

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

CÉLIA SANTOS DA ROSA

**PEREGRINAÇÃO E POESIA: O ESPAÇO SAGRADO E O PERFIL FEMININO EM
CANTIGAS DE ROMARIA**

MARINGÁ – PR
2015

CÉLIA SANTOS DA ROSA

**PEREGRINAÇÃO E POESIA: O ESPAÇO SAGRADO E O PERFIL FEMININO EM
CANTIGAS DE ROMARIA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de Concentração: Estudos Literários.

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

Maringá
2015

CÉLIA SANTOS DA ROSA

**PEREGRINAÇÃO E POESIA: O ESPAÇO SAGRADO E O PERFIL FEMININO EM
CANTIGAS DE ROMARIA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (Mestrado), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em **24/03/2015**

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Clarice Zamonaro Cortez

Universidade Estadual de Maringá - UEM

– Presidente da banca –

Profª. Drª. Luzia Aparecida Berloff Tofalini

Universidade Estadual de Maringá – UEM

Profª Drª Márcia Maria de Melo Araújo

Universidade Estadual de Goiás/Pires do Rio-GO

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

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio durante esses anos de estudos.

À professora Clarice Zamonaro Cortez. Mais do que uma orientadora foi uma grande amiga que me guiou durante meus anos de estudos, desde os projetos de iniciação científica até a conclusão desse trabalho. Obrigada pelas palavras, que sempre vieram na hora exata, e pela oportunidade de conhecer uma pessoa com uma luz imensa e cheia de carinho, que me apresentou ao mundo maravilhoso das cantigas de amigo. Sem ela eu não estaria aqui.

Aos meus amigos, que contribuíram de forma direta e indiretamente para a elaboração desse trabalho. Especialmente, Elenice Barbosa, minha irmã de coração, que nunca deixou de acreditar em mim, até mesmo quando eu não acreditava. Keila Oliveira, uma pessoa amiga que com sua doçura e gentileza sempre me deu ânimo e importantes contribuições para realização desse estudo.

À professora Luzia Aparecida Berloff Tofalini, membro da Banca Examinadora, pelas aulas e apontamentos valiosos para a conclusão desse estudo.

À professora Márcia Maria de Melo Araújo, membro dessa Banca Examinadora, pelos apontamentos que foram de muita importância para o desenvolvimento desse trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação da UEM pela oportunidade de crescimento pessoal e profissional.

À Capes, pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa.

Cantigas de portugueses
São como barcos no mar —
Vão de uma alma para outra
Com riscos de naufragar.
Fernando Pessoa

RESUMO

A peregrinação na Idade Média é de suma importância para os estudos históricos e literários. Historicamente, as mais diversas causas de peregrinação são justificadas pela fé, promessas, esperança de cura, penitência, entre muitas outras. Nos estudos literários, o desejo de fazer romarias está registrado nas cantigas de amigo, especificamente, nas cantigas de romaria, gênero tipicamente português que, por meio de versos, propõe duas hipóteses de pesquisa: o motivo religioso, próximo ou distante, sincero ou travesso, e o motivo da ausência do namorado, que tinha ido combater os mouros em defesa da terra. Nesse sentido, a questão que norteia este trabalho é o estudo do espaço sagrado das peregrinações, além dos variados motivos de sua busca nas cantigas de romaria. A presente dissertação, intitulada *Peregrinação e Poesia: O Espaço Sagrado e o Perfil Feminino em Cantigas de Romaria* além de estudar o espaço sagrado e a importância da peregrinação, também apresenta um estudo do perfil feminino no *corpus* selecionado das cantigas de romaria. De caráter bibliográfico o trabalho será fundamentado nos conceitos teóricos propostos por Blanchot, Duby, Huizinga, Le Goff, Saraiva e Lopes, Lapa, Maleval, Eliade entre outros. O presente estudo visa contribuir com a fortuna crítica sobre a poesia medieval, especificamente, as cantigas de romaria.

Palavras-chave: Idade Média; cantigas de romaria; espaço sagrado; peregrinação.

ABSTRACT

The pilgrimage in Middle Age is of great importance for the literary and historic studies. Historically, several causes of pilgrimage are justified by faith, promises, hope for cure, penitence, among many others. In literary studies, the desire to make pilgrimage is registered in the *cantigas d'amigo*, specifically, in the *cantigas de romaria*, a typically Portuguese genre that, through verses, proposes two research hypotheses: the religious motive, close or distant, sincere or naughty, and the reason of the absence of the lover, who was away combating the moors in defense of the land. In that sense, the question which directs this work is the study of the sacred space of pilgrimage, besides the various reasons for its search in the *cantigas de romaria*. The present dissertation, named Pilgrimage and Poetry: The Sacred Space and the Female Profile in *Cantigas de Romaria*, besides studying the sacred space and the importance of pilgrimage also presents a study of the female profile in the selected corpus of the *cantigas de romaria*. With a bibliographic aspect, the study will be based on the theoretical concepts proposed by Blanchot, Duby, Huizinga, Le Goff, Saraiva e Lopes, Lapa, Maleval, Eliade, among others. The present study intends to contribute to the critic fortune of medieval poetry, specifically the *cantigas de romaria*.

Key-words: Middle Age, cantigas de romaria, sacred space, pilgrimage.

SUMÁRIO

Resumo.....	07
Considerações iniciais.....	10
1 Idade Média – breve contexto histórico-literário e a presença da mulher nas cantigas.....	13
1.1 Idade Média – breve contexto histórico-literário.....	13
1.2 A mulher na Idade Média.....	22
1.3 A mulher nas cantigas de amigo.....	28
2 Estudo do espaço literário e do espaço sagrado.....	36
2.1 O espaço na literatura – breves considerações.....	36
2.2 O espaço na poesia.....	42
2.3 O espaço sagrado e a peregrinação.....	51
3 As cantigas de romaria: o espaço sagrado e o perfil feminino.....	68
3.1 Poesia lírica.....	68
3.1.1 A poesia lírica occitânica – considerações gerais.....	78
3.1.1.1 As cantigas de amigo.....	85
3.2 As cantigas de romaria.....	90
3.2.1 As cantigas e as peregrinações em exemplares de cantigas e o perfil feminino.....	94
3.2.1.1 O perfil feminino nas cantigas de romaria.....	109
Considerações finais.....	144
Referências.....	147

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Idade Média na Europa foi marcada pela intensa religiosidade e pela busca do homem por um contato mais íntimo com o Criador. Na Europa, o cristão vivia sua fé nos ritos e nas manifestações de forte carga emocional, que o aproximava do mundo divino. Essa religiosidade se traduzia nas romarias e peregrinações às cidades maiores como Santiago de Compostela, na Galiza, e às numerosas capelas das pequenas localidades.

As peregrinações tornaram-se, assim, muito importantes nesse período. Baschet (2006) afirma que a peregrinação constitui-se em um fator de unidade, uma vez que o peregrino é um estrangeiro que percorre diversos lugares e se comunica com povos de diferentes línguas como os germânicos, saxões, francos, italianos, entre outros. No entanto, por encontrar-se em terra cristã, conta com o asilo nas Igrejas e a fé compartilhada com todos os povos, apesar das diferentes línguas. O autor explica que "A travessia dos territórios [...] e a convergência implicada pela peregrinação desenham pela própria forma dos itinerários, a unidade da cristandade" (BASCHET, 2006, p.356).

Jerusalém, Roma e Santiago de Compostela são os lugares mais procurados e mais importantes de peregrinação não só na Idade Média, bem como nos dias atuais. Para Baschet (2006, p. 355), a peregrinação a Santiago de Compostela é a grande invenção medieval, favorecida pelos soberanos hispânicos, que reforçou os reinos e manifestou a unidade da cristandade, simbolicamente convocada para fazer face aos muçumanos. Criou-se, assim, um forte vínculo entre a peregrinação e a reconquista do território.

O trovadorismo possui como principal fator de desenvolvimento a peregrinação a Santiago de Compostela e a outras cidades famosas pelos seus santuários. De acordo com Maleval (1999), o Caminho de Santiago permitiu a interação entre os trovadores occitanos e a tradição poética autóctone já existente no Nordeste da Península. Os santuários, as peregrinações e feiras eram locais em que o povo se encontrava. De acordo com Vasconcelos,

(...) em plena natureza é que a alma ingênua e rude do povo manifesta as suas tendências e aspirações. Tanto as ideias cristãs como as materiais e pagãs. (...) a mocidade de ambos os sexos conversa e namora com maior liberdade, consagrada pela tradição (VASCONCELOS, 1904-1990, p.861-862 *apud* MALEVAL, 1999, p. 34).

Considerados o centro principal e quase único de grandes reuniões festivas, os santuários congregavam pessoas de todas as classes e idades na Galiza e no Norte de Portugal.

Esta dissertação objetiva apresentar um estudo sobre o espaço sagrado nas cantigas de romaria, bem como o perfil das mulheres que compareciam nas romarias e peregrinações, suas intenções e motivos. Entre os pesquisadores não há um consenso sobre o número de cantigas de romaria que registram essa participação feminina. Estudiosos como Esther de Lemos (1990), António José Saraiva e Óscar Lopes (s.d) e Eugenio Assensio (apud LANCIANI; TAVANI, 2000) consideram cerca de oitenta composições de romaria presentes nos cancionários. Já Manuel Rodrigues Lapa (1973) e José Joaquim Nunes (1973) registram o número de cinquenta (ou mais) cantigas de romaria. Optamos pela pesquisa realizada por Nunes (1973), elegendo o *corpus* de cinquenta e três cantigas de romaria em nosso estudo. Os textos das cantigas para nossa leitura e análise foram retirados do livro *500 Cantigas de Amigo*, de Rip Cohen, tradução de Isabel Rodrigues, edição de 2003, obra que reúne os textos compostos entre 1220 e 1350, por um total de 88 trovadores, o maior *corpus* de poesia amorosa de voz feminina que sobreviveu da Europa medieval e antiga.

A presença do espaço, de modo geral, ocupa um lugar de destaque nas composições líricas. Abdala Júnior e Paschoalim (1994) enfatizam as paisagens naturais como o riacho e a fonte, locais de encontros amorosos ou de trabalho das jovens, que se dirigiam à fonte para lavar os cabelos e as roupas. Também as praias, nas referências às ondas do mar que deveriam saber (e revelar) as notícias do amado que estava ausente. Do mesmo modo, as árvores e seus ramos floridos (as avelaneiras) constituem motivo e palco para as meninas que cantavam, dançavam e exibiam sua beleza aos pretendentes. Todo esse cenário contextualiza os ambientes e atua sobre o “eu” feminino, despertando o amor ou a confissão do desejo: “é o ambiente com a atuação animista integrando sentimentos e objetos” (ABDALA JUNIOR; PASCHOALIM, 1994, p. 15).

No estudo do espaço das cantigas de romaria, a referência são as cidades e os inúmeros locais de intensa romaria e peregrinação na Idade Média. Esses espaços sagrados eram muito procurados, sempre com a intenção de fazer e cumprir promessas. Além de Santiago de Compostela, as cantigas se referem também a pequenos locais de peregrinação, por exemplo, os localizados na Galiza

como Santa Maria de Reça, Santa Maria do Lago (Pontevedra) e San Mamede, na cidade de Vigo, também os localizados em Portugal como Santa Maria das Leiras, próximo a Viana do Castelo, Santa Maria de Faro, na cidade de Faro, entre muitas outras. Contudo, vários textos demonstram que o motivo da busca pela jovem não era apenas religioso, na maioria das cantigas, é também sentimental. Nesse sentido, o estudo do espaço sagrado nas cantigas de romaria se justifica pelo fato de que o espaço constitui-se importante categoria da narrativa e também da poesia, sobretudo nas cantigas de amigo, exercendo um papel influenciador no comportamento e na construção do perfil da jovem que deseja concretizar o seu desejo amoroso, muitas vezes, impedida pelo autoritarismo da mãe, de quem era dependente.

A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Idade Média – contexto histórico-literário e a presença da mulher nas cantigas* apresentamos breves considerações sobre o contexto histórico-literário da Idade Média e a situação da mulher. Nosso interesse pelo contexto decorre do fato que quando se trata de um texto de tradição mais antiga a compreensão estética apenas se abre, muitas vezes, após a compreensão histórica, que tem a função de afastar as dificuldades da recepção, possibilitando deste modo a percepção estética do texto, segundo Jauss (1983). Entre os principais historiadores consultados, selecionamos os textos de Lapa (1973), Mattoso (1990), Franco Júnior (1990), Le Goff (1993), Huizinga (2010), Saraiva e Lopes (s.d), Ferreira (s.d), entre outros.

O segundo capítulo, denominado *Estudo do espaço literário e do espaço sagrado*, possui como enfoque o estudo do espaço na literatura e na poesia, além da abordagem do espaço sagrado e das peregrinações na Idade Média. Foram realizadas leituras de estudiosos como Blanchot (1987), Eliade (1992), Bachelard (1993), Borges Filho (2007), Santos e Oliveira (2001), entre outros.

O terceiro capítulo, *Cantigas de romaria: o espaço sagrado e o perfil feminino*, objetiva apresentar a leitura das cantigas do *corpus* selecionado, segundo Nunes (1973), expondo os diferentes espaços sagrados, a religiosidade nas peregrinações, além do perfil feminino da jovem que participa das romarias em diferentes espaços (Portugal e Galiza) e suas reais intenções religiosas ou não.

1 IDADE MÉDIA - BREVE CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO E A PRESENÇA DA MULHER NAS CANTIGAS

1.1 IDADE MÉDIA - BREVE CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

Um poema de tradição mais antiga ou de outra cultura, de acordo com Jauss (1983), se abre à compreensão estética, quando a compreensão histórica afastar as dificuldades da recepção e possibilitar uma percepção estética do texto. É o que ocorre com as cantigas de amigo, compostas há séculos na Idade Média por volta do século XII que, para serem estudadas e compreendidas, necessitam também de um cuidadoso estudo do contexto histórico.

O conceito de Idade Média surgiu no século XVI, expressando, de acordo com Franco Junior (1990), um desprezo indisfarçado pelos séculos localizados entre a Antiguidade Clássica e o século XVI, período considerado renascimento da civilização greco-latina. Os séculos que estavam entre estes dois momentos eram avaliados como um tempo intermediário, uma idade média. Os renascentistas consideravam a Idade Média como uma interrupção no progresso humano, inaugurado pelos gregos e romanos e retomado pelos homens do século XVI. Petrarca (1304-1374), intelectual, poeta e humanista italiano, utilizava-se do termo *tenebrae* para referir-se ao período anterior ao seu. O bispo Giovanni Andrea, bibliotecário papal, em 1469, mencionava o termo *media tempestas*, literalmente “tempo médio”, mas também com seu sentido figurado de “flagelo”, ruína. No entanto, a ideia se enraizou quando em meados do século XVI Vasari (1511-1574), pintor e arquiteto italiano, numa obra biográfica sobre grandes artistas do seu tempo, popularizou o termo Renascimento.

Inicialmente o critério de distinção desses dois períodos era filológico. O século XVI se opunha aos séculos anteriores, por utilizar na sua produção literária o latim nos moldes clássicos, enquanto os séculos anteriores se caracterizavam por um latim “bárbaro”. A arte medieval fugia dos padrões clássicos por isso era considerada como grosseira. O pintor Rafael (1483-1520) denominava a arte medieval como “gótica”, termo sinônimo de “bárbara”.

O Romantismo apresentou uma visão oposta à dos renascentistas e iluministas sobre a Idade Média. Para os românticos, o período medieval foi esplêndido, considerado um dos grandes momentos da trajetória humana, que

deveria ser prolongado e imitado. Franco Júnior (1990) explica que este fenômeno deve-se ao fato de que a Europa, no início do século XIX, vivia uma fase de conturbações, revoluções e guerras.

Nesse período, ganha forças a ideia de identidade nacional. A Idade Média passou a ser vista como momento de origem das nacionalidades, satisfazendo os sentimentos políticos do século XIX. Reinava a insegurança e os problemas decorrentes de um culto exagerado ao cientificismo eram notados. A época medieval, tempo de fé, autoridade e tradição, era uma espécie de remédio às inúmeras crises vividas no século XIV. Seu estudo torna-se fundamental para compreensão da formação do mundo ocidental. Suas principais características relacionam-se à descentralização do poder, típica dos povos germânicos, e à religiosidade, sendo a Igreja a mais forte instituição desse período.

Abrange cerca de um milênio e não há um consenso sobre quando começou ou terminou. Embora existam estruturas básicas ao longo da época medieval, não se pode pensar em um imobilismo, bem como não é possível definir a cultura medieval que vigora na Europa Ocidental do século VI ao XV. Foram registradas mudanças profundas ocorridas ao longo desses mil anos, daí a impossibilidade de se encontrar definições válidas para a abrangência dessa tão importante época. A aparente coerência é provocada pela seleção de dados. O que é verdadeiro para um determinado período não é válido para outro. O que se afirma sobre o século XII pouco se pode aplicar à agitada e angustiada época do século XIV. De acordo com Mattoso (1990)

De facto, os conceitos fundamentais, os métodos, os valores variam de época para época. Não basta a noção, tão vaga, de pensamento simbólico, de crença generalizada na intervenção do sobrenatural no mundo físico e humano, do respeito habitual pelas ordens e hierarquias estabelecidas, para definir a visão do mundo que atravessa a Idade Média do princípio ao fim que é válida para todos os quadrantes do Ocidente e para todos os grupos sociais (MATTOSO, 1990, p. 23).

A história medieval é subdividida em fases que apresentam certa unidade interna. Contudo, não há um consenso entre os historiadores sobre essa subdivisão. Franco Júnior (1990) opta por uma divisão baseada nas estruturas medievais: Primeira Idade Média (do século IV ao VIII); Alta Idade Média (do século VIII ao X); Idade Média Central (do século XI ao XIII); e Baixa Idade Média (do século XIV ao

XVI).

O período que se estendeu de princípios de século IV a meados do século VII possui uma feição própria, não mais “antiga”, contudo, ainda não explicitamente medieval. Devido a isso, Franco Júnior (1990) prefere denominá-lo como “Primeira Idade Média”, não empregando o termo Antiguidade Tardia. Caracterizou-se pelo início da convivência e da lenta interpenetração dos elementos que fundamentaram a Idade Média: Roma, os germanos e a Igreja.

O Império Romano, na tentativa de sobreviver após a crise do século III, estabeleceu novas estruturas como o caráter sagrado da monarquia, a aceitação de germanos no exército imperial, a petrificação da hierarquia social e o desenvolvimento de uma nova espiritualidade. No entanto, estas medidas não impediram sua decadência. A partir do século V, a Europa ocidental passou a ser dividida em reinos, por causa das invasões dos povos de origem germânica. O mais duradouro desses reinos foi o dos francos, que recebia apoio da Igreja pela conversão de Clóvis (481-511), em 496, um dos primeiros reis dos francos.

De acordo com Franco Júnior (1990), a inteligência germânica intensificou as tendências anteriores, porém, sem alterá-las, como ocorreu com a pluralidade política que substituiu a unidade romana da concepção de obrigações recíprocas entre chefe e guerreiros, do deslocamento para o norte do eixo de gravidade do Ocidente, que perdia seu caráter mediterrânico. A Igreja possibilitou a articulação entre romanos e germanos, "o elemento que ao fazer a síntese daquelas duas sociedades forjou a unidade espiritual, essencial para a civilização medieval" (FRANCO JÚNIOR, 1990, p. 12). Isso ocorreu devido ao caráter da Igreja nos seus primeiros tempos. Se por um lado ela negava aspectos importantes da civilização romana como o caráter divino do imperador, a hierarquia social, o militarismo; por outro lado, a Igreja era uma espécie de prolongamento da sociedade romana, com seu caráter universalista, com o Cristianismo transformado em religião do Estado, com o latim que foi levado a regiões antes inatingíveis no período da evangelização.

Na Alta Idade Média (meados do século VIII ao século X), inicia-se a expansão territorial cristã sobre regiões pagãs, período em que surgem os primeiros textos literários em língua vulgar. O Império Carolíngio é a melhor expressão deste período. A dinastia carolíngia foi fundada por Pepino, o Breve, por volta de 750. O auge dos carolíngios foi atingido com o filho de Pepino, Carlos Magno. Em 800, em Roma, Carlos Magno recebeu o título imperial na igreja de São Pedro, das mãos do

Papa Leão III. A dinastia carolíngia precisou ser legitimada pela Igreja para obter a unidade política. Após a morte de Carlos Magno, o território do Império Franco foi dividido em três partes: França Ocidental, que compreende a região da França atual; França Oriental (Alemanha atual); e França Central, que se estendia da Itália ao mar do Norte. A partir dessa divisão do Império, houve um fortalecimento cada vez maior dos senhores feudais.

A aliança entre Império e Igreja possibilitou certa recuperação econômica e o início de uma retomada demográfica. Segundo Franco Júnior (1990), a partir desse momento, teve início a expansão territorial cristã sobre regiões pagãs reformulando o mapa civilizacional da Europa. Como resultado de tudo o que sucedeu, aliança entre Império e Igreja, crescimento demográfico e a expansão territorial cristã, ocorreu a transformação do latim nos idiomas neolatinos, surgindo em fins do século X os primeiros textos literários em língua vulgar. O final dessa fase é marcado por uma profunda crise ocorrida pelas contradições do Estado carolíngio e pelas invasões de povos como os vikings e os muçulmanos.

A Idade Média Central (séculos XI - XIII) caracteriza-se como a época mais rica da Idade Média. Houve uma considerável expansão populacional, territorial e cultural. O Feudalismo em vigor apresentava uma sociedade fortemente estratificada, agrária e fragmentada politicamente. Dentro dessa sociedade, e em concorrência com ela, desenvolvia-se um segmento urbano e mercantil, que buscava outros valores, expressava e esclarecia as transformações decorrentes das próprias estruturas feudais. Vagarosamente a sociedade passava da etapa feudo-clerical para a feudo-burguesa, "emergiam as cidades, as universidades, a literatura laica, a filosofia racionalista, a ciência empírica e as monarquias nacionais" (FRANCO JÚNIOR, 1990, p. 14). Nesse período desenvolvem-se as cantigas trovadorescas.

Huizinga (2010) assegura que as cidades eram fechadas em seus muros, eram compactas e levantadas com numerosas torres. No entanto, por mais altas ou maciças que fossem as casas de pedra dos nobres ou dos comerciantes, o vulto das igrejas dominava o perfil da cidade. O som dos sinos das igrejas estava presente na vida cotidiana, bem como o luto, a alegria, a paz ou a desordem eram anunciadas pelos sinos. Esclarece-nos o autor:

Os sinos eram conhecidos por apelidos: a gorda Jacqueline, o

pontual Rolando. Conhecia-se o significado dos toques. Ninguém era indiferente a esses sons, a despeito de seu uso excessivo (HUIZINGA, 2010, p. 13).

A Baixa Idade Média, final do século XIV e meados do século XVI, foi marcada por crises e rearranjos, e representou o nascimento da Modernidade. A crise do século XIV foi uma consequência da força e da ininterrupta expansão (demográfica, econômica, territorial) dos séculos XI e XIII, que induziu o sistema ao seu limite. A partir dos meados do século XV, a recuperação ocorria em novos moldes, estabelecendo estruturas mais recentes, porém fundamentadas sobre elementos medievais, tais como os novos descobrimentos resultantes das viagens dos normandos e dos italianos, o protestantismo (nas heresias) e o Absolutismo (na centralização monárquica).

O período final da Idade Média é marcado pelo tom geral da amarga melancolia, tal como registra Huizinga:

Aqueles que enfrentavam a dura rotina diária e decidiam expressar sua opinião sobre a vida, costumavam somente citar tristeza e desespero. Viam o tempo tendendo ao fim e tudo o que é terreno, à perdição. O otimismo, que brotará no Renascimento para festejar o seu auge no século XVIII, ainda era estranho ao espírito francês do século XV. Quem são os que pela primeira vez se expressam com esperança e satisfação a respeito do próprio tempo? Não foram os poetas, muito menos os pensadores religiosos ou os governantes, mas sim os estudiosos, os humanistas. É a glória da redescoberta da sabedoria antiga que primeiro arranca dos espíritos o júbilo sobre o presente: é um triunfo intelectual (HUIZINGA, 2010, p. 47).

Os valores culturais do período medieval eram de inspiração clássica, no entanto, subordinados às finalidades éticas e religiosas, ou seja, cristianizados, conforme Ferreira (s.d). Os autores clássicos como Aristóteles, Cícero e Virgílio eram lidos e estudados, porém, suas obras eram selecionadas e adaptadas aos valores cristãos. Segundo a autora, a estrutura hierárquica que domina a sociedade medieval abrange também a cultura, "o estudo da Teologia ocupa o primeiro lugar, pois o ideal de vida do homem medieval é essencialmente teocêntrico" (FERREIRA, s.d, p. 7).

Franco Júnior (1990) constata que no campo da literatura a preocupação maior era preservar e cristianizar mais as obras antigas do que criar novas. Procurava-se conservar a literatura clássica por meio de cópias realizadas nos

scriptoria monásticos. O campo cultural que melhor expressou a tentativa de harmonização do passado clássico com o cristianismo foi o da filosofia. Santo Agostinho (354-430) foi uma das figuras que exerceu maior influência por toda a Idade Média, associando ao cristianismo os textos do filósofo grego Platão, construindo argumentações capazes de sustentar e explicar as verdades religiosas.

Os primeiros centros difusores da cultura medieval eram os conventos. O latim, língua da Igreja e língua culta por excelência, de acordo com Ferreira (s.d, p.7), serve de veículo à cultura monástica ou médio-latinística, "expressa por meio de obras religiosas, morais e filosóficas, e também por uma poesia de amor idealizado, que muito deve a retórica clássica". Segundo Franco Júnior (1990), havia um monopólio da cultura intelectual por parte da Igreja. Quase todo o ensino estava sob o seu controle e era voltado para o ingresso na vida religiosa. A educação era feita de clérigos para clérigos.

Dois culturas destacaram-se, segundo o autor, a clerical, cultura da Igreja, e a cultura laica, do povo. Esta era transmitida oralmente, em língua vulgar, e a aquela era comunicada pela escrita, inicialmente em latim, mas adaptada em traduções, mais tarde, à língua vulgar. A cultura laica era divulgada pelo canto nas romarias ou peregrinações e nas cortes dos reis e dos grandes senhores. Saraiva e Lopes (s.d) salientam que desempenhavam um papel importantíssimo os pregadores eclesiásticos, que estabeleciam a ligação entre saber livresco e as massas populares.

A literatura oral e a literatura escrita apresentavam características muito distintas. Enquanto os livros produzidos ou reproduzidos nos conventos, destinando-se, sobretudo à preparação dos clérigos e ao serviço religioso, consistiam principalmente em obras de devoção e tratados escritos em latim, a literatura oral, divulgada pelos jograis, dirigido a um público iletrado de vilões, burgueses ou nobres, servia-se das línguas locais, inspirava-se na vida e interesses desse público e consistia sobretudo em poemas e narrativas versificadas. Saraiva e Lopes (s.d) constata que é com os jograis que nascem as literaturas românicas e os gêneros modernos de ficção, tais como o poema lírico e o romance.

A cultura literária e científica por via escrita e escolar foi pouco disseminada, restringindo-se, durante muito tempo, aos clérigos. A palavra clérigo (francês *clerc*) tornou-se sinônimo de letrado. Por outro lado, os autores ressaltam que "pode falar-se de uma cultura "tradicional", transmitida oralmente, que fixava padrões de vida,

uma visão do mundo uma escala de valores, um patrimônio literário oral, ditames de sabedoria prática etc” (SARAIVA; LOPES, s.d, p.36).

Na Idade Média Central, houve uma inversão, antes era a cultura clerical que se infligia à cultura laica. No entanto, a partir desta fase, a cultura laica começou a se impor, fenômeno conhecido como *Reação Folclórica*. Assim, como ocorreu a clericalização de elementos folclóricos, os elementos cristãos foram também folclorizados. Le Goff (1993, p.216) interpreta o renascimento da literatura profana dos séculos XI e XII, “como o produto do desejo da pequena e média aristocracia dos milites de criar para si uma cultura relativamente independente da cultura clerical, a que se tinham bem acomodado os próceres laicos carolíngios”.

A casta dos cavaleiros recém-formada, segundo Franco Júnior (1990), buscava sua identidade coletiva, recorrendo às tradições folclóricas, fazendo frente às antigas linhagens que, desde a época carolíngia, tinham adotado a cultura clerical. Os dois grupos, porém, aproximaram-se devido à necessidade histórica de buscar o ideal da classe comum. Essa necessidade histórica fazia do folclore um “instrumento de afirmação psíquica e material da elite laica” (FRANCO JÚNIOR, 1990, p. 133).

Em princípios do século XII, de acordo com o historiador, ocorreu o nascimento da lírica trovadoresca, gênero intermediário do ponto de vista das relações entre as culturas clerical e laica. Se por um lado era feita a exaltação do amor espiritual, a submissão do trovador à sua “senhora” possuía um paralelismo com a relação vassálica, e o culto à mulher se assemelhava com o culto a Nossa Senhora. Por outro lado, ressalta o autor, há o caráter sensual, muitas vezes, presente na poesia trovadoresca. O caráter antimatrimonial da lírica trovadoresca se opunha à Igreja, que havia instituído o casamento para reforçar seu controle sobre a sociedade laica.

O sul da França foi o centro de elaboração deste lirismo. Lapa (1973) constata que para compreender o fenômeno do trovadorismo é preciso conhecer as condições sociais em que vivia a sociedade francesa do sul por todo o século XI. A civilização do sul era, no geral, superior, diferente e até oposta à civilização do norte, e o temperamento das duas populações acentuava essas diferenças. O autor explica que entre os motivos que levaram o sul a ser um país rico e de civilização fácil estavam a atividade comercial dos portos Mediterrâneo, 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, e uma maior fertilidade do solo. A situação florescente da economia privada favoreceu a instalação de pequenos centros de cultura social, que adquiriam aos poucos uma grande importância. Nos princípios do século XII, nos condados de Anju e de Tolosa e no ducado de Aquitânia, praticamente desligados do rei da França, a vida corria fácil e alegre. Enquanto, floresceu no norte uma literatura de guerra, do tipo canção de gesta, no sul emergiu uma literatura familiar e confidencial, do tipo canção de amor.

Um dos fundamentos dessa nova cultura, salienta Lapa (1973), traz também um selo caracterizadamente burguês, pois ela se alimentou de preferência das amenidades da vida, conquistadas por uma burguesia que pleiteava o poder com a própria aristocracia, em alguns momentos até superando-a. Entretanto, não significa que a cultura trovadoresca tenha caráter grosseiramente burguês, segundo o autor.

Mas a nova civilização poética não se reflete apenas na canção lírica, nas efusões do coração enamorado, manifesta-se ainda no *serventês* (provençal *serventés*), na poesia objetiva e satírica, e para isso é que é necessário ter presente a existência duma forte cultura burguesa, dum espírito civilista, que enforma alguns dos seus aspectos (LAPA, 1973, p.9).

O fidalgo pressionava o burguês nos municípios, este estava praticamente equiparado àquele. Essa assimilação também se encontra presente na cultura galego-portuguesa e na civilização italiana do século XIII, com algumas diferenças, em Portugal e Galiza, o cavaleiro faz-se lavrador e na economia italiana faz-se mercador.

O ritmo de vida, superior no sul, era favorável à criação duma cultura e lirismo em língua vulgar. Foi o que sucedeu com Guilherme IX, o primeiro trovador provençal, nos fins do século XI. Já na segunda metade do século XII, existia no sul da França uma verdadeira primavera de canções trovadorescas. Segundo o pesquisador: “Estava inaugurada uma nova época na literatura da Europa ocidental; e começava uma nova civilização” (LAPA, 1973, p.10).

Huizinga (2010) explica que o anseio pelo amor não encontrava sua forma apenas nas belas-artes e na literatura.

A necessidade de dar estilo e forma nobres ao amor também encontra um amplo campo para se desenvolver nas próprias formas de vida: no dia a dia da corte, nos jogos de salão, nas brincadeiras e no esporte. Também aí o amor é constantemente sublimado e

romantizado; nisso a vida imita a literatura, mas esta, em fim de contas, acaba aprendendo tudo da vida. A visão cavaleiresca do amor, no fundo, não surgiu na literatura, mas na vida. Na verdade, nas condições da vida é que se achava o motivo do cavaleiro e de sua amada (HUIZINGA, 2010, p. 115).

Uma das mudanças mais importantes que o espírito medieval sofreu foi o desenvolvimento de um ideal amoroso com uma predominante negativa. Huizinga (2010) pondera que embora a Antiguidade cantasse o anseio e o sofrimento amoroso, o sentimento de tristeza não se situava na insatisfação erótica, mas na infelicidade do destino. O descontentamento apenas se tornou o motivo principal no amor cortês dos trovadores. Do próprio amor sensual brotara a servidão cortês à mulher, sem nunca exigir a realização amorosa. O historiador explica que “Criara-se uma forma de pensamento erótico capaz de abranger uma profusão de aspirações éticas, sem por isso renunciar por completo à sua conexão com o amor natural das mulheres” (HUIZINGA, 2010, p. 177). O amor era o campo em que se deixava florescer todo o aperfeiçoamento estético e moral. O amante tornava-se virtuoso e puro pelo amor, segundo a teoria do amor cortês. O elemento espiritual ganha cada vez mais espaço na poesia lírica, tornando-se finalmente um estado de iluminação sagrada e devoção.

Em nenhuma outra época o ideal da civilização mundana se interligou de tal maneira ao ideal do amor feminino como ocorreu dos séculos XII até o XV. Todas as virtudes cristãs e sociais e a estrutura inteira das formas de vida foram ajustadas na moldura do “verdadeiro amor” pelo sistema do amor cortês. Fato que nos leva a considerar a questão da mulher na Idade Média e nas cantigas trovadorescas.

Mongelli (1997) explica a manifestação da mulher nas cantigas de amor devido ao momento em que ela se transforma em ausência para uma pequena nobreza desfavorecida (os trovadores), que expressa por meio da poesia e da música a consciência da dificuldade da elevação à dama. Nas cantigas de amigo, é o homem que permanece ausente e provoca o sentimento de saudade na mulher solteira (submissa à autoridade materna), que espera a sua volta. Enquanto isso, a moça participa das romarias e das peregrinações, praticando a religiosidade, ou fazendo dela um pretexto para encontros e conquistas amorosas.

As cantigas de amigo, que comprometeram a primazia inicial das cantigas de amor, estariam vinculadas as incontestáveis aberturas do mecanismo régio, aceitando na corte não só a nobreza secundária,

como também os jograis, aptos a refletir mais proximamente a diversificação social e os amores mais livres de constrangimentos (MONGELLI, 1997, p. 219).

As cantigas de amigo serão abordadas mais aprofundadamente em outro capítulo.

1.2 A MULHER NA IDADE MÉDIA

A mulher emerge das fontes medievais com diversos enfoques. Loyn (1990) ressalta que uma imagem duradoura da mulher é a da *grande dame* adorada à distância por seu cavaleiro, descrita nas novelas de cavalaria, a partir do século XII. Do outro lado, oposta a essa imagem, nos pactos matrimoniais, elas eram avaliadas como verdadeiras mercadorias, de acordo com a herança ou o dote que traziam consigo.

Uma terceira imagem associa-se ao culto da Virgem Maria, popular desde o século XI, equivalente eclesiástico do amor cortês, Maria era apresentada simultaneamente como figura divina e maternal, modelo de beleza e virtude. Porém, como antítese havia a forte tradição misógina herdada de São Paulo e dos escritores patrísticos, que retratavam a mulher como Eva, tentadora e obstáculo para a salvação.

Wemple (1990) esclarece que pouco se sabe sobre a infância das mulheres na época medieval. Teoricamente, no século X, as mulheres poderiam escolher seu estilo de vida, optando pelo convento ou pelo casamento. No entanto, na realidade, muitas delas ficavam noivas ainda na infância e se casavam cedo.

As noivas não só tinham de ser originárias do mesmo meio como deviam possuir boas maneiras, um porte nobre e um corpo saudável. Se não conseguisse arranjar um parceiro conjugal adequado para uma rapariga, ela teria de entrar para o convento (WEMPLE, 1990, p. 245).

Barthélemy (1990) relata que a maior parte do casamento se concluíria após madura reflexão das duas parentelas, que consistia na avaliação da honorabilidade e da negociação conduzida pelos chefes da casa. O rapaz e a moça eram apenas chamados para consentir em sua promoção à condição de adultos.

De acordo com Macedo (1999), o casamento era um pacto entre duas famílias. Nesse ato, a mulher era ao mesmo tempo doada e recebida como um ser passivo. A obediência e a submissão eram as principais virtudes da mulher dentro e fora do casamento. Se o valor dos dotes colocava em perigo a estabilidade do patrimônio familiar, a jovem era enviada pelo pai ou o chefe da casa para os mosteiros a fim de se tornarem "esposas do Senhor". A diminuição de jovens aptas ao matrimônio possuía o propósito de proteger os bens da família e valorizar as finanças.

Os interesses da família sobrepujam-se aos pessoais. O objetivo mais importante do casamento era a continuidade da linhagem. "Se, em virtude da esterilidade de um dos componentes ou quaisquer outras razões, o objetivo da união não fosse atingido, a relação perdia a sua razão de ser" (MACEDO, 1999, p.17). Santo Agostinho há tempo já exprimia em três palavras a finalidade da união: progeneração, fidelidade e sacramento. O divórcio ou o repúdio de esposas indesejáveis foi comum no período, não obstante o inconveniente dos conflitos com os familiares das mulheres abandonadas.

A Igreja possuía três diferentes perspectivas sobre o matrimônio. Uma vertente ascética e monástica, pregava a recusa do mundo, desprezava-o e condenava-o, como se representasse ao mesmo tempo desonra e um entrave à contemplação e à pureza da alma. A segunda vertente, do clero secular, não somente aceitava o casamento, como defendia a ideia de matrimônio de religiosos. Já a terceira vertente aceitava o matrimônio quando se tratava de ligação entre leigos, e condenava-o quando se referia à união envolvendo religiosos.

Macedo (1999) explica que por meio do casamento esperava-se controlar a sexualidade e lutar contra a fornicação. Transformada num sacramento, a união conjugal tornar-se-ia veículo de controle do comportamento da sociedade. O marido deveria ser compreensivo para com sua esposa, um ser frágil, amando-a como a si mesmo. Em contrapartida, a esposa deveria respeitar e obedecer a seu marido. Salvo em decorrência do adultério, ela não deveria ser abandonada e sim "suportada". A mulher não era dona de seu corpo, já que este, por intermediário do casamento, era posse do esposo. No entanto, a alma deveria permanecer na posse exclusiva de Deus.

Para a concepção religiosa, homem e mulher não deveriam amar-se demasiadamente:

[...] na concepção dos religiosos, o marido que amasse excessivamente a esposa era visto como adúltero. Não deveria usá-la como se fosse de uma prostituta. A mulher não podia tratar o marido como se ele fosse seu amante (MACEDO, 1999, p. 20-21).

Georges Duby (1990) explica que as mulheres eram vistas como uma ameaça à ordem estabelecida. O problema estava nas bem-nascidas, não naquelas mulheres submissas sobre quem pesava muito fortemente o poder da dona de casa. Elas eram consideradas seres mais fracos e mais inclinados ao pecado. O dever do chefe de família era vigiar, corrigir e até matar sua mulher, suas irmãs, suas filhas, as viúvas e as filhas órfãs de seus irmãos, de seus primos e de seus vassallos. A feminilidade representava o perigo. Tentava-se conjurar esse perigo encerrando as mulheres no local mais fechado do espaço doméstico, o quarto. O historiador pondera que se deve tomar este espaço como local de desterro, elas eram ali encerradas porque os homens as temiam. Duby (1990) compara a parte feminina da família a um corpo.

A parte feminina da família constitui então um corpo, um Estado no Estado, e senhor de si mesmo, escapando ao poder de qualquer homem, salvo do chefe da casa, mas o poder deste não é senão de controle, como suserano, e muitas vezes se veem eclesiásticos disputá-los com ele sob pretexto de direção das consciências (DUBY, 1990, p.90).

A ociosidade era considerada perigosa, por isso as mulheres deveriam estar ocupadas. O ideal era uma divisão equilibrada entre a oração e o trabalho, principalmente o trabalho do tecido. No quarto, fiava-se, bordava-se. Das mãos saíam todos os enfeites do corpo e os tecidos ornamentados que decoravam o próprio quarto, a sala e a capela.

No século X, aparece um número considerável de esposas: castelãs, senhoras de propriedades agrárias, proprietárias de igrejas, participantes em assembleias seculares e eclesiásticas, detentoras do poder de comando militar e do respectivo direito de justiça. A terra era a única fonte de poder. No sul da França, as mulheres podiam herdar terras em igualdade de condições com os homens. Já em outros lugares como a Alemanha do século XIII, segundo Loyn (1990), embora a herança feminina de terras fosse comum, era vista mais como um privilégio do que um direito. Na França do século XI, por exemplo, as mulheres eram indesejáveis como herdeiras e pela elaboração da lei sálica, foram excluídas da sucessão ao trono. A lei sálica regulava todos os aspectos da vida em sociedade desde crimes,

impostos, calúnias, estabelecendo indenizações e punições. Foi um código legal datado do reinado de Clóvis I, no século V, utilizado nas reformas legais introduzidas por Carlos Magno. Apesar da rigidez dessa lei, no topo da sociedade, algumas mulheres conseguiram exercer enorme poder e tornar-se imperatrizes ou rainhas por suas prerrogativas legítimas. O governo de uma mulher, porém, gerava frequentemente oposição e rebelião.

Lapa (1973) explica que no sul da França a mulher encontrou condições especialmente favoráveis para uma existência elevada. A mulher ali herdava, possuía bens próprios e, depois de casada, podia dispor deles sem o consentimento do marido. Essa igualdade jurídica, resultante da influência do direito *justinianeu* na França meridional, foi decisiva para a gênese e progresso da cultura trovadoresca, essencialmente feminina. Embora essa cultura nem sempre seja o espelho da realidade social, pela dose de ficção nela contida, ela presume um avanço inegável na condição da mulher livre.

Como expressão da sujeição amorosa do homem, o trovadorismo nasceu da inspiração e em certo modo do desejo e imposição das grandes senhoras. Foi uma reação ideal contra a dependência social e jurídica da mulher na Idade Média (WECHSSLER apud LAPA, 1973, p. 11).

O cristianismo elevou indiscutivelmente a condição social da mulher, fazendo-a em teoria, igual ao homem, afirma Lapa (1973). No entanto, não deixa de ser verdade que a sua situação tinha sido bem precária na remota Idade Média, uma vez que estava exposta ao misoginismo dos autores eclesiásticos e às brutalidades do homem a quem pertencia, de acordo com o autor.

A mulher de condição nobre possuía ainda um recurso, refugiar-se em algum convento, continuar em paz e ao abrigo das necessidades, a vida livre dos espíritos. A vida nos conventos lhe oferecia um ambiente acolhedor, em que poderia viver, trabalhar e rezar. De acordo com Duby (1991), as mulheres podiam participar na liturgia e encontrar uma saída para os seus talentos administrativos e intelectuais, além de poderem desempenhar diversas funções como camareiras, despenseiras, porteiras, bibliotecárias, copistas e professoras. Geralmente, as monjas possuíam como superiora uma abadessa, cuja ocupação normal incluía a administração, a disciplina e o cuidado com o bem-estar espiritual. No entanto, Loyn (1990, p.266) assegura que a vida religiosa proporciona “uma vocação ou um respeitável refúgio

do mundo tanto para homens quanto mulheres, porém muito mais oportunidades eram oferecidas aos homens”.

Antes do século XII, o monasticismo feminino estava restrito a poucos conventos aristocráticos para freiras. Na Inglaterra havia um convento de freiras para cada quatro mosteiros de monges. A tradição de ricas fundações reais e aristocráticas permaneceu durante todo o período medieval, porém existia uma crescente pressão por parte de mulheres em todas as camadas sociais para serem aceitas na vida religiosa. Como consequência, foram fundados muitos conventos pequenos no final do século XII e durante todo o século XIII. Loyn (1990) registra que também foram populares as heresias que permitiam às mulheres desempenhar um papel significativo na sociedade. No século XV, mulheres místicas e eremitas retornaram às mais antigas raízes da vida monástica no deserto.

Seu rigor e ascetismo contrasta com o modo de vida bastante confortável em muitos conventos do final da Idade Média, simbolizado pela priora de Chaucer, mas ambas as formas de vida religiosa ofereceram às mulheres um refúgio igualmente respeitável do mundo (LOYN, 1990, p.266).

Segundo Macedo (1999), o desprezo dos homens pelas mulheres era justificado por todos os meios, até pela etimologia da palavra que as designava. Para os pensadores da época, a palavra latina que nomeava o sexo masculino, *Vir*, lembrava-lhes *Virtus*, no sentido de força, retidão. Enquanto o termo *Mulier*, que designava o sexo feminino, lembrava *Mollitia*, relacionada à fraqueza, à flexibilidade e à simulação.

Um provérbio da época mostra o hábito brutal dos homens em relação às mulheres: “Quem bate na mulher com uma almofada, pensa aleijá-la e não lhe faz nada”. Aos homens, pais ou maridos, era reservado o direito, inquestionável, de castigar suas mulheres como a uma criança, a um doméstico ou a um escravo. A “surra conjugal” era um direito do marido.

As mulheres não deveriam saber ler e escrever, mas, sim, fiar e bordar. A única exceção era para as que abraçavam a vida religiosa, porque a ideia de serem instruídas ligava-se aos galanteios dos homens. Caso fossem assediadas, não resistiriam ao desejo de se corresponder com seus admiradores. Para Macedo (1999), é necessário focalizar a situação da mulher sob dois aspectos: o primeiro aspecto se refere aos homens, tomando por base os seus papéis enquanto

participantes da família, todas as mulheres, indistintamente, foram filhas, esposas e mães. O segundo aspecto considera o grupo social a qual pertenciam, além das atividades desempenhadas fora do lar. Compreende-se que além de exercerem o papel de esposa, as mulheres foram forçadas, pelas dificuldades do tempo, a desempenhar, ao lado do esposo ou sem ele, inúmeras atividades fora das paredes do lar. Querendo ou não, tiveram de lutar para sobreviver e, para isso, participaram em praticamente todos os setores da atividade econômica, principalmente da vida no campo. O trabalho deveria ser ao lado do esposo em todas as atividades desempenhadas e, na viuvez, as mulheres trabalhavam sozinhas ou com os filhos.

A dama aristocrata tinha sob sua responsabilidade o suprimento de alimentos e vestimentas da família, a administração do trabalho doméstico e o acompanhamento da fabricação de tecidos. Certas esposas de nobres e viúvas precisaram assumir responsabilidades aparentemente masculinas, bem como as aristocratas rurais, da alta nobreza ou castelãs, foram chamadas inúmeras vezes para o cumprimento de atividades reservadas aos homens. Explica ainda o historiador que as mulheres com parentesco de pequenos ou grandes mercadores substituíam ou auxiliavam os homens nas atividades comerciais das menores às maiores transações. As esposas colaboravam com o companheiro, as filhas ajudavam o pai, as viúvas davam continuidade aos negócios dos maridos falecidos.

A mulher era vista pelos religiosos como "naturalmente" inferior ao "sexo viril".

Deus havia criado primeiro o homem. Ele foi criado à imagem e semelhança do Todo-Poderoso. Ela era meramente um reflexo da imagem masculina, uma imagem secundária. Sexos diferentes, ambos uniam-se pelo casamento. Contudo, não se tornavam iguais. Considerada a responsável pela queda da humanidade no pecado, a dominação do esposo sobre ela e as dores do parto eram vistos como o seu castigo (MACEDO, 1999, p. 19).

O tema central da discussão teológica sobre a mulher foi o do pecado original. A maioria dos pensadores, desde São Paulo, baseara a argumentação em defesa da "superioridade natural" do homem na fraqueza de Eva ante a sedução de Satã. Santo Agostinho, o maior representante do pensamento cristão, considerava que a sujeição feminina estava na ordem natural das coisas. O homem deveria ser governado apenas pela sabedoria divina e a mulher pelo homem. Tal qual o corpo deve ser governado pela alma, a razão viril deveria dominar a parte animal do ser.

A imagem de mulher perfeita esteve relacionada com o culto da Virgem Maria. De acordo com Macedo (1999), a projeção da imagem de Maria sobre a cristandade foi lenta. No Concílio de Éfeso, em 431, sob a inspiração de São Cirilo, ela foi proclamada "Mãe de Deus", em vez da consideração anterior de "Mãe de Cristo". Ao longo da Alta Idade Média, a popularidade de Maria se firmou entre os cristãos e depois do século XI, houve um desenvolvimento assombroso do culto à Santa Maria. Se por um lado Eva foi responsável pelo pecado original, a Virgem Maria, a "nova Eva" foi fonte de redenção.

A lírica trovadoresca criou uma nova visão do amor cujo centro era a dama inaccessível e possuidora de encanto e pureza. No final do século XIV, ela se torna a heroína dos romances de cavalaria. No decorrer da história, houve muitas alterações promovidas pelas ideias do campo literário, principalmente a visão da mulher como dama. A burguesia repudiava as mulheres e suas qualidades começaram a ficar em segundo plano. Um dos gêneros mais comuns nessa época, o *fabliaux*, transmitiu grande antipatia à figura feminina. Valores negativos como a ingratidão, a traição e a vaidade passaram a fazer parte de muitos contos nesse período. Segundo Macedo (1999), pelo seu conhecimento das ervas medicinais e simpatias para a cura emergencial das doenças passou a ser considerada bruxa ou feiticeira, prejudicando, ainda mais, sua imagem e reputação, chegando a ser condenada pela Igreja como servidora do demônio.

1.3 A MULHER NAS CANTIGAS DE AMIGO

A mulher no trovadorismo exerceu um papel de suma importância. O historiador Arnold Hauser em *História social da literatura e da arte* (1972) afirma que a cultura da corte, na Idade Média possui um caráter claramente feminino: "É feminina não só porque as mulheres participam na vida intelectual da corte e influenciam a linha de criação poética, mas também porque o pensamento e o sentimento dos homens são, em muitos aspectos, femininos" (HAUSER, 1972, p.288). As canções de amor provençais e os romances bretões do rei Arthur são, inicialmente, dirigidos às mulheres. Mulheres como Leonor de Aquitânia, Maria de Champagne, Hermengarda de Narbonne e outras inspiradoras não eram apenas grandes senhoras, possuidoras de "salões literários", cujas sugestões eram de suma

importância, muitas vezes, eram elas que falavam por meio da boca do trovador, “não só os poetas se dirigem às mulheres, como veem o mundo através dos olhos das mulheres” (HAUSER, 1972, p.288).

Nas cantigas de amor, a mulher é cultuada, considerada modelo de beleza e virtude. A mulher é uma dama pertencente à nobreza, sendo chamada pelo trovador, nas composições, de “senhor”. O nome da dama nunca é citado nas cantigas, já que quebraria a lei da “mesura”. Segundo esta lei, o trovador não deveria em hipótese nenhuma comprometer a dignidade de sua “senhor”. Spina (s.d) constata que os cantares de amor, de procedência provençal, constituem um retrato da vida feudal da corte, expressão de um meio culto, refinado, comprometido pelo convencionalismo da vida palaciana e com evidentes influências da cultura clássica.

Os poetas não aspiram à realização do amor. Deve-se amar desinteressadamente, uma vez que o amor é sua própria finalidade. A realização do amor é impossível nessas composições, já que se trata de uma mulher casada. A voz lírica manifesta nas cantigas de amor a chamada coita amorosa, um sentimento tão intenso que leva o trovador a desejar a morte, uma vez que seu amor é tão profundo e ao mesmo tempo tão doloroso, pois não pode ter um final feliz, é um amor trágico, infeliz.

O trovador se compraz, então, em viver de um amor insatisfeito, ocasionado pela incorrespondência da mulher, e em analisar nos seus pormenores de causa e efeito o seu drama passional. A mulher torna-se, assim, a *dame sans merci*, a dona impiedosa, obstinadamente inacessível às solicitações do trovador amante (SPINA, s.d, p.16).

Nas cantigas de amor há um halo de idealismo, em que a mulher muitas vezes atinge a abstração.

*Esso mui pouco que oj'eu falei
con mia senhor, gradeci-o a Deus,
e gran prazer viron os olhos meus!
Mais do que dixे gran pavor per hei;
ca me tremi' assi o coraçon
que non sei se lh'o dixе [ou] se non.*

*Tan gran sabor houv'eu de lhe dizer
a mui gran coita que sofr' e sofrì
por ela! Mais tan mal dia naci,
se lh'o oj'eu ben non fiz entender!
ca me tremi' assi o coraçon
que nom sei se lh'o dixе ou se non.*

Ca nunca eu falei com mia senhor

se non mui pouc' oj'; e direi-vos al:
 non sei se me lh'o dixe ben, se mal.
 Mais do que dixe estou a gran pavor;
 a me tremi' assi o coraçon
 que non sei se lh'o dixe ou se non.

E o quen muito trem' o coraçon,
 nunca bem pod' acabar sa razon.
 (SPINA, s.d, p.40).

Nessa composição do trovador João Garcia de Guilharde, podemos verificar que a mulher é um ser amado platonicamente, pois a voz lírica se contenta em adorá-la a distância, não se atrevendo a falar com sua amada. A voz lírica também sofre da coita, “*a mui gran coita que sofr' e sofrir*”. A mulher é idealizada, sua beleza é exaltada, “*e gran prazer viron os olhos meus*”. A emoção vence a razão, na disputa, “*E o quen muito trem' o coraçon, / nunca bem pod' acabar as razon*”.

Nas cantigas de amigo há predominância de um tom realista. Os cantares de amigo são a expressão da vida campesina e urbana; já os cantares de amor são fruto do ambiente refinado da corte. Spina (s.d) pondera que embora o trovador seja um homem, nas cantigas de amigo se supunha que a fala seja de uma mulher, os autores permanecem fiéis à tradição poética da primitiva România, em que a mulher era o agente e o tema dessa poesia. Na Galiza e em Portugal, a mulher aparece representada principalmente pelas meninas casadouras, que nessas composições vibram de saudades do namorado que foi para as trincheiras (*fossados* ou *feridos*) combater o invasor.

Os cantares d'amigo exprimem, portanto, estes pequeninos dramas e situações da vida do campo (com todas as sugestões da natureza), a vida burguesa e o ambiente doméstico (representado sobretudo pelas relações com a mãe e as irmãs mais velhas) formam a moldura desses singelos quadros sentimentais e impregnam de original encanto e doce realismo essa poesia feminina (SPINA, s.d, p.15).

O autor ressalta que as cantigas de amigo são impregnadas de calor humano, devido ao suave saudosismo, com aquelas notas psicológicas, que caracterizam a saudade galego-portuguesa. Ferreira (s.d) afirma que nas cantigas de amigo o sentimento que predomina é a saudade, se manifestando de maneira autêntica e vivida, podendo mesmo considerar-se um tema eminentemente português, uma vez que reflete as condições em que se formou Portugal: a reconquista cristã.

A importância da mulher nos cantares de amigo é muito grande. Ferreira (s.d)

constata que a cantiga de amigo testemunha a existência de um lirismo muito antigo no Noroeste da Península Ibérica, portanto, anterior à chegada as primeiras influências provençais. Uma prova do caráter popular e autóctone da cantiga de amigo reside, justamente, na importância atribuída à mulher nesse lirismo. Nas mais antigas festividades religiosas de Santiago de Compostela a mulher exercia a função de cantora, porém teve sua posição degradada com o passar do tempo se transformando na soldadeira, que acompanhava os jograis, dançando, cantando e tocando pandeiros e castanholas em troca do soldo. Vem daí o nome soldadeira. Elas não eram muito bem vistas pela sociedade, mais conhecidas pelo seu comportamento licencioso do que pelas suas qualidades artísticas. Magalhães (1987) averigua que no livro *Poesia juglateral y juglares na Idade Média*, Ramón Menéndez Pidal fala das *puellae gaditanae*, que cantavam e bailavam nos festins romanos e que teriam influenciado, assim como as cantoras mulçumanas, o aparecimento das juglateralas medievais. Muitas das miniaturas medievais, tanto as do *Cancioneiro da Ajuda*, quanto as *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, representam essas mulheres.

A importância da mulher no lirismo galego-português pode ainda acarretar na dedução que este deriva de uma poesia românica e cristã, oral e muito antiga. Ferreira (s.d) explica que esta conclusão ocorreu devido ao descobrimento, em 1948, de vinte poesias escrita em hebreu e vinte e quatro escritas em árabe (moaxás), rematadas por um estribilho ou finda (carja), em romance moçárabe, com elementos linguísticos de influência galega, que se assemelham tematicamente às cantigas de amigo. A existência das carjas demonstraria que os moçárabes cristãos impuseram aos árabes vencedores a sua poesia oral, que aparece parcialmente transcrita nas “moaxás”. Desse modo, ficaria comprovada a existência de um primitivo lirismo românico, cuja influência a própria poesia dos dominadores árabes não teria podido furtar-se.

Segundo Correia (1978), tanto a cantiga de mulher moçárabe quanto a cantiga de amigo galego-portuguesa radicam em um velho substrato lírico da Europa ocidental, que subentende um núcleo sagrado em que à mulher destina-se uma relevante função sacerdotal. A autora considera que é no ocidente peninsular que o tema arcaico da canção feminina subsiste com maior vigor e fidelidade a um esquema coreográfico, cujo fundamento é a dança ritual. Uma das possibilidades da origem das bailadas pode ser essa, perdurando ainda o vestígio da árvore ritual,

como exemplifica a composição de Airas Nunes, “Bailemos nós todas três, ai amigas”, em que há a presença da avelaneira florida.

No Noroeste Peninsular, as condições sociais favoreciam a importância adquirida pela mulher. Ferreira (s.d) afirma que quando o homem partia para combater os Mouros (“ir no *ferido*”, “ir no *fossado*”) ou acompanhar o rei (*en cas d’el-rei*), competia à mulher a responsabilidade da família e o governo da casa, além do trabalho da terra, nas regiões rurais.

Ferreira (s.d) observa que as cantigas de amigo refletem o ambiente doméstico e familiar, marcado pela presença feminina. A jovem vive sob a tutela da mãe, já que na ausência do chefe da família, a mulher assume este papel. As cantigas, portanto, testemunham as condições familiares da época, em que a mãe possuía autoridade e exercia vigilância sobre a filha.

Correia (1978) destaca o fato de nenhuma só vez o pai aparecer nessas composições. Magalhães (1987) observa que a sociedade das cantigas de amigo é toda matriarcal, não há a presença do pai, as moças são sujeitas unicamente à autoridade materna e só a ela obedientes. A gênese da cantiga de amigo seria matriarcal. Correia (1978) defende que a supremacia da mãe nas composições seria um dos principais indícios que confirmam esta tese.

É um mundo que desconhece a autoridade paterna. Nem uma só vez a sombra do pai vem perturbar este universo estritamente feminino que apenas se excita com as proibições e concessões da mãe, único juiz das acções da filha enamorada (CORREIA, 1978, p. 44).

Maleval (1999) verifica que nas cantigas e/ou canções medievais representavam-se vozes de mulheres, expressando anseios, de ordem erótico-sentimental, e coitas, causadas pelo afastamento do amado. A jovem nas cantigas de amigo ansiava pelo namorado ausente, tendo como confidentes amigas, irmãs, mães, enquadrando-se ainda nessa função, ou como oráculos, Deus e os elementos da natureza (os cervos do monte, as flores do verde pino, as ondas do mar de Vigo etc.). Muitas vezes, o papel de oponente à concretização dos encontros amorosos da jovem surge na figura da mãe, enquanto chefe de família na ausência do marido.

Lapa (1973) constata que o papel da mãe é, geralmente, o de vigilância proibitiva. Em muitas ocasiões, a jovem desejava agradar simultaneamente aos desejos maternos e aos do amigo. Porém, esse ideal era difícil de realizar, algumas dessas razões são que os namorados costumam ir longe de mais; toda mãe possui

em mente um namorado ideal para a filha; ou porque a mãe sente no casamento como um roubo de sua autoridade e de seu amor. A cantiga de Pedr' Amigo de Servilha ilustra perfeitamente essa situação.

– *Dizede, madre, por que me metestes*
 en tal prison, e por que mi tolhestes
 que non possa meu amigo veer?
 – Por que, filha, des que o [vós] conhocestes,
 nunca punhou erg' en mi vos tolher,

e sei, filha, que vos traj' enganada
 con seus cantares que non valen nada
 que lhi podia quen quer desfazer
 – Non dizen, madr', esso <en> cada pousada
 os que trobar saben ben entender

Sacade me, madre, destas paredes
 e verei meu amig<o>, e veredes
 que logo me met' en vosso poder
 –
 nen m' ar venhades tal preito mover,

ca sei eu ben qual preito vos el trage,
 e sodes vós, filha, de tal linhage
 que devia vosso servo seer
 – Coidades vós, madre que é tan sage
 que podess' el con mig' esso pøer?

Sacade me, madre, destas prições,
 ca non avedes de que vos temer

– Filha, ben sei eu vossos corações,
 ca non quer' én gran pesar atender
 (COHEN, 2003, p.453).

Lapa (1973) salienta que as cantigas também registram a mãe condescendente e mediadora dos amores da filha, às vezes, até exercendo o papel de confidente. Um dos elementos característicos dos cantares de amigo é a figura da confidente. O autor explica que esse elemento deriva das condições da família vilã. Os homens se encontravam ausentes, na casa permaneciam as moças sob a proteção da mãe. A jovem confessa seus amores, suas tristezas, suas alegrias à confidente. Esta também é responsável, muitas vezes, por levar recadinhos ao namorado. O papel de confidente é ocupado pelas irmãs mais novas, a amiga, e por vezes até a mãe.

Maleval (1999) afirma que por meio dessas composições somos levados a um tempo-espço em que perdurava uma mentalidade que afastava da sexualidade

a noção de pecado, aproximando-a mesmo de uma metafísica sacralizadora do corpo. A estudiosa explica que “constituiriam as cantigas de amigo um canto de resistência das origens, desconhecedoras das noções de pecado ou culpa, relacionadas à sexualidade de Eva, da mulher-sacerdotisa dos celtas” (MALEVAL, 1999, p.61).

Há diversas teses a respeito da origem das cantigas de amigo. Uma dessas teses considera que a cantiga de amigo nasceu na comunidade rural, como complemento do bailado e do canto coletivo dos ritos primaveris. Saraiva e Lopes (s.d) explicam que esse fenômeno é próprio das civilizações agrícolas em que a mulher desfruta da maior importância social. Lapa (1973) pondera que não é apenas na Península ou na Romênia, mas em povos tão distantes como os chineses — alguns séculos antes de Cristo, compunham-se, na China, cantigas de mulher — se verificam vestígios, quer do paralelismo, quer da cantiga de mulher. Para Lapa (1973), sempre que a civilização entra em crise e desdenha das voluptuosidades da vida, está reservada à mulher a iniciativa do amor. Na remota Idade Média, a mulher, por vezes freira, executava e compunha canções eróticas.

Na época pré-trovadoresca, o amor era concebido como entretenimento de pessoas fracas e ociosas, somente um ser débil e fraco como a mulher poderia cultivar e compreender este sentimento. Lapa (1973) explica que a doutrina do amor cortês inverteu os papéis e transformou o homem, lançando-o aos pés da mulher. Esta assumia o papel passivo, deixava-se adorar. O homem tirava desse culto o estímulo para uma vida superior de espírito. O autor observa que apenas em Portugal esse lirismo pré-trovadoresco se conservou. No entanto, houve uma considerável transformação, usurpando a vez da mulher, o homem tornado artista, respeita o uso da tradição e finge-se de mulher enamorada. Como consequência, a mulher cai do pedestal de adoração e torna-se igual ao homem, uma vez que “o homem só pode transformar no que é semelhante a si próprio” (LAPA, 1973, p.150-151). O trovador já não possui um código de regras formais, podem assim fazer de seu amor as mais variadas combinações, por isso a cantiga de amigo atinge uma variedade, que dificulta um estudo de síntese. Entra em cena outros personagens, como a mãe e a confidente, revestindo essa poesia de um aspecto mais dramático.

O autor define como sendo duas as características fundamentais das cantigas de amigo: o estado sentimental, criado à namorada pela ausência do amigo; e a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe. O aprofundamento dessas

características leva a um meio rural e burguês, em que, por forças das circunstâncias e da lei, a mulher desempenhava um papel importante. Os cuidados da guerra obrigavam a repetidas ausências do homem, delegando a mulher o lar; e a lei de inspiração germânica, protegia a mulher, solteira ou casada, e dava largos poderes à mãe.

Alguns autores atribuem ingenuidade à cantiga de amigo. Lapa (1973) se opõe a essa ideia. Para esse estudioso, os cantares de amigo não são ingênuos, mas um produto refletido da arte, com valiosas observações sobre o feitio psicológico da mulher.

Toda a escala sentimental da vida amorosa da menina nos é comunicada com o mais vivo realismo: a timidez, o pudor alvoroçado e a inexperiência do amor, a garridice, a travessura, a alegria e o orgulho de amar e de ser amada, os pequeninos arrufos, as tristezas e ansiedades, a saudade, a impaciência e o ciúme, a crueldade e a vingança, a compaixão, o arrependimento e, finalmente, a reconciliação. Toda esta gama de emoções está representada em espécimes graciosos ou vibrantes de ternura e paixão femininas (LAPA, 1973, p. 159).

Magalhães (1987) ressalta que as mulheres não são meramente a fonte e o público dessa poesia, muito menos apenas suas personagens centrais, mas também o filtro por meio do qual se olha a vida.

2 ESTUDO DO ESPAÇO LITERÁRIO E DO ESPAÇO SAGRADO

Neste capítulo, apresentamos as noções sobre o espaço na literatura, especificamente o espaço na poesia e o espaço sagrado. Apresentamos também registros sobre a peregrinação. No item 2.1, abordamos o estudo do espaço na literatura, a partir dos conceitos de Ozíris Borges Filho, Antônio Dimas, Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa, entre outros. No item 2.2, refletimos sobre o espaço na poesia, tendo como enfoque as ideias de Maurice Blanchot, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Massaud Moisés e outros que discutem o espaço na poesia. No item 2.3, retomamos em nosso estudo as noções do espaço sagrado e da peregrinação, recorrendo aos pressupostos teóricos de Émile Durkheim, Jacques Le Goff, Jérôme Baschet e Georges Duby.

2.1 O ESPAÇO NA LITERATURA – BREVES CONSIDERAÇÕES

O estudioso Ozíris Borges Filho na obra *Espaço e Literatura: introdução a topoanálise* (2007) denomina o estudo do espaço na literatura de topoanálise, fazendo referência ao termo utilizado pelo teórico francês Gaston Bachelard. Borges Filho (2007) amplia o sentido dado a este termo. Bachelard em *A poética do espaço* define a topoanálise como “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1993, p.28). Borges Filho (2007) considera que a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Inferências sociológicas, filosóficas, estruturais entre outras, fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária.

O autor ressalta que em termos filosóficos e científicos é fácil verificar a importância dada às reflexões sobre o tempo. Em contraste, nota-se quão pouco, proporcionalmente ao tempo, o espaço foi explorado. No âmbito dos estudos literários, observa-se o mesmo problema, há muitas obras teóricas a respeito do tempo, enquanto na bibliografia geral é raro encontrar uma obra que aborde a questão espacial do ponto de vista teórico. A importância atribuída ao tempo é tão grande, que até surgiu uma filosofia cujo um dos pilares é o tempo, o existencialismo. O estudioso verifica que os poucos livros que possuem como tema o espaço “centram-se, em sua maioria, na análise de obras e não no desenvolvimento de uma teoria mais consistente sobre a questão da espacialidade

na literatura” (BORGES FILHO, 2007, p.12). É bastante ilustrativo o fato de se ter uma obra chamada *O tempo na narrativa*, em três volumes, de Paul Ricoeur, e nada semelhante em relação ao espaço.

Antônio Dimas, que realiza um importante estudo do espaço na narrativa em *Espaço e romance* (1985) constata que alguns aspectos ganharam destaque sobre outros no estudo da narrativa. O estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática. O estudioso ressalta que a bibliografia teórica do espaço é minguada, tanto no âmbito estrangeiro, quanto no âmbito nacional. Embora seja forte a adesão da narrativa brasileira ao espaço, a crítica tem dedicado pouca atenção ao assunto. O autor questiona se a espacialidade seria um fator de intimidação ou um ponto de irrelevância crítica. O pesquisador não responde esta questão, apenas salienta que “nunca fomos indiferentes àquilo que nos rodeia, e do nosso meio tem saído muita matéria ficcional que se farta no puramente descritivo ou persegue o integrativo e o orgânico” (DIMAS, 1985, p.16).

Embora a questão do espaço tenha recebido pouca atenção, nos últimos trinta anos, o interesse por esse tema vem crescendo expressivamente. Borges Filho (2007) explica que um dos principais fatores para o ressurgimento do interesse pelo espaço deve-se a Henri Lefebvre com seu livro *La production de l'espace*, de 1974. O autor atribui também o interesse pelo tema na teoria literária a uma desvalorização do tempo e uma valorização do espaço dentro da narrativa contemporânea.

Essa desvalorização ocorre pela desvalorização da personagem e do enredo. Para Lucien Goldman (1976), até o século XIX, as narrativas priorizavam os feitos do herói, suas andanças, sua história, isto é, o desenrolar do tempo. Entretanto, frente a um mundo cada vez mais capitalista, cada vez mais coisificante, começou-se a desacreditar na possibilidade de mudanças. O herói passou a ser visto como mais um num mundo que não lhe dá a menor oportunidade de ser agente de algo realmente significativo. Assim, as narrativas passam a se preocupar muito mais com inquições psicológicas, com complexos, com atitudes inesperadas e paralelamente a tudo isso, passa-se a uma maior preocupação com os espaços dessa personagem (BORGES FILHO, 2007, p.13).

O pesquisador salienta que a investigação do espaço na literatura é interdisciplinar. Para o autor, o estudioso do espaço na literatura deve pesquisar o espaço também na geografia, na filosofia, na história, na arquitetura etc. Ao realizar esses estudos, o estudioso da literatura obterá uma compreensão maior da problemática do espaço e desta questão na literatura, pois “a literatura nada mais é

que a investigação do homem e suas relações com o mundo” (BORGES FILHO, 2007, p.13). Além disso, essas leituras interdisciplinares proporcionam pistas teóricas, que podem ser desenvolvidas ou verificadas junto ao texto literário.

De acordo com o autor, a concepção do espaço na história da filosofia e da ciência é enfocada por meio de três abordagens: natureza do espaço; realidade do espaço; estrutura métrica do espaço. Esta última é explorada pela geometria, e as diversas respostas dadas constituem as diferentes geometrias.

Borges Filho (2007) informa que a natureza do espaço pode ser pensada de três formas. Primeiramente, o espaço pode ser concebido como posição de objetos materiais no mundo. Para essa concepção, só existe espaço onde há objeto material. A principal tese dessa concepção é a inexistência do vazio. O espaço também pode ser concebido como recipiente, para essa perspectiva existe o espaço vazio e sua infinidade. Por último, a natureza do espaço pode ser concebida como campo. O físico Albert Einstein foi o teórico por excelência dessa concepção. Einstein retoma o conceito de espaço com três dimensões, largura, altura, profundidade, adicionando uma quarta variável: o tempo.

As indagações a respeito da realidade do espaço geraram três ideias principais. A primeira é a realidade física ou teológica do espaço, essa concepção concebe o espaço como lugar, posição ou recipiente. O espaço é visto como condição do mundo ou como um atributo de Deus. Também se concebe o espaço como subjetivo. Borges Filho (2007) explica que Thomas Hobbes foi o primeiro a teorizar sobre a subjetividade do espaço, ele considerava o espaço como a imagem da coisa feita pelo sujeito imaginante, isto é, a realidade depende de quem a interpreta. Kant acreditava que a subjetividade do espaço é transcendental, uma condição *a priori*, um fundamento para todas as instituições exteriores. Por último, há a concepção de que o espaço é indiferente ao problema da realidade ou irrealidade, afirma-se que o espaço não é real nem irreal.

Borges Filho (2007) cruza as duas abordagens sobre o espaço, em relação a sua natureza e em relação a sua realidade, chegando a uma conclusão para a análise do espaço na obra literária.

Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer [...] não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações

entre si e com as personagens e/ou narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço. Ao analisarmos o quarto, devemos ter em mente que os objetos nele presentes, mesmo os mais ínfimos, devem ser objetos de reflexões (BORGES FILHO, 2007, p.17).

O autor ao estudar o espaço na obra literária conserva o conceito de espaço como uma concepção ampla que abarca tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. O teórico afirma que o espaço seria composto de cenário, natureza e ambiente.

Borges Filho (2007, p. 35-41) apresenta algumas das principais funções do espaço dentro do texto literário:

1. Caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem. É possível prever por meio da indicação do espaço a atitudes da personagem. Nesse caso, o espaço é a projeção psicológica da personagem, podendo ser de uma característica intrínseca da personagem ou de um estado momentâneo. Esses espaços são fixos da personagem, são espaços em que ela mora ou frequenta assiduamente.
2. Influenciar as personagens e também sofrer suas ações. O espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira.
3. Propiciar a ação. O espaço não influencia a personagem. Outros fatores, que não o espaço, pressionam a personagem a agir de tal maneira. Porém, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável.
4. Situar as personagens geograficamente. A função do espaço, neste caso, é apenas situar a personagem quando ocorreu determinado fato. Não há nenhuma relação de pressuposição entre personagem, espaço e ação.
5. Representar os sentimentos vividos pelas personagens. Esses não são espaços em que a personagem vive, mas espaços transitórios. Há uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento (espaço homólogo).
6. Estabelecer contrastes com as personagens. Nesse caso não há nenhuma relação entre sentimentos da personagem e espaço. O espaço mostra-se indiferente, estabelece uma relação de contraste (espaço heterólogo).
7. Antecipar a narrativa. Há uma prolepse espacial. Por meio de índices impregnados no espaço, o leitor percebe os caminhos seguintes da trama.

De acordo com Dimas (1985, p.6), o espaço apresenta três tendências no texto narrativo. Primeiramente, o espaço em algumas narrativas pode estar diluído, tornado sua importância secundária. Já em outras, ele é prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Há ainda uma terceira tendência, é a de se descobrir a funcionalidade e organicidade do espaço gradativamente, o escritor o dissimulou tão bem, ao ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo nenhuma prioridade.

Borges Filho (2007, p.44) propõe para análise do espaço na obra literária, que a primeira tarefa do topo analista, isto é, o estudioso do espaço, seja o levantamento dos espaços do texto. Primeiramente, deve-se averiguar se o texto pode ser dividido em macro e microespaços. Às vezes, o texto pode ser dividido em dois grandes espaços, podendo ocorrer, por exemplo, oposição entre campo e cidade, regiões, como norte-sul, leste-oeste, ou ainda entre continentes. Esses espaços maiores polarizados em regiões ou países são denominados macroespaços. Porém, nem todo texto possui macroespaços. Borges Filho (2007) explica que os macroespaços são constituídos por microespaços. Para averiguar este último, toma-se por base a característica específica dos dois tipos essenciais do espaço, cenário e natureza, ligado a estes dois tipos há também o ambiente, a paisagem e o território.

O autor define cenário como “espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança” (BORGES FILHO, 2007, p. 47). Já a natureza é compreendida como espaços não construídos pelo homem, como o rio, o mar, o deserto, a floresta, a árvore, o lago, o córrego, a montanha, a colina, o vale, a praia etc. Há também espaços híbridos, que participam tanto da natureza quanto do cenário, é o caso do jardim.

Após a verificação da presença de cenários e natureza, o autor sugere que o topo analista deve observar se esses espaços recebem figurativizações a ponto de se transformar em ambiente, paisagem ou território. O ambiente é a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico:

- 1) Cenário + clima psicológico = ambiente;
- 2) Natureza + clima psicológico = ambiente.

O cenário ou a natureza serão classificados como paisagem quando possuírem as seguintes características: extensão; vivência; fruição. A ideia de paisagem estará relacionada ao olhar da personagem e/ou narrador. “Como se

sabe, nenhum olhar é neutro, daí que a vivência da personagem e ou narrador determinará o conceito que esta terá do espaço que vê” (BORGES FILHO, 2007, p. 52). Já o cenário ou natureza serão considerados como território, quando houver uma disputa por sua ocupação e/ou posse. O conceito de território possui a possibilidade de análise das relações de poder na obra literária.

Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução a teoria literária* (2001) definem genericamente o espaço como “conjunto de indicações — concretas ou abstratas — que constitui um sistema variável de relações” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p.67). Os autores explicam que quando se concebe um determinado ente, imagina-se também uma forma de situá-lo, criando uma série de referências com as quais este ente se relaciona de algum modo. Desta maneira, está-se produzindo um espaço para o ser. Ao criar-se uma personagem ficcional, ela é posicionada relativamente a outros elementos do texto. Pode-se situá-la fisicamente, temporalmente, em relação a outras personagens, em relação às suas próprias características existenciais, em relação a formas como ela é expressa e se expressa.

Ao se falar de espaço na análise de um texto literário, remete-se imediatamente ao espaço físico por onde as personagens circulam. Os autores consideram que, em primeiro lugar, o espaço seria “aquilo que podemos perceber através de nosso corpo. O espaço que ocupo seria, especialmente, aquele que vejo” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p.68). Ao ler um texto literário essa tendência, em identificar os espaços que sejam concretos para os seres que habitam tal universo, é transplantada para o texto. No entanto, a literatura interroga a certeza que possuímos quando acreditamos na concretude dos espaços.

Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. Trata-se, assim, de questionar a crença de que estabelecemos uma relação *direta*, estritamente direta, com o mundo que está em nossa volta (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p.69).

Ao abriremos nossos olhos projetamos significados naquilo que vemos. Os estudiosos salientam que estes significados não são integralmente individuais, mas condicionados por um certo modo de olhar que é cultural. Portanto, nossa percepção do espaço físico é medida por valores. A literatura demonstra que esses valores não são imutáveis, podem ser constantemente repensados e redefinidos.

O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1884-1962) contribuiu significativamente com o estudo do espaço na literatura, num nível fenomenológico. Bachelard escreveu um conjunto de seis obras, publicadas entre 1938 e 1957, que apresentou novas pistas para o estudo da imaginação poética, “com elas veio surpreender motivações reiteradas, metáforas insistentes, conectadas, sempre, de forma mediata ou imediata, aos quatro elementos fundamentais, ou seja, a Terra, o Ar, a Água e o Fogo” (DIMAS, 1985, p.44). O conjunto dessas seis obras é composto por: *A psicanálise do fogo* (1938); *A água e os sonhos* (1942); *O ar e os sonhos* (1943); *A terra e os devaneios da vontade* (1946); *A terra e os devaneios do repouso* (1948); *A poética do espaço* (1957).

Bachelard em seus estudos reúne rigor científico e experiência pessoal, interligando desse modo ambos em associações surpreendentes e reminiscências arquetípicas do ser humano. Dimas (1985, p.44) explica que “Sua obra *A Poética do espaço* contém passagens seminais a abrirem perspectivas imaginosas para aquilo que ele designa de toponálise”.

O procedimento analítico de Bachelard consiste em um processo gradual e paciente de desfolhamento das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo. Bachelard em *A poética do espaço* (1993) detém seu estudo sobre as imagens da intimidade. “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido” (BACHELARD, 1993, p.19).

2.2 O ESPAÇO NA POESIA

A necessidade de separar, didaticamente, o espaço narrativo do poético se justifica pelo fato de que em ambos os casos o espaço tem a função de situar a personagem ou o sujeito-lírico e sua significação ocorre nos dois gêneros, diferentemente. Santos e Oliveira (2001) apontam essa diferença, ao afirmarem que:

Nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional mesmo que a partir desse plano sejam estabelecidas relações com espaços extra-textuais. [...]. O texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço: O signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar

na poesia escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p.47).

Os autores, no entanto, atentam para a problemática existente com a similaridade estabelecida entre o objeto em si e sua imagem. Tal problematização baseia-se em dois aspectos: no primeiro, a imagem apenas reproduz algumas condições da percepção do objeto, mas não o constrói como ele verdadeiramente é; no segundo, as imagens visuais são figurativas e nem sempre representam algo.

Com base nesses dois aspectos pode-se pensar a questão da similaridade sob duas perspectivas: a da referência, que considera o objeto anterior ao signo e a da perspectiva de significação, na qual o objeto é criado pela imagem. Para os autores, a poesia insere-se na primeira perspectiva, porque a palavra reproduz alguma característica do objeto em si.

Blanchot (1987), ao refletir sobre o espaço poético, parte de uma visão mais geral do que a estudada pelos autores citados. Na medida em que não toma o espaço do vocábulo como base do seu estudo, volta-se, inicialmente, ao espaço que a literatura constrói, considerando-a solitária e exigente da solidão do leitor. A respeito disso Blanchot (1987) afirma:

Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.

[...]

A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso. [...] A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão (BLANCHOT, 1987, p.12).

Blanchot (1987) reconhece, assim, que a escrita tem um papel relevante, porque faz eco ao que não pode se calar. O escritor torna-se sensível e se cala para que a linguagem se converta em imagem e resulte num profundo significado ao

leitor. Santos e Oliveira (2001) compartilham com Blanchot a ideia de que o texto poético gera imagens.

O poeta, ao ouvir a fala da obra, torna-se seu intérprete, mas não consegue fazer brotar o sentido real da palavra. Por isso, é necessário que a obra se torne íntima do escritor e do leitor para que seja considerada uma obra de fato, porque “o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (BLANCHOT, 1987, p.45). Com relação à fala poética, Blanchot (1987) postula que

[...] a fala poética deixa de ser a fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se essencial; [...] e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial (BLANCHOT, 1987, p.35).

Sob essa perspectiva, a poesia é considerada por Blanchot (1987, p. 35) um “potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo”. O poeta é considerado autor de uma obra de “pura linguagem” e a linguagem, por sua vez, retorna à sua essência. O poeta, tal como o pintor não reproduz com as cores, mas busca o ponto onde as cores dão o ser. Nesse sentido, o poema pode ser entendido como um objeto independente, autossuficiente, um objeto de linguagem criado só para si.

É com base nessa interiorização gerada pela conversão que se dá a transformação do visível em invisível e do invisível em cada vez mais invisível. Sobre essa transformação, Blanchot (1987) explica que

No mundo, as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, transformadas no inapreensível, nos introduz sem reserva num espaço onde nada nos retêm. [...] o espaço interior “traduz as coisas”. Fá-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior. O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência (BLANCHOT, 1987, p.139).

O papel transfigurador e transcendental do espaço, portanto, ocorre na medida em que promove a interiorização dos elementos, abrindo as portas para a formação de um espaço imaginário. Além do “outro lado” como prefiguração da morte e do acesso ao imaginário, Blanchot (1987) aponta a existência do “lado de

fora”. Refere-se à noite, quando tudo desaparece e torna a aparecer, e a experiência da impossibilidade se concretiza no momento em que o poeta se torna um “por vir” ou um “ainda não” na perspectiva de um amanhã mais rico de sentido.

Viesenteiner (2005), por sua vez, na leitura que faz da obra de Blanchot, expõe, na página 95, os dois sentidos da impossibilidade:

O poeta existe na impossibilidade quando vive como pressentimento de si mesmo, abandono inexorável na torrente trágica do *devenir*. Não tem morada nem fixação e, portanto, nomadismo em que só resta ao poeta a existência sempre extemporânea, nunca localizada, eternamente por vir. [...]. O segundo sentido de existir na impossibilidade é precisamente a sintonia de dependência entre poema e poeta, num curso de temporalidade que não se deixa captar pela história, pois se trata de outro tempo (VIESENTEINER, 2005, p.95).

Esse tempo no qual a impossibilidade se evidencia é próprio da noite, pois decorre do sono e da imaginação que o poeta é arrebatado. No entanto, esse arrebatamento nem sempre é acolhedor, intimista e inspirador, proporcionando o repouso. Ele pode ser, por vezes, não acolhedor, impenetrável e impuro, porque traz à tona a lembrança sem repouso do que o ser tem de mais repugnante.

O poeta exclui-se do mundo por sua capacidade artística de fazer versos e pela necessidade de exilar-se no imaginário, tomando consciência de que não tem outra morada a não ser o espaço das imagens poéticas. Assim, a arte cumpre o papel de tornar a verdade inalcançável, revelada pela imagem.

Quanto à relação da poesia com a arte, Blanchot (1987, p.85) reconhece que a arte é uma necessidade no exercício da poesia, tornando-se um estágio de domínio do espírito: “para se escrever um só verso é preciso ter esgotado a arte, é necessário ter esgotado a vida”. Os versos são, em sua visão, experiências ligadas a uma abordagem viva que se concretiza no trabalho da vida.

Viesenteiner (2005, p.93) apresenta-se como um importante crítico ao estudar Blanchot, refletindo sobre um aspecto relevante de sua obra – o fato de reconhecer a poesia como conciliadora da natureza e da arte, considerando-a veículo apropriado para celebrar a natureza como todo presente:

O poeta é aquele que assume a função de aniquilação ao nomear a própria natureza por meio da poesia. Sem a existência poética a natureza perderia sua essência de todo presente e o mundo seria apenas o universo. Ora é o que aconteceria se no mundo faltasse poema. O poeta, pois é justamente aquele arrebatado por um

impulso artístico que presta serviço à natureza (VIESENTEINER, 2005, p.93).

Percebe-se, por meio dessa citação, o reconhecimento prestado pelo poeta à natureza: cantá-la como seu mediador, dando-lhe existência e celebrá-la numa linguagem que permaneça. Justifica-se, assim, a leitura dada ao tratamento de temas recorrentes na produção poética em questão, como a relação entre a arte poética e a natureza, bem como a construção de imagens encontradas nas cantigas de amigo.

Bosi (1983) considera a imagem o princípio do reconhecimento do objeto materializado, contrapondo-se à afirmação de Blanchot (1987, p.257): “a imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é sua continuação; vemos, depois imaginamos. “Depois” significa que cumpre, em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar”.

Duas possibilidades apresentam-se, partindo-se desses princípios: a imagem que surge a partir do contato com o objeto e aquela recapturada e adaptada para atribuição de sentido. Nessa dualidade, a imagem recebe o poder da magia de transformar-se ao ser absorvida no vazio (de sentido) do seu reflexo e ao aproximar-se da consciência para que seja reconstruída no íntimo do leitor.

Sobre essa intimidade da imagem e o paradoxo que a circunda, Blanchot (1987) assim justifica:

Íntima é a imagem, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões. [...].

O paradoxo da magia da imagem aparece evidente: ela pretende ser iniciativa e dominação livre, enquanto que para constituir-se aceita o reino da passividade, esse reino onde não existem fins. Mas a sua intenção continua sendo instrutiva: o que ela quer é agir sobre o mundo (manobrá-lo), a partir do ser anterior do mundo, o aquém eterno em que a ação é impossível (BLANCHOT, 1987, p.263-264).

Depreende-se que a imagem constitui-se o elo entre o exterior e a intimidade, pois só quando se torna íntima é que ela fascina o leitor e atribui um novo sentido ao vocábulo.

Bachelard (1978), ao estudar o assunto postula que a imagem poética transcende ao causalismo para revelar um novo sentido que não pode ser explicada por nenhum psiquismo anterior:

Quando tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo já adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem o passado longínquo ressoa em ecos e não vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. (BACHELARD, 1978, p. 183).

Reconhece-se nessas ideias que a imagem poética não se constitui, na mentalidade do leitor, algo ofertado. É fruto de “ressonâncias íntimas” que pouco a pouco revelam seu mistério. Por isso, a repercussão da imagem é essencial para determinar o seu ser.

Com base na dicotomia imagem/sentir que consolida o fazer poético bachelardiano, torna-se impossível refletir acerca da imagem poética de forma objetiva. A relação que a imagem poética estabelece com a interpretação pessoal, constrói-se em cada psiquismo de forma diferente. O autor explica que “a imagem poética é essencialmente variacional” (BACHELARD, 1978, p.185), porque pode se referir ao não vivido (poeta e leitor), ao exigir que o indivíduo seja criativo para receber esse interstício da linguagem.

Ao tratar do poeta, no entanto, é reconhecido como o criador da novidade imagética que origina a linguagem. A imagem antecede o pensamento devido a sua capacidade ser gerada na alma antes de chegar ao espírito. É importante esclarecer que a dualidade alma/espírito, em algumas filosofias linguísticas, quase não é marcada. Contudo, na filosofia da poesia, a divergência entre tais vocábulos não deve ser simplificada, assim como a palavra alma tem conotação de algo imortal e pode ser dita, segundo Bachelard (1978), com a convicção de animar o poema.

Jouve (*apud* Bachelard, 1978, p.187), ao afirmar que “a poesia é a alma inaugurando uma forma”, participa da ideia bachelardiana. Recorre à repercussão, considerando que a ressonância é mais generalizada por dispersar-se nos diferentes campos da nossa vida social, enquanto a repercussão pode voltar-se para o aprofundamento individual. A ressonância permite ao leitor ouvir o poema, ao passo que a repercussão desperta a criação poética na alma do leitor, que pode ler o poema e senti-lo.

Nesse sentido, a imagem é decorrente de dois processos: num primeiro momento está isolada no verso ou na frase que a revela, fazendo-a, no momento

seguinte, brilhar no espaço da linguagem por meio do seu movimento, permitindo que a imagem escoe da linha do verso para a imaginação do leitor. Esse percurso formador da imagem leva Bachelard (1978, p. 191) a constatar que: “Não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está inteiramente contido na imagem poética, pois se ele não se entregar a ela, não entrará no espaço da poética da imagem”. Apresenta, assim, uma condição para que o leitor tenha acesso à imagem poética, recebendo-a abertamente e sem preconceito.

Outro estudioso da importância do homem inserido no espaço, absorvendo o mundo circundante é Heidegger (2004). Delimita, primeiramente, a presença no homem, partindo do conceito de interioridade que se refere ao seu modo de ser no espaço, visto que, na concepção heideggeriana o homem e os elementos que o circundam são ambos dados pelo espaço. Sendo assim, cria-se um espaço homogêneo no qual ser humano e cenário inserem-se, igualmente, no espaço. Com base nessa relação entre ser e mundo, Heidegger (2004, p. 149) explica que “na medida, em que o ente intramundano está igualmente no espaço também a sua espacialidade acha-se numa ligação ontológica com o mundo”.

No entanto, cabe ao homem dar existência relevante aos elementos espaciais pela proximidade que estabelece com eles. Essa proximidade é relevante na perspectiva heideggeriana, porque ela não se limita a medir distâncias entre ser e objeto circundantes. Refere-se ao fato de que ele não ocupa meramente uma posição no espaço, mas está estrategicamente disposto para funcionar como instrumento do homem, na medida em que este, ao olhá-lo, lhe atribui existência e torna-o próximo de si. Esclarece que: “a presença existe segundo o modo da descoberta do espaço inerente a circunvisão, no sentido de se relacionar num contínuo distanciamento com os entes que lhe vêm ao encontro no espaço” (HEIDEGGER, 2004, p.157).

Compreende-se, então, que enquanto ser espacial o homem estabelece sua relação com o mundo circundante por meio de dois mecanismos: o distanciamento e a direcionalidade. O distanciamento, na visão heideggeriana, se dá por meio da proximidade, visto que ao se aproximar de determinado elemento espacial o ser se distancia de outro que, nesse momento, desaparece por não estar em contato com o mesmo. O direcionamento, contudo, é próprio do distanciamento, porque ao se afastar de alguns elementos, o ser precisa direcionar-se a outros para lhes atribuir existência através da aproximação direcionada.

As ideias de Heidegger contribuíram para visualizar o homem como um ser no espaço, que pode atribuir valor de existência ou não aos demais elementos espaciais que o circundam. Esse reforço, entretanto, não avança para o modo como o homem estabelece relação com o cenário que o circunda, atribuindo-lhe valores e interagindo com eles.

Eliade (2001) estuda a ligação entre o homem e a natureza que se transforma ao longo do tempo, de tal modo que a natureza era considerada uma manifestação do sagrado e, por isso, influenciava, sobremaneira, na vida humana. Essa ideia foi perdendo seu valor e passou a ser considerada um simples pano de fundo com o qual o homem não interage mais, apenas o assimila e não encontra no cenário circundante uma significação diferenciada para determinado elemento.

Eliade (2001) reconhece que esse processo promoveu a dessacralização dos elementos espaciais pelo homem moderno, visto que esse espaço tornou-se homogêneo. Todos os elementos do cenário apresentavam o mesmo valor e nenhum tinha relevância perante seu olhar. Nas sociedades arcaicas, contudo, o homem apresentava a tendência de viver cada vez mais perto do objeto que considerava sagrado. Por isso, aproximou-se mais da natureza sacralizada, os objetos eram vistos como manifestações do sagrado e tornavam-se “outra coisa” sem deixar de ser aquilo que na essência já eram. Essa íntima relação do ser humano com o espaço é assim justificada:

À terra pertence o dar a vida aos mortais bem como de tomá-la de volta [...] A crença de que os homens foram paridos da Terra espalhou-se universalmente. Em várias línguas o homem é designado como aquele que nasceu da terra [...]. Até entre os europeus dos nossos dias sobrevive o sentimento obscuro de uma solidariedade mística com a terra natal. É a experiência religiosa de autoctomia: as pessoas sentem-se gente do lugar [...]. Ao morrer, o homem deseja reencontrar a Terra-Mãe, ser enterrado no solo natal (ELIADE, 2001, p.117-118).

A relevância que certos elementos têm como manifestações do sagrado permitem que o espaço sacralizado obtenha um ponto central. É o caso de uma pedra que se sobressai às demais pelo fato de ser objeto de construção de um altar. Já na visão profana do espaço não há nenhum ponto de referência, porque nenhum objeto é ressaltado e o espaço é relativizado.

A delimitação desses modos de ver o mundo e de se posicionar diante dele não é tão demarcada quanto parece, como aponta Eliade (2001, p.28): “nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço”. É o caso de lugares privilegiados que se sacralizam dentro de um universo privado.

O espaço pode se manifestar poeticamente de diversas maneiras. De acordo com Moisés (1977), há no poema o espaço referido, que é a referencialidade da poesia no tocante ao espaço exterior (o ar, a natureza, o firmamento, o cosmos etc.); o espaço interior, isto é, o espaço construído ou evocado pelo poema; e o próprio poema como espacialização, ou seja, o poema como um espaço autônomo, paralelo ao da natureza e do cosmos, “ou como a sugestão de um espaço por meio do corpo do poema, da sua materialidade” (MOISÉS, 1977, p.73).

O espaço é estabelecido em relação a objetos. A referencialidade poética se estrutura em relação aos objetos (físicos) que compõem o mundo da realidade fora do poema. Dessa maneira, temos no poema referência à natureza, aos seres humanos, ao cosmo etc. Moisés (1977) afirma que ao convocar para dentro de seu texto os componentes do espaço físico, o poeta determina que se inscrevam num espaço novo, o do poema. Na referencialidade, o poeta não descreve, não recria o trecho da Natureza mencionado no texto, essa ausência aumenta a impressão de que presenciamos uma geografia referida.

Quando o poeta descreve ou recria o espaço, temos o espaço interiorizado. Os componentes da realidade física se integram num universo específico, construído segundo leis próprias e segundo uma verossimilhança interior, “o processo metafórico que atravessa os objetos da realidade física empresta-lhes uma identidade que difere substancialmente da que possuem na origem” (MOISÉS, 1977, p.75). A poesia pressupõe a interiorização do espaço, porém o aspecto referencial do espaço possa estar-lhe, como está, subjacente.

Moisés (1977) declara que o espaço não se determina. A referência ou a descrição da Natureza não localizam o fenômeno poético.

A geografia não é chamada para determinar um espaço, mas para servir de ambiente à projeção do “eu”, que constitui a base do fenômeno poético: a geografia está em função do “eu”, atua como seu prolongamento natural. Desse ângulo, se o fenômeno poético percorre algum espaço, é o do “eu” (MOISÉS, 1977, p.76).

Podemos conceber o fenômeno poético como a geografia do “eu”. O fenômeno poético se manifesta como a descrição do “eu”, ou ainda, o esforço que o “eu” realiza no encaixe de apreender-se, por meio da descrição. O autor explica que os dados da natureza e do cosmos são convocados para o poema a fim de colaborar na tarefa que o “eu” executa no sentido de exprimir-se. Esses dados são colocados a serviço do “eu” que se descreve para revelar-se. Um das definições poesia é como a arte da descrição, do “eu”.

A criação do espaço no poema se manifesta de várias maneiras. A espacialização pode se manifestar como grafismo, solução tipográfica, ou ideograma e, mesmo, poema figurado. A espacialização do poema também se manifesta na própria palavra, ou seja, o espaço no texto poético pode eleger a própria palavra como espaço.

[...] as palavras engendram o seu próprio espaço, são o espaço do fenômeno poético, não na linearidade gráfica, mas na circularidade que resulta de os vocabulários se organizarem conforme várias coordenadas, verticais e horizontais (MOISÉS, 1977, p.79).

Espaço autônomo, não reproduz os espaços da Natureza ou do Cosmos, mas reflete o mecanismo criador que confere organicidade e permanência a Natureza e ao Cosmos. Segundo Moisés (1977, p.80), o fenômeno poético somente se realiza como força criadora de espaço, “o fenômeno poético é, antes de tudo, espaço, espaço poético”.

Nas cantigas de amigo, essa relação com a natureza e o espaço apresenta-se bem evidente, principalmente nos exemplares de inspiração folclórica, como as *ballias*, as albas ou alvoradas e as pastorelas, subgêneros cultos de origem provençal, que sofreram uma adaptação rítmica e temática no Ocidente Peninsular. A animização da paisagem, o ambiente rústico e as descrições da natureza refletem o estado de espírito do eu lírico feminino, as reações da donzela suscitadas pelo amor.

2.3 O ESPAÇO SAGRADO E A PEREGRINAÇÃO

O termo indo-europeu “sagrado” significa “separado”. O filósofo italiano Umberto Galimberti na obra *Rastros do sagrado* (2003) explica que a sacralidade não é uma condição moral ou espiritual,

[...] mas uma qualidade inerente ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar, percebe como superiores a si mesmo, e como tais atribuíveis a uma dimensão, em seguida denominada “divina”, considerada “separada” e “outra” com relação ao mundo humano (GALIMBERTI, 2003, p.11).

Para o filósofo, o ser humano tem uma relação ambivalente com o sagrado, de separação e contato, ao mesmo tempo em que tende a manter-se distante, uma vez que o sagrado é algo que ele teme, e o ser humano sempre tende a se afastar do que o assusta, é atraído pelo sagrado. Para estabelecer contato com o mundo sagrado são designadas pessoas consagradas e separadas dos demais integrantes da comunidade, espaços destacados de outros por serem imbuídos de poder, tempos distintos, que distinguem os períodos “sagrados” dos “profanos”, em que fora do templo (*fanum*), desenvolve-se a vida cotidiana marcada pelo trabalho e pelas proibições (os tabus), as quais dão origem às normas e às transgressões.

O sociólogo francês Émile Durkheim (2008) afirma que todas as crenças religiosas apresentam uma característica comum: a divisão do mundo em dois domínios, o sagrado e o profano. As coisas sagradas são consideradas superiores por dignidade e poder às coisas profanas. Para o sociólogo, não existem duas categorias tão distintas, tão radicalmente opostas uma a outra. “As energias que se manifestam em um não são simplesmente aquelas que se encontram no outro, com alguns graus a mais; são de outra natureza” (DURKHEIM, 2008, p.70). Trata-se de dois mundos, concebidos como hostis e rivais um do outro.

No entanto, isso não significa que um ser não possa passar jamais de um desses mundos para o outro, “mas a maneira pela qual se dá essa passagem, quando ela ocorre, põe em evidência a dualidade essencial dos dois reinos, com efeito, ela implica uma verdadeira metamorfose” (DURKHEIM, 2008, p.70). Os rituais de iniciação, praticados por inúmeros povos, demonstram essa metamorfose. A iniciação é uma longa série de cerimônias cujo objetivo é introduzir o jovem na vida religiosa. Ele sai, pela primeira vez, do mundo profano, no qual passou sua primeira infância, para entrar no âmbito das coisas sagradas. Essa mudança de estado é concebida como transformação. O jovem morre nesse momento, a pessoa que era deixa de existir e outra, instantaneamente, a substitui. Ele renasce sob nova forma, sofrendo uma verdadeira metamorfose. Só se pode pertencer plenamente a um domínio com a condição de se ter saído plenamente do outro; o ser humano é

incentivado a se retirar totalmente do profano para levar uma vida exclusivamente religiosa.

Durkheim (2008) explica que a coisa sagrada é aquela que o profano não deve, não pode impunemente tocar. Contudo, essa proibição não poderia desenvolver-se a ponto de tornar impossível qualquer comunicação entre os dois mundos, “porque se o profano não pudesse de nenhuma forma entrar em relação com o sagrado, este não serviria para nada” (DURKHEIM, 2008, p.72). Esse relacionamento exige, todavia, que o profano perca seus caracteres específicos, tornando-se sagrado em alguma medida e em algum grau. O sociólogo constata que os dois gêneros não podem se aproximar e conservar ao mesmo tempo sua natureza própria.

Mircea Eliade no livro *O sagrado e o profano* (1992) define primeiramente o sagrado como algo que se opõe ao profano. O ser humano toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta e mostra-se como algo absolutamente diferente do profano. O ato de manifestação do sagrado é indicado pelo termo hierofonia. Eliade (1992, p. 13) justifica sua escolha pelo termo, alegando que hierofonia “não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela”. A história das religiões é constituída por inúmeras hierofanias. O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade distinta da realidade do cotidiano. A manifestação do sagrado em um objeto qualquer, uma árvore, uma pedra, ou uma pessoa implica, em algo de misterioso, ligado à realidade que não pertence ao nosso mundo.

Toda hierofania é um paradoxo. Ao manifestar o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa, porém, continua a ser ele mesmo, uma vez que continua a participar do seu meio cósmico envolvente. Por exemplo, uma pedra sagrada não é menos pedra do que as demais, nada a distingue das outras. Para aqueles a quem a pedra se revela sagrada, a sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. A cruz de madeira se revela para o cristão como sagrada e aponta para uma realidade sobrenatural. No entanto, ela continua a ser de madeira, embora represente outra coisa que simbolicamente contém. Zeny Rosendahl (1996) salienta que não se venera um objeto enquanto tal, mas sim o sagrado que ele contém.

Há possibilidade de considerar o poder como um atributo do sagrado. Eliade (1992) assinala que o sagrado constitui uma realidade por excelência. “O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade,

perenidade e eficácia” (ELIADE, 1992, p.14). O ser humano tem necessidade de orientação, da ordem, é fácil compreender que o ser religioso deseja profundamente ser, participar da realidade de existir em um mundo sagrado, saturar-se de poder. O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. De acordo com Rosendahl (1996), a santidade envolve definição, discriminação e ordem. Eliade, desenvolvendo a ideia de sagrado como ordem, relaciona o momento religioso da consagração do mundo, o momento em que o território desconhecido, desocupado na escuridão do caos, é transformado simbolicamente pelo homem em Cosmos, mediante a repetição ritual da Cosmogonia.

O espaço não é homogêneo para o ser religioso. Há porções de espaços qualitativamente diferentes das outras. De acordo com a experiência religiosa, há uma oposição entre espaço sagrado e todo o resto que o cerca.

Há, portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por conseqüência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca (ELIADE, 1992, p. 17).

A rotura do espaço permite a constituição do mundo, uma vez que por meio da não-homogeneidade do espaço descobre-se o eixo central de toda a orientação futura.

Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro” (ELIADE, 1992, p.17).

O autor salienta que a descoberta ou a projeção de um ponto fixo equivale à criação do mundo. A revelação do espaço sagrado, do centro, permite a fundação do mundo, pois nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A revelação de um espaço sagrado permite a obtenção de um ponto fixo, propiciando a orientação na homogeneidade caótica, o “fundar o mundo” e viver realmente. Já a experiência profana mantém a

homogeneidade do espaço. Em suma, o espaço sagrado é o referencial para o ser humano religioso, a descoberta do “centro” equivale à orientação na homogeneidade caótica. Rosendahl (1996, p.30) define o espaço sagrado como “um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre sua existência”.

Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma invasão do sagrado, que destaca um território do meio cósmico e o torna qualitativamente diferente. O centro deve ser simbolicamente o lugar em que se verifica uma possibilidade de ruptura de nível entre céu, terra e as regiões inferiores, “o “verdadeiro mundo” se encontra sempre no “meio”, no “Centro”, pois é aí que há ruptura de nível, comunicação entre as três zonas cósmicas” (ELIADE, 1992, p. 27). Toda uma região, uma cidade, um santuário representam indiferentemente uma *imago mundi*. Os espaços sagrados são construídos segundo as prescrições de cânones tradicionais. No entanto, essa construção se baseia em uma revelação, o arquétipo do espaço sagrado reproduzido, sucessivamente, na construção de cada novo espaço sagrado.

Nas grandes civilizações orientais (da Mesopotâmia e do Egito à China e à Índia) o templo não é somente uma *imago mundi*, mas também a reprodução terrestre de um modelo transcendente. O judaísmo herdou essa concepção paleoriental do templo como a cópia de um arquétipo celeste. O santuário constitui uma *imago mundi*, porque o Mundo, como obra dos deuses é sagrado. Eliade (1992) explica que o templo re-santifica continuamente o mundo, uma vez que o representa e o contém ao mesmo tempo. O mundo é continuamente purificado pela santidade dos santuários. O projeto arquitetônico do templo é obra dos deuses, por isso encontra-se muito perto destes, no céu.

Jerusalém celeste e o Paraíso foram criados por Deus ao mesmo tempo. A cidade de Jerusalém não era senão a reprodução aproximativa do modelo transcendente, podia ser maculada pelo ser humano, mas seu modelo era incorruptível. A basílica cristã, e mais tarde a catedral, retomam e prolongam todos estes simbolismos. Na igreja bizantina é evidente que a estrutura cosmológica do edifício sagrado persiste ainda na consciência da cristandade. Como imagem do mundo, a igreja bizantina encarna e santifica ao mesmo tempo o mundo.

As quatro partes do interior da igreja simbolizam as quatro direções do mundo. O interior da igreja é o Universo. O altar é o paraíso, que foi transferido para o oriente. A porta imperial do altar denomina-se também porta do paraíso. Na semana da Páscoa permanece aberta

durante todo o serviço divino; o sentido desse costume expressa-se claramente no cânon pascal: “Cristo ressurgiu do túmulo e abriu-nos as portas do paraíso.” O ocidente, ao contrário, é a região da escuridão, da tristeza, da morte, a região das moradas eternas dos mortos, que aguardam a ressurreição do juízo final. O meio do edifício da igreja representa a Terra. Segundo a representação de Kosmas Indikopleustes, a Terra é quadrada e limitada por quatro paredes, rematadas por uma cúpula. As quatro partes do interior da igreja simbolizam as quatro direções do mundo (SELDMAYER, Hans, 1950, p.119 apud ELIADE, 1992, p.35).

Segundo Duby (1988), a igreja românica é uma equação e ao mesmo tempo fuga e transposição da ordem cósmica. A basílica de Cluny, localizada em Borgonha, na França, foi projetada de acordo com uma complexa armadura de combinações aritméticas, sendo que cada um desses Algarismos associados possui uma significação secreta. O autor explica com detalhes alguns desses significados:

[...] um evoca, para quem sabe entender, o Deus único; dois, o Cristo, em quem as duas naturezas, a divina e a humana, se confundem; três, a Trindade; o sentido do número é muito rico: ele dirige a meditação por um lado, para a totalidade do mundo, os pontos cardeais, os ventos, os rios do paraíso, os elementos da matéria (por esta razão, o claustro, imagem da natureza reordenada, é quadrado); por outro lado, para realidades imateriais, morais, os quatro evangelistas, as quatro virtudes cardeais, as quatro extremidades da Cruz; ele fala também da homologia entre visível e invisível [...] Assim, em toda parte, no cruzeiro de todos os transportes, encontra-se inscrito o sinal da passagem, da transferência que a prece monástica está incumbida de precipitar. Nesse ponto, por assim dizer crucial [...] o olhar é tragado, impelido a elevar-se do quadrado, ao nível da terra, para o círculo, para o hemisfério da cúpula, a fim de que a alma se envolva num percurso de sublimação, de verdadeira transfiguração (DUBY, 1988, p.27).

Rosendahl (1996) reitera que o sagrado delimita e possibilita o profano. Segundo o autor, o espaço sagrado e o espaço profano estão vinculados a um espaço social. A ordenação do espaço requer a distribuição entre sagrado e profano. Esses estão em uma relação de “ideal”, “excepcional” (espaço sagrado), e “comum”, “cotidiano” (espaço profano). A passagem de um plano para o outro exige um “sacrifício”. Essa palavra é derivada da expressão latina *sacra facere*, fazer sagrado, estando associada a ritos que implicam a sujeição da coisa ou pessoa a um ser superior. O caminho que conduz aos espaços sagrados, como Meca e Jerusalém, é árduo, cheio de sacrifícios. É um rito de passagem do profano ao sagrado, do ilusório à realidade.

Na Idade Média, os intelectuais julgavam que o inferno fosse o mundo visível, carnal, em suma, o nosso mundo. De acordo com Duby (1988), a solução encontrada era voltar-se as costas para o mundo. Os monges eram venerados por serem capazes desse feito. No entanto, nem tudo estava perdido para aqueles que não conseguiam romper com o mundo. Havia um meio de lavar suas faltas, de ganhar a amizade de Deus: a peregrinação. Ela era penitência, provocação, instrumento de purificação, preparação para o dia da justiça, símbolo da entrada em uma outra vida. Mas também na peregrinação estava presente o prazer, como o de conhecer outros países.

A sociedade medieval deve ser estudada como uma sociedade dividida em três ordens: sacerdotes, guerreiros e camponeses, que juntas formam o corpo da sociedade. Essas três categorias são distintas e complementares, cada uma necessita das outras duas. Baschet (2006) afirma que este esquema foi criado pelos dominantes.

[...] os dominantes tinham elaborado o esquema de três ordens, estabelecendo no seio da sociedade uma divisão funcional entre “aqueles que oram” (*oratores*), quer dizer, os clérigos, “aqueles que combatem” (*bellatores*), reservando aos *milites* uma atividade guerreira que era inicialmente o atributo de todos os homens livres, e “aqueles que trabalham” (*laboratores*), ou seja, todos os demais (BASCHET, 2006, p.166).

Há uma ambiguidade entre as três ordens, uma vez que elas são complementares e ao mesmo tempo hierarquias. Segundo o autor, embora a complementariedade das três categorias prevaleça de início, logo ela se combina com uma hierarquia estabelecida entre as composições. O esquema tripartite é suscetível de usos diversos. Contudo, ele é mais utilizado como reafirmação do poder real em face dos senhores e dos bispos, em face dos monges, “contribuindo para manter em posição subalterna os novos grupos urbanos, fundidos com os dependentes rurais na massa daqueles que penam no trabalho” (BASCHET, 2006, p.166). Apesar de suscetível a servir os interesses da realeza, o modelo das três ordens remete a uma visão dominada pelo clero, que continua sendo a primeira ordem da sociedade. A aristocracia pode ser identificada como a classe dominante do feudalismo, porém, essa constatação permanece insuficiente, ressalta Baschet (2006), uma vez que a ideologia do feudalismo coloca acima da aristocracia a Igreja.

Baschet (2006) explica que o termo “igreja” na Idade Média possui múltiplos sentidos. A princípio, o termo foi tomado de empréstimo do grego e designa a comunidade de fiéis, único sentido originário do Bizâncio e, durante os primeiros séculos da Idade Média, permaneceu no Ocidente. Posteriormente, a palavra “igreja” passa a denominar também o edifício em que se reúnem os fiéis e onde se desenrola o culto. Na época carolíngia, os dois sentidos da palavra são indissociáveis, já no século XII, ganham mais autonomia. A palavra “igreja” designa tanto um lugar material, quanto a reunião dos fiéis. Explica-nos Baschet (2006, p. 167) que “Tal materialização das realidades espirituais, que inscreve o sagrado nos lugares físicos, acompanha o reforço do poder dos clérigos e das instituições eclesiais”.

Ao mesmo tempo, o termo “igreja” adquire um novo significado, passando a denominar a parte institucional da comunidade, isto é, o clero. A partir dos séculos XI e XII, o termo é cada vez mais identificado com seus membros eclesiais, enquanto para designar o conjunto dos fiéis, se recorre à noção de cristandade (*christianitas* ou *populus christianus*), já esboçada no século IX.

Baschet (2006) assevera que o significado comunitário do termo “igreja” não pode desaparecer totalmente. A palavra necessita também significar a cristandade em seu conjunto, para que a legitimidade da instituição seja fundamentada sobre a substituição do todo por sua parte mais eminente.

Assim, se a Igreja – identificada ao clero – ordena e dirige a sociedade, em seu sentido comunitário, ela é a própria sociedade. [...]. É impossível, então, tratá-la como se fosse um simples setor, dentre outros, da realidade medieval. No mais, se a Igreja é a própria sociedade, não há nenhum sentido em recorrer à noção de religião tal como nós a entendemos hoje, enquanto crença pessoal livremente escolhida (BASCHET, 2006, p. 168).

O autor constata que a fé medieval refere-se menos à crença íntima do que à fidelidade no sentido feudal do termo, ou seja, uma fidelidade prática, manifestada por atos, palavras e gestos. Ser cristão, não é uma questão de escolha pessoal, “é-se cristão porque se nasce no cristianismo” (BASCHET, 2006, p.168). A identidade de cristão não se discute, herda-se (pelo ritual do batismo). Todos os habitantes da Europa Ocidental, com exceção dos judeus, dos hereges e dos excomungados, fazem parte da cristandade. Todos sabem de modo mais ou menos confuso, que o batismo os fez entrar na comunidade cristã, uma vez que eles se tornaram filhos de

Deus e, no mesmo ato, irmãos de todos os outros cristãos. Para Huizinga (2010 p.287), o povo vivia “na rotina de uma religião totalmente exteriorizada, com uma fé muito firme que engendrava medos e terrores, mas não impunha aos ignorantes perguntas ou conflitos espirituais”.

Baschet (2006) ressalta que as relações entre os clérigos e os laicos, de um lado, entre os homens e o mundo celeste, de outro, são centrais, porém, em decorrência, não formam um setor autônomo e separado do restante da atividade coletiva. “Elas são, pelo contrário, inseparavelmente imbricadas, ‘incrustadas’ (segundo a famosa expressão de Karl Polanyi) no conjunto das realidades sociais” (BASCHET, 2006, p.168). O autor enfatiza que a Igreja como comunidade é a sociedade em sua globalidade, enquanto, como instituição, ela é sua parte dominante, que determina as principais regras de funcionamento da sociedade. A Igreja é “a garantia da unidade feudal, sua coluna vertebral e o fermento de seu dinamismo” (BASCHET, 2006, p.169).

Na Alta Idade Média, de acordo com Le Goff (2005), o centro da civilização é o mosteiro.

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

O historiador explica que a sociedade cristã urbana se organiza em torno dos bispos e das paróquias que se formam no interior das dioceses. A vida religiosa também se instala nas *villas* da aristocracia rural e militar, que funda as capelas privadas. Já no mundo camponês, os mosteiros são os responsáveis por aprofundar o cristianismo e os valores por ele veiculados.

A sociedade cristã é um mundo fechado, “uma sociedade que podia integrar novos membros à força (*compelle intrare*) e excluir o Outro, um mundo que se definia por um verdadeiro racismo religioso” (LE GOFF, 2005, p.143). O autor ressalta que para essa sociedade, pertencer ao cristianismo era critério de valor e de comportamento. A guerra, considerada um mal entre cristãos, era vista como um dever contra os não-cristãos. A tendência da cristandade ao enclausuramento se

manifesta claramente por meio do seu comportamento com os pagãos, por exemplo, a recusa dos monges irlandeses para evangelizar seus vizinhos anglo-saxões.

O mundo pagão foi por muito tempo um reservatório de escravos para o comércio cristão. “Um não cristão não era considerado verdadeiramente um homem, e só um cristão podia gozar dos direitos do homem – entre eles, a proteção contra a escravidão” (LE GOFF, 2005, p.144). Baschet (2006), por sua vez, assegura que é necessário indagar sobre a unidade da cristandade. Para este historiador, “a peregrinação, grande fenômeno medieval, contribui notavelmente para isso” (BASCHET, 2006, p.351).

A busca por lugares em que se possa entrar em contato com o sagrado é uma prática comum nas culturas de todos os tempos. Constata Sot (2002, p.353), “a peregrinação é um fenômeno quase universal na antropologia religiosa”. Para este autor, a peregrinação possui algumas características essenciais. Primeiramente, é uma viagem, uma caminhada, uma prova física do espaço. A provação do espaço faz com que o peregrino seja um estrangeiro por onde passe. Contudo, ele não é apenas um estrangeiro aos olhos dos outros, mas também em relação ao que era antes de se colocar a caminho. Além de ser uma prova física do espaço, a peregrinação é também uma prova espiritual.

Etimologicamente peregrino (*peregrinus*) significa expatriado ou exilado. O autor explica que “O peregrino em todo lugar é um estrangeiro, desconhecido dos homens, desprezado pelos sedentários, privado dos recursos de uma coletividade determinada” (SOT, 2002, p.354). A caminhada possui um fim específico: no final da jornada, o peregrino participará de uma realidade diferente da profana, encontrando o sobrenatural num determinado lugar. Em suma, a peregrinação é um tempo de festa e celebração.

De acordo com Baschet (2006), há vários motivos que levam à peregrinação, dentre eles se destacam as promessas e a esperança de cura. Nos séculos XI e XII, a romaria também era realizada por imposição do clero, como forma de penitência. No entanto, até os dias atuais, qualquer que seja o motivo que leve à peregrinação, ela se reveste de um “contorno penitencial”, no mínimo, em função das aflições e ansiedades que o caminho impõe. A peregrinação é também uma ruptura com o mundo cotidiano, com o quadro familiar da vida normal. “A peregrinação é uma viagem do interior para o exterior, um exílio do país de conhecimento com destino ao universo em que cada um é estrangeiro” (BASCHET, 2006, p.351).

Segundo Flori (2002), o primeiro impulso da peregrinação situa-se no século VIII com o desenvolvimento das penitências tarifadas. A Igreja exigia a realização de uma penitência como forma de obter remissão plena dos pecados revelados em confissão. O autor assegura que essas penitências vão desde a entrada num mosteiro até o exílio. Em casos graves, como assassinato, adultério e incesto, cada vez mais a Igreja exigia a viagem como penitência até um lugar santificado, como o túmulo de um santo. Jerusalém é a peregrinação acima de todas, devido ao túmulo do Cristo ressuscitado.

As peregrinações são objetos de votos individuais, com motivações diversas, voluntárias, intelectuais ou místicas. O sucesso da peregrinação deve-se a uma mudança de mentalidade religiosa.

A peregrinação corresponde perfeitamente bem à espiritualidade dos leigos que aspiravam pela salvação, particularmente os guerreiros, os cavaleiros, que a Igreja manteve por muito tempo sob suspeita em razão de sua profissão (FLORI, 2002, p. 11).

Na Idade Média, toda a peregrinação é uma aventura, um risco. Muitas vezes, quando o destino é longínquo, as pessoas costumavam redigir o seu testamento antes da partida, e colocavam em ordem os seus negócios, como se a viagem fosse sem volta, verifica Baschet (2006). De certo modo, o peregrino morre ao realizar a viagem, conforme nos esclarece Sot (2002, p.354): “Como o monge, de certa maneira ele morre para o mundo quando pega a estrada. Ao retornar, é outro homem”.

A rota é fator essencial à peregrinação. Sot (2002) ilustra com a peregrinação a Santiago de Compostela.

Ao chegar ao santuário, o peregrino do século XIV não se demora: confessa e comunga durante a missa, dá uma volta em torno do altar, beija a estátua do apóstolo e parte com o atestado de peregrinação recebido de um cônego e com a concha comprada perto da basílica (SOT, 2002, p.353-354).

A caminhada durava semanas e até meses. O autor explica que a rota é uma dura ascese. Durante o trajeto, o peregrino está sujeito à fadiga do corpo, o sofrimento provocado pelos pés doloridos, à tensão dos músculos, à sede e à fome. O caminhante também enfrenta os múltiplos perigos, sobretudo na passagem de rios e montanhas. No entanto, os maiores riscos são provocados pela maldade humana,

os peregrinos, muitas vezes, são explorados e ameaçados durante o caminho. A intenção geral é de sacrifício, “de oferenda a Deus, aproximando o peregrino do sacrifício que é fonte de salvação – a do Cristo no Calvário” (SOT, 2002, p.354).

Somente na época carolíngia, a autorização clerical, regida por critérios rigorosos, substituía a peregrinação a um lugar fixado antecipadamente, sem objetivo. Nos primeiros séculos da Idade Média, a viagem penitencial era mais importante que o destino da viagem. Sot (2002) adverte que somente nos séculos XI e XII que a palavra *peregrinus* deixou de significar o expatriado para assumir o sentido de "viajante religioso". A peregrinação cristã enfatiza mais a pessoa que se pretende encontrar do que o lugar em que ela encontra Cristo na Terra Santa; Tiago, o Maior, em Compostela; Pedro e Paulo em Roma; ou Maria Madalena em Sainte-Baume. Para o autor, é a união entre o “ideal de expatriação e a busca de um lugar santificado por Cristo, pelos apóstolos ou santos, que dá à peregrinação cristã o sentido pelo qual é concebida ainda hoje” (SOT, 2002, p.355). O peregrino, no final de sua marcha, procura ver e tocar uma imagem, estátua ou túmulo, com a finalidade de encontrar na fé uma realidade transcendente. Desse modo, ele tenta estabelecer um contato com o santo, ao tocar seu túmulo, e por meio do santo, com o próprio Cristo.

Três locais de peregrinação merecem um maior destaque: Jerusalém, Roma e Santiago. Esses locais de peregrinação são os mais importantes da época medieval. No século IV, o cristianismo triunfou no Império Romano, como consequência desenvolveu-se a peregrinação aos lugares da Paixão de Cristo e ao seu túmulo. A partir do século VIII, alguns fatores – a devastação da Cidade Santa pelo corso persa Cosroés II e a invasão mulçumana – dificultaram as possibilidades de peregrinação. De acordo com Sot (2002), em 1009, o Santo Sepulcro foi destruído pelo califa Al-Hakim. No entanto, isso não interrompeu o movimento no século XI, que, aliás, foi favorecido pela conversão dos húngaros ao cristianismo no fim do século X, e uma via terrestre juntou-se às vias marítimas tradicionais.

No século XI, o grande surto de peregrinação que levaria à Cruzada, pode ser explicado pela renovação espiritual e o desenvolvimento de preocupações escatológicas na passagem do segundo milênio. No último terço do século XI, a peregrinação a Jerusalém transformou-se em Cruzada. Sot (2002) considera que entre os motivos que explicam a evolução para a peregrinação armada estão na tomada da Cidade Santa pelos turcos em 1071 e as lutas sangrentas entre

Fatímidas e Seljúcidas pelo controle da cidade.

Há uma divergência entre os autores da época e os historiadores. Os autores da época falam de “peregrinos”, porém, os historiadores “se perguntam se suas motivações eram religiosas, militares ou coloniais” (SOT, 2002, p.357). Em todo caso, as sucessivas deslocamentos de cristãos no século XIII permitiram aos Estados Latinos resistirem à pressão dos muçulmanos que os cercavam. Já no século XIII, o número de peregrinos a Terra Santa diminuiu consideravelmente. Entre os motivos desta diminuição, estão as diversas dificuldades encontradas pelo caminho, tais como as elevadas taxas impostas ao cristão, a permissão para entrar em Jerusalém por apenas uma porta e a proibição da entrada em certos santuários. Além dessas dificuldades que o peregrino encontrava, era possível venerar no Ocidente as relíquias da Paixão. Por outro lado, os papas procuravam encorajar a viagem, ao multiplicarem as indulgências oferecidas pela visita de determinado santuário da Terra Santa.

A peregrinação a Jerusalém era a mais difícil do Ocidente tanto devido aos riscos que o peregrino encontrava, quanto a distância e às condições naturais, além da hostilidade das populações do local.

O objetivo que orientava os peregrinos – colocar seu corpo em “aventuras de morte” para ir aos mesmos lugares da Paixão de Cristo e entrar com ele na via da Salvação – fazia com que sua significação espiritual e escatológica fosse a mais importante (SOT, 2002, p. 358).

Os corpos dos santos permitem constituir em toda a Europa uma rede de lugares sagrados que atraem peregrinações. Baschet (2006) esclarece que as cidades que atraem as grandes peregrinações não se encontram geograficamente no centro da cristandade, mas em suas margens ou mesmo fora dela. Esse é o caso de Jerusalém e dos lugares santos da Palestina, localidades de peregrinação por excelência que, pela distância e pela dificuldade do caminho, fazem a provação mais alta e significativa. Além disso, permite ao peregrino entrar em comunhão direta com o próprio Cristo.

Sot (2002) explica que na Alta Idade Média, Roma era o local mais procurado de peregrinação, porque era a única cidade do Ocidente que podia pretender possuir túmulos de apóstolos e mártires. O cristianismo foi reconhecido oficialmente no século IV, com isso a veneração das relíquias romanas estendeu-se a todo o

mundo cristão, e grandes santuários vieram a ser edificadas, como a Basílica de São Pedro, no Vaticano, a de São Paulo na rota Óstia fora dos muros, a de São Lourenço, na Via Tiburtina e a de Santa Inês, na Via Nomentana, em Roma. Porém, até o século VIII eram as catacumbas e cemitérios suburbanos que atraíam os peregrinos. A partir desse século, os papas decidiram transferir os corpos de inúmeros mártires para dentro das basílicas a fim de protegê-los de profanações. De acordo com Sot (2002), as trasladações de corpos santos encerraram-se em meados do século IX.

Os peregrinos eram acolhidos em hospitais e mosteiros. O papa Símaco (498-514) ordenou a construção de “quartos e camas” no pórtico exterior de São Pedro, este foi o primeiro hospital, sendo ampliado por Sérgio I (687-701) e Leão III (795-816), os quais lhe acrescentaram termas. Sot (2002) explica que no século IX havia *scholae* em Roma, isto é, hospitais destinados a acolher grupos de peregrinos de acordo com a nação de origem. Foi criada uma *schola* para os francos, outra para frísios, uma para lombardos e outra para saxões. Sendo esta a mais importante em razão do número de peregrinos anglo-saxões, ocupando quase um quarteirão de Roma.

Na primeira metade do século IX, a unidade carolíngia favorecia a peregrinação a Roma, principalmente, a dos francos, que iam procurar relíquias. Já nos séculos posteriores, devido a problemas europeus, diminuiu o fluxo de peregrinos para o local. Os problemas decorrentes do enfrentamento entre o Sacerdócio e o Império tornaram a situação da cidade instável. A luta entre facções romanas colaborava ainda mais para a instabilidade da cidade, com isso, a peregrinação declinou nos séculos XII e XIII.

Somente com a criação do jubileu em 1300, a peregrinação a Roma obteve uma vigorosa retomada. Sot (2002) comenta que entre o povo simples de Roma difundiu-se a ideia de que a cada cem anos o papa promulgava uma indulgência. Acreditava-se que a mudança de século traria uma nova era de paz e prosperidade. O papa Bonifácio foi o responsável por normatizar esta aspiração, inserindo-a no quadro das disciplinas eclesásticas e da ortodoxia pela bula jubilar de 22 de fevereiro de 1300, que concedia a remissão dos pecados aos romanos que visitassem os santuários de São Pedro e São Paulo durante trinta dias consecutivos, e a todos os cristãos que fizessem o mesmo durante quinze dias.

A peregrinação a Santiago de Compostela, segundo Baschet (2006), é a

grande invenção medieval. Ela repousa sobre um conjunto de fatos legendários, desprovido de fundamentos históricos que se formam entre os séculos VIII e XI. Segundo o pesquisador, surgem as narrativas da invenção das relíquias identificadas como pertencentes a São Tiago, e também a lenda de uma pregação do apóstolo na Península Ibérica.

A lenda da pregação do apóstolo Santiago na Espanha foi elaborada entre os séculos VII e XIII, de acordo com Sot (2002), e apoia-se na descoberta de relíquias consideradas de Tiago, o Maior, entre 788 e 838. Inspirado por visões, um eremita chamado Pelágio teria descoberto o corpo do apóstolo num túmulo de mármore. Os historiadores não acreditam mais que se tratasse do corpo do santo, que dificilmente teria ido à Espanha. Possivelmente, um corpo descoberto em um antigo cemitério cristão em torno do ano 800, devido à má interpretação de uma inscrição teria sido relacionado com a lenda preexistente.

Baschet (2006) considera que a invenção e a promoção de Compostela podem ser postas em relação a sua localização marginal. A Galícia é um fim de mundo, e abre-se para o desconhecido oceano, além disso, é uma fronteira com o mundo infiel, além de existir o vínculo da peregrinação com a Reconquista. A peregrinação a Santiago de Compostela é favorecida pelos soberanos hispânicos, pois reforça os reinos e manifesta a unidade da cristandade, simbolicamente convocada para fazer face aos mulçumanos.

As peregrinações locais, muitas vezes, são negligenciadas. No entanto, Baschet (2002) afirma que elas se revestem de uma grande importância, pois permitem estruturar uma região e desenvolver a solidariedade entre aldeias vizinhas. As peregrinações regionais têm como destino uma igreja paroquial ou uma capela isolada e elas podem ocorrer em uma data fixa, provocando importantes reagrupamentos, ou sem periodicidade definida, adquirindo dessa maneira um contorno mais individual. Porém, a peregrinação local sempre aponta para o exterior, “seja porque é necessário sair do quadro paroquial, seja porque conduz para as zonas periféricas de um território” (BASCHET, 2002, p.352). As relíquias dos santos prestigiosos são colocadas em cena pelas peregrinações locais. Elas são abrigadas em santuários, cujo sucesso é testemunhado pela grandeza e qualidade arquitetônica.

Quanto ao peregrino, pode ser considerado um estrangeiro que percorre lugares diversos e convive com povos que falam uma língua diferente da sua. No

entanto, o peregrino se encontra em terra cristã, contando sempre com asilo nas Igrejas e a fé partilhada por todos os povos, apesar de suas línguas serem distintas. A travessia dos territórios e a convergência implicada pela peregrinação desenham, pela própria forma dos itinerários, a unidade da cristandade. Baschet (2002) constata que as peregrinações ativam a dualidade interior/exterior, uma vez que são deslocamentos orientados para o exterior, seja exterior da paróquia, seja da região. “E é precisamente porque ela faz sair do lugar interior, conhecido e familiar que a peregrinação constitui um fator de unidade” (BASCHET, 2002, p.356). Em suma, a peregrinação é um deslocamento para o exterior e uma marca de unidade interna.

Na Idade Média, a peregrinação não é apenas um deslocamento material, ela também é uma metáfora. Toda a vida terrestre é concebida como uma peregrinação. “O homem na terra é um peregrino caminhando em meio às provações mundanas e desejando atingir sua pátria celeste” (BASCHET, 2002, p.358). A vida na terra é vista como passagem, uma vez que a verdadeira moradia é o além-celeste.

Na obra *Maravilhas de São Tiago* (2005), Maleval registra em “A formação do mito jacobeu” que:

A peregrinação a Santiago de Compostela é um dos fenômenos universais mais intrigantes, pela sua permanência no correr dos séculos e acentuada voga na atualidade. Praticada ora com maior, ora com menor intensidade, com finalidades fundamentalmente místico-existenciais, tem hoje adeptos de seitas esotéricas e outros, sem, no entanto, deixarem de ser predominantes os católicos, que não põem dúvidas quanto a ser do Apóstolo Tiago, um dos mais diletos discípulos de Jesus e o primeiro deles a sofrer o martírio, na Palestina, o sarcófago sobre o qual foi construído o altar-mor da magnífica basílica da capital da Galiza (MALEVAL, 2005, P.11).

A autora explica também a importância do lugar e sua relevância espiritual no cenário europeu da idade Média. A cidade encontra-se situada junto ao local que os romanos denominavam *Finisterre*, no pequeno reino da Galiza, incorporado, mais tarde, ao reino de Leão. Na constante busca do corpo santo de São Tiago, as multidões eram compostas desde soberanos poderosos a servos humildes da gleba, que se deslocavam de suas terras com destino a Santiago de Compostela. Explica Maleval (2005, p.12) que essas multidões buscavam “um Caminho iluminado e orientado pela Via Láctea, após a *revelatio* do túmulo do Apóstolo no século IX”. Depreende-se que o significado de Compostela origina-se dessa ideia de “caminho iluminado” e o mais conhecido é *campus stellae*, ou campo de estrela que termina junto ao mar, no *Finisterra*. Foi no século XI que o termo Santiago foi acrescentado à

Compostela, por ordem do Papa Urbano II, alcançando o seu apogeