosóficos marginais ao discurso religioso medieval. De certo modo, atribuir à voz feminina uma proximidade qualquer com um discurso marginal, tensamente contraditório ao discurso mobilizado pela igreja, parece, *per si*, insinuar um conceito de feminino que, muitas vezes e de muitos modos, na cultura medieval ibérica, se chegou a associar às imagens da natureza, do demoníaco, do campo das coisas inferiores do corpo, em oposição às coisas da religião e da alma, colocando a mulher no centro simbólico das relações de subalternidade. Mas, seja como for, é preciso frisar, porém, que a volta do amado, para o convívio da mulher, nestas composições, tem, na maioria das vezes, a finalidade da realização da alegria do amado e não da amante e, nesse sentido, vincular-se-ia, em fim de contas, ainda ao conceito cristão de amor, desenhando-se, por isso mesmo, sempre no tempo da ausência, da ansiedade, da preocupação, da saudade, da prospecção e da esperança de realização de uma alegria que, somente por exceção, se converte em realidade e que, quando se dá, a plena realização da alegria do amado.

Tal vai o meu amigo  
Com amor que lh'eu dei,  
Como cervo ferido  
De monteiro d'el Rei.

Tal vai o meu amigo,  
Madre, com meu amor,  
Como cervo ferido,  
De monteiro maior.  
[Pero Meogo] (VIEIRA, 1987, p. 103)

A identificação do amado “como cervo ferido” e “como cervo d'el Rei”, no trecho, remete tanto à imagem do cavaleiro andante como à imagem do Cristo e, nesse sentido, reduz o amor e a apaixonada à condição de uma ausência e de uma espera;

ausência da qual o amado não tem culpa, como se vê frequentemente, posto que ele serve a um rei e a um propósito maior que a alegria do amor. Nesse caso, a compaixão pela tarefa de sacrifício do amado parece remeter, portanto, também a uma outra ordem de preocupações atribuídas ao feminino medieval: a ordenação maternal da mulher, em que o eu-lírico feminino prefigura a imagem da própria Maria, mãe do Cristo, aquela que se dá ao sofrer e ao sacrifício abnegado pela causa salvadora de um rei maior. Daí, portanto, a abnegação e aceitação passiva daquela que vê o seu amado seguindo para o sofrimento, seja o da cruz, seja o da guerra, seja o dos jogos, seja o de enfrentamento com os dragões, seja o de qualquer uma das aventuras mitificadas como tarefas cavaleirescas.

Um outro discurso religioso bastante influente na lírica medieval ibérica é, sem dúvida, o discurso do Culto Marial ou Culto Mariano – o culto em homenagem à mãe de Deus, a mãe do Cristo (Theotókos, também dita Christotókos), que fora estabelecido pela Igreja, em 431 a.D., no Concílio de Éfeso e confirmado pelo Papa Bonifácio IV, quando em 609 a.D. converteu o Panteão Romano em templo católico de culto à Virgem Maria. Em Portugal, o Culto Marial estabeleceu-se com o nascimento do próprio reino. Em 1142, Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, por meio de uma promessa místico-política, colocou Portugal sobre a proteção da Virgem Maria, batizando o novo reino como Terra de Santa Maria.

As considerações sociais a respeito da mulher medieval, a partir do Culto Marial, tomaram assim novos rumos, posto que havia, desde então, um modelo de mulher que se contrapunha à imagem da Eva e da mulher decaída e culpada do cotidiano medieval. A Ave Maria, que trouxe o salvador ao mundo, é estabelecida como o novo ideal de mulher: jovem, bela, virgem de corpo e de alma, mãe, piedosa, atenta à missão trágica do filho (Cristo: o homem-modelo para o cavaleiro medieval idealizado pela igreja), submissa a Deus e a todas as instâncias de poder masculino do reino, do feudo e da casa.

Constituiu-se, assim, em torno deste culto, a imagem de um objeto amado, simbólica e discursivamente, cultuado por todos os católicos: homens e mulheres, poderosos e fragilizados, senhores e servos, cavaleiros e camponeses, poetas ou não *etc.*

Estes meus olhos nunca perderam,  
Senhor, gran coita, mentr'eu vivo for;  
E direi-vos, fremosa, mia senhor,  
D'este meus olhos a coita que an:  
Choram e chegan, quand'alguen non veen,  
E ora cegan por alguen quye veen.  
[Joan Garcia de Guilhade] (SPINA, 1991, p. 273)

Tais discursos constitutivos do culto à Maria alcançariam brevemente a lírica medieval. Nem tanto por escolha dos poetas, mas muito mais por uma forte perseguição da igreja contra todo tipo de heresia que circulava pelo Velho Continente na Baixa Idade Média. Durante o século XIII, o Papa Inocêncio III, a partir da atuação dos dominicanos, impôs o culto à Virgem Maria como tema oficial da poesia trovadoresca, conforme nos corrobora a afirmação de Segismundo Spina:

[...] A produção trovadoresca transformar-se-á numa literatura dirigida: a igreja, sobretudo através dos dominicanos, impõe o culto de Maria como tema oficial dos novos trovadores. A derivação do culto da Mulher para o lirismo contemplativo da Virgem encontraria condições favoráveis, pois o serviço cavaleiresco, humilde e genuflexo, prestado pelo vassalo à sua dama, tinha o seu correspondente religioso no culto dos fiéis à Virgem Santíssima. (SPINA, 1991, p. 26)

Nesse sentido, a imagem paganizada da mulher – leia-se da mulher apresentada em seu corpo, em sua sexualidade, em seu cotidiano histórico e material – praticamente desaparece da lírica trovadoresca masculina, lançada esta imagem para o campo da clandestinidade e da contravenção cultural, aparecendo, somente de modo sutil, na lírica feminina.

É nesse sentido que, muitas vezes, tal imagem paganizada da mulher, definida no corpo, na materialidade do amor carnal, no desejo sexual, como via paralela, portanto, da lírica masculina beatificada e palaciana, desponta nas cantigas de amigo, com a voz feminina, numa espécie de insurreição velada, se não do feminino, ao menos, do olhar estético masculino, propenso ao resgate de aspectos do paganismo:

(...)  
Ai eu coitada!  
Como vivo em gran desejo  
Por meu amigo

que tarda e non vejo!  
Muito me tarda  
O meu amigo na Guarda!  
[Dom Sancho I] (SPINA, 1991, p. 315)

### **O Feudalismo e o amor: relações de senhorio e servidão**

Outro conjunto de discursos forjadores da lírica medieval portuguesa vem inequivocamente da ordenação econômica e política medieval: o Feudalismo. Em sua base material, encontramos a terra como único meio de produção da riqueza, vista a juventude e a precariedade ainda do comércio e a quase que exclusiva concentração da economia na produção agropecuária. A “posse” e a administração da terra conferiam, simultaneamente, a seus donatários, poder econômico e poder político, como indica Miceli:

[...] naquele tempo, a posse sobre a terra “só tinha valor de fato porque vinha junto o poder sobre os homens e seus grosseiros instrumentos agrícolas”. A questão é esta: poder sobre os homens, além do poder sobre a terra. (MICELI, 1988, p. 35)

Além de colocar a igreja no centro do poder econômico, político, cultural e de influência, já que a igreja chegou a possuir sozinha cerca de 35% de toda a terra produtiva, a posse da terra estabelecia, na sociedade, relações e lugares bem definidos para as mulheres e homens. Em primeiro lugar, as “relações de *dominium*” conferiam comando e poder, direito de propriedade, reserva, autoridade, suserania, senhorio àqueles a quem se concedia a posse da terra, por dádiva ou por violência da conquista – homens, portanto, da igreja e da nobreza. Aos que não possuíam terras, restava a condição servil, seja a do homem livre, do servo ou do vassalo, propriamente, que vivessem em torno de um senhor. Mimetizando, desse modo, as relações entre o homem – servo de Deus – e Deus – o senhor de toda a terra –, os livres, servos e vassalos deviam a sua vida a este senhor de terras – fosse o maior deles, o rei, um suserano, ou o menor deles, um vassalo e/ou senhor feudal, a quem fora concedida alguma fração da terra e de poder. De um lado, suseranos, senhores absolutos; de outro lado, servos e vassalos.

Tal disposição político-econômica regimentava todas as relações sociais. E, conseqüentemente, não é de se estranhar que fosse assim, incorporada às representações das relações amorosas pela lírica medieval ibérica.

Nas cantigas masculinas e femininas, a posição ocupada pelo eu apaixonado que discursa seu amor é a daquele que é servo e vassalo, que deve sua vida ao seu senhor, que, a partir de um código de ética – correspondente à legislação sobre as relações de suserania e vassalagem –, assume submissamente a missão de servir, de sofrer e de morrer por seu senhor, independentemente das condições de vida que esta submissão implique.

Assim, o eu-lírico masculino, como parte da convenção do fingimento poético medieval – a despeito de sua classe social e condição masculina na ordem medieval senhorial e patriarcal –, figura-se servil e vassalo diante da mulher amada, a quem cultua como se cultua à Virgem Maria, mas também como deve fazer um servo servindo e se submetendo a um suserano e senhor de terras, na ordenação feudal. Bastante relevante é saber, assim, de tais correspondências, posto que o propagado culto da mulher amada e da aparente valorização da figura feminina nas cantigas de amor, ao equivaler-se ao culto da Virgem Maria e ao culto da figura dos senhores de terra, reproduzindo as relações mais correntes da ordem econômica e política do feudalismo, não passaria, portanto, de um subterfúgio social discursivo, consciente ou inconsciente, – isso não importa –, para a pregação ideológica subjacente do *status* patriarcal, senhorial e religioso que, conformado, inclusive, no nível mais superficial do discurso lírico masculino das cantigas, teria a função, verdadeiramente, de manter a ordem, as estruturas e as relações de poder estabelecidas, a despeito da aparente função estética assumida na lírica.

Mal conselhado que fui, mia senhor,  
Quando vos fui primeiro conhocer,  
Ca nunc'ar pudi gran coita perder,  
Nen perderei já, mentr'eu vivo for!  
Nen viss'eu vos, nen quen mi-o aconselhou!  
Nen viss'aquel que vos amostrou!  
Nen viss'o dia que vos fui veer!

Ca dêz enton me fez o voss'amor  
Me mui gran cuita, 'n que vivo, viver.  
E por mia-a non leixar escaecer

E mi-a fazer, senhor, em vos sempre cuidar,  
E faz-mi-a Deus por mia morte rogar,  
E faz a vós a min gran mal fazer.

E quem se fez de mi aconselhador  
Que viss'o vosso mui bom parecer,  
Aquant'eu posso de vós entender,  
De mia mort'e de meu mal sabor.  
E, mal pecado! Non moir'eu por én,  
Nen moiro, porque seria meu bem,  
Nen moiro, porque queria morrer.

[Martin Soares]  
(SPINA, 1991, p. 265)

É do mesmo modo que o eu-lírico feminino das cantigas de amigo se põe frente ao amado. Desta feita, porém, assumindo a peculiaridade de pertencer, de fato, a uma classe servil ou de livres pobres do campo ou da vila.

Na lírica feminina, a voz emprestada da mulher pobre presta-se, então, de modo mais direto, a uma espécie de culto à nobreza e à condição senhorial do cavaleiro andante e à necessária e indiscutível fidelidade que se deve a ele. Do mesmo modo como se propõe a igreja – como instância feminina – ao culto do Cristo, em sua aventura salvadora de sacrifícios, o eu-lírico feminino se põe, em seu discurso amoroso, a transfigurar e mitificar a figura do cavaleiro real que se encontra ausente, por conta das guerras, das batalhas, das conquistas, dos jogos, das missões, das aventuras com dragões, enfim, da luta contra os infiéis e contra o mal ou quaisquer elementos que o possa simbolizar. A tarefa do cavaleiro ausente assume, assim, uma conotação moral, em nome do bem: a luta contra os infiéis e a proteção dos fracos e dos oprimidos – interpretação religiosa da atuação da cavalaria medieval. A esta missão mística, econômica, política, social e militar deve-se culto e fidelidade, sobretudo, o culto da figura feminina que, em sua condição delimitada pela ordem medieval, não se presta ao serviço e às honras militares.

Assim, como discurso transposto das bases da religião e do feudalismo cavaleiresco, o culto que se presta à figura do senhor de terras e das armas, dá suporte discursivo ao discurso amoroso feminino das cantigas de amigo, convertendo, neste caso, o amor em espera, fidelidade e saudade de uma serva que anseia pela volta de seu senhor, seja ele o Cristo, para a religião, seja ele o Cavaleiro Andante, para o

feudalismo, seja o amado, para a amante o possa deleitar e recompensar de sua missão moral.

Par Deus, coitada vivo:  
Pois non ven meu amigo:  
Pois non vem, que farei?  
Meus cabelos, com sirgo  
Eu não voa liarei.

Pois non vem de Castela,  
Non é viv'o, ai mesela,  
Ou mi-o Deten el-rei;  
Mias toucas da Estela,  
Eu non vos tragerei. (...)

[Pero Gonçalves Portocarreiro] (SPINA, 1991, p. 322)

### **A Cavalaria: o amor entre a cruz e a espada**

Se a igreja assumiu a imagem do poder ideológico na Idade Média lusitana e o Feudalismo concretizou, histórica e materialmente, a conformação e ordenação ideológico-discursiva da religião, dando-lhes carnacção nas relações econômicas e políticas em torno da posse da terra, a cavalaria medieval, por sua vez, lhes serviu de braço militar, de argumento de força e de violência nos acontecimentos em que o discurso e a persuasão ideológica não se mostraram eficientes.

Desse modo, a carnadura violenta da cavalaria, efetivamente, era a instância medieval mais difícil de se justificar socialmente, como partícipe dos discursos de poder da religião e do feudalismo, sobretudo, diante dos que não desfrutavam das benesses do poder. Para Paulo Miceli:

O rei e os demais homens “importantes” possuíam um grupo especial de dependentes: os guerreiros domésticos, encarregados de defender a fortuna de seus senhores em troca de favores e benefícios. Essa defesa não era assumida apenas para proteger riquezas, mas tinha sempre a intenção de ampliá-las, pois cada degrau da escada por onde subiam os senhores era erguido à custa de batalhas e saques constantes. [...]

As guerras podiam ser públicas ou privadas: podiam ser motivadas pela ambição de acumular riquezas ou pela necessidade de manter-se no poder, mas foram sem dúvida a base de toda carreira de chefe e a razão de ser de qualquer poder de comando. [MICELI, 1988, p. 41]

Assim, com o propósito de construir uma imagem aceitável e, nesse sentido, que justificasse socialmente o papel da cavalaria, a igreja, no século XII, conferiu um caráter religioso ao papel do cavaleiro medieval, maquiando e vestindo de moralidade, a violenta dominação pela força e a atuação bárbara, sanguinária, repressiva e expansionista dos guerreiros medievais. Desde então, a Ordem da Cavalaria, que se formara desde o século VII, teve a sua função em favor do feudalismo e da religião católica, reconhecida oficialmente, e foi incorporada, nos discursos de poder, como braço forte do processo de expansão religioso e feudal, sobretudo, nas conquistas contra os infiéis do Oriente.

É esta mitificação religiosa do cavaleiro medieval – em que se equiparam aventuras místicas e aventuras militares – que transfigura simbolicamente a violência das relações políticas, econômicas e sociais da Idade Média Ibérica, em história e vontade divinas, teocêntricas; história e vontade que serão aproveitadas, como material subjacente para a construção discursiva e ideológica das cantigas medievais de amigo, em que a voz da mulher medieval pobre surge como locutora dos discursos e como enunciatória da transfiguração da história política e econômica feudal, em uma história divina, moral e mística, quando presta culto, com sua fidelidade e disposição subalterna, à imagem real do senhor e cavaleiro, figurada na cantiga, pela imagem do amado cavaleiro andante.

Ai eu coitada!  
Como vivo em gran cuidado  
Por meu amigo  
Que ei alongado!  
Muito me tarda  
O meu amigo na guarda! (...)  
[Dom Sancho] (SPINA, 1991, p. 315)

### **Considerações finais: A Mulher da Cantiga e a Cantiga da Mulher**

A lírica medieval ocupou-se de representar a figura da mulher de maneira bastante dialética, como se tentou apontar. Nas cantigas de amor, a mulher da cantiga, nas cantigas de amigo, a cantiga da mulher.

Todavia, tanto no primeiro caso, quanto no segundo, a autoria – qualidade ou condição do autor que ocupa lugar na história econômica, política e ideológica de uma sociedade – é exercida por homens medievais, preferencialmente, pertencentes à classe senhorial. À mulher histórica, concreta, seja nobre ou servil, reservou-se sempre a condição de objeto, ora ficcionada efetivamente como objeto do discurso amoroso masculino, ora ficcionada como subjetividade subalterna, como uma alternativa estética do fingimento poético da autoria masculina.

Dialeticamente, falando, os discursos ficcionais que podiam velar esteticamente a imagem e a condição da mulher medieval acabam, no fim das contas, por desvendá-lhes, ao menos, sob a ótica do esclarecimento dos discursos e das ideologias dominantes e suas representações do feminino.

Assim, pode-se, de um lado, depreender da lírica medieval masculina, uma figura feminina completamente objetivada, ou seja, colocada sob o domínio discursivo de um homem medieval, em que a mulher é ficcionalmente cultuada, correspondendo à realidade histórica da mulher nobre, palaciana, que, entretanto, a despeito de sua classe e de sua condição de privilégio e nobreza social, na efervescência das cortes, dialeticamente, encontrava-se na realidade histórica, submetida à condição de servidão e vassalagem de gênero, frente aos seus senhores, na sociedade patriarcal medieval – Deus, padre, pai, irmão, marido. A dialética inversão da posição do homem em relação à mulher, representada nas cantigas de amor, parece pretender, portanto, muito mais que simplesmente ficcionar um tipo de discurso amoroso cortês, constituinte dos bons modos palacianos. Parece, enfim, muito mais, reforçar as relações de senhorio e servidão, suserania e vassalagem que sustentavam as estruturas de poder ordenadas pela religião, pelo feudalismo e pelo cavaleirismo, em que o culto à Virgem Maria fazia parte, como elemento de valorização da mulher no campo simbólico e como complemento dialético da condição subalterna da mulher, em sua condição histórica. A posição social privilegiada ocupada pelos autores das cantigas portuguesas nas cortes parece corroborar tais inferências sobre a inversão da condição dos homens e mulheres nas cantigas de amor.

De outro lado, pode-se depreender, das cantigas de amigo, uma figura feminina ficcionada como sujeito de um discurso amoroso alternativo à corte, localizado no campo e na vila; discurso em que, abertamente, ocorre a mimetização de uma voz

feminina camponesa e/ou vilã, que afirma a sua sujeição e subalternidade diante dos símbolos do masculino medieval – o amigo (amante, namorado), o cavaleiro andante, o senhor, o padre, Deus, por meio da saudade e fidelidade, confirmando, mais uma vez, as estruturas de poder patriarcal medieval, sejam as que determinam a pujança do poder do senhor de terras sobre seus servos, sejam as que configuram a subalternidade do feminino diante do masculino.

Desse modo, a mulher, segundo se depreende da lírica medieval ibérica, ora, deveria cumprir seu papel social, inspirando-se na mulher-modelo, mimetizada pelas Cantigas de Amor, mulher descarnada que, a despeito de sua posição social elevada, deveria assumir-se em profunda recusa e abdicação da existência social, e que, nesse sentido, tomasse o seu próprio corpo, sua existência material e histórica, apenas como um artifício da maternidade, da pureza e da subalternidade social; ora, deveria servir de instrumento da alegria e da satisfação de seu senhor – fosse este o Cristo, o nobre, o cavaleiro andante, o vilão livre, o servo, ou qualquer outra representação do masculino ausente, a que se devia submeter cegamente, visto que a aventura da construção da história econômica e política – representada, sobretudo, como missão e trabalho de sofrimento guerreiro e místico – deveria ser recompensada, entre outras coisas, com o prazer da posse e do poder masculino sobre o corpo feminino. Nesse sentido, a posição de sujeito, assumida pela voz feminina nas cantigas de amigo acaba, em vez de conferir qualquer tipo de protagonismo à mulher, dialeticamente, acaba confirmando a condição feminina de objeto e de subalternidade no universo discursivo e ideológico medieval ibérico. Lampejos de protagonismo feminino só poderão ser observados na condição das autoridades femininas religiosas (ex. abadessas) nos conventos e em algumas poucas mulheres nobres das cortes.

Em todo caso, é interessante destacar ainda que a mulher nobre era enaltecida no discurso amoroso das cantigas de amor, do mesmo modo que o homem nobre e cavaleiresco era enaltecido no discurso amoroso das cantigas de amigo, colocando a questão de gênero das cantigas dentro de outro patamar um pouco maior: o da questão de classe.

Torna-se oportuno, portanto, entender a questão de gênero das cantigas medievais muito mais como uma questão de classe do indivíduo em sociedade que como uma questão de gênero.

Deste ponto de vista, se observamos os discursos amorosos masculinos e femininos mimetizados pelas cantigas, encontramos sempre um “pobre” amando um “rico”, ou melhor, um servo amando um nobre, assumindo esse amor como disposição para servidão, para o sofrimento e para a morte, reproduzindo não somente uma relação entre gêneros, mas uma relação posta pela ordenação feudal e religiosa medieval ibérica para nortear a relação entre senhores e servos. Vale também dizer que, nesse sentido, não seria possível evidenciar a subalternidade da mulher em relação ao homem medieval sem primeiro entender esse homem e essa mulher como indivíduos pertencentes a uma determinada classe social, conforme nos apontaria um olhar mais materialista e histórico para a questão. Ressalte-se, pois, que, entre um homem e uma mulher medieval de mesma classe social, a sociedade disporá o homem em condição de protagonismo e a mulher na condição de subalternidade, o que se pode ler, em espelho invertido, nas cantigas de amor. Todavia, é preciso deixar muito mais claro que, no conflito entre as classes, uma mulher nobre, ainda que subalterna em sua classe diante de um homem, exercerá sempre seu protagonismo em relação a todo homem da classe servil.

Esta condição de classe, antes de tudo, explicaria, de modo claro, a condição servil e subalterna assumida pela mulher nas cantigas de amigo, onde se configura o amor de uma camponesa ou vilã por um cavaleiro e senhor enobrecido. Esta subalternidade da subjetividade feminina não somente mimetizaria, portanto, a subalternidade da mulher diante do homem amado, mas, muito mais que isso, espelharia de modo direto, a subalternidade de todo servo diante de um senhor.

Desse modo, finalizamos ressaltando que, para se compreender mais fundamente a mimetização ficcional da mulher nas cantigas medievais ibéricas, em que a condição de objeto a-histórico e imaterial de culto e a de subjetividade concreta de subalternidade se completam dialeticamente, não se poderia, em nenhuma hipótese, deixar de lado que a explicação de tais condicionamentos e construções discursivas e ideológicas se explicariam mais visceralmente nas diferenças e tensões de classes sociais, mais que nas questões puramente de gênero e que, nesse sentido, as questões de gênero, ao menos na Idade Média Ibérica, se construíram, antes de mais nada, como partes inequívocas dos discursos de luta e de dominação de classes, como se pode também supor em outros tempos, lugares e grupos sociais.

## Referências

- DURANT, Will. *A História da Filosofia*. Coleção os Pensadores. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Nova Cultural, s/d.
- FROMM, Eric. *Marx y su Concepto del Hombre*. Karl Marx: Manuscritos econômico-filosóficos. Trad. Julieta Campos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 1962.
- MICELI, Paulo. *O Feudalismo*. Coleção Discutindo a História. 3ª. ed. São Paulo: Atual; Campinas: UNICAMP, 1988.
- MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares*. Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2009.
- SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. 10ª. ed. Pova-do-Varzim: Europa-América, 1970.
- SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. 3ª. ed. São Paulo: EDUSP, 1991.
- VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia Medieval*. Literatura Portuguesa. Coleção Literatura em Perspectiva. São Paulo: Global, 1987.

## **THE WOMAN OF THE SONG AND THE SONG OF THE WOMAN IN THE PORTUGUESE MEDIEVAL LYRIC**

### **ABSTRACT**

*This article tries to address some aspects of medieval Iberian lyrical, with respect to the historical construction of images of the feminine in Western culture. To this end, it uses the identification and interpretation of some medieval, religious, feudal and chivalric discursive formations that served as discursive and ideological basis for the composition of Portuguese medieval lyric. From the dialogue between such discourses, we conclude that, apart from appearance, images of the feminine fictionalized in medieval lyric poetry can be explained much more as social class issues than as gender issues. In other words, we understand that, despite Western patriarchalism, the tension established between the masculine and the feminine in the lyrical representations of the Middle Ages are, first and foremost, discursive representations of class conflicts, which have their deepest reason in material relations of society.*

**Key words:** *Iberian Medieval Discourses. Medieval Lyric. Medieval woman.*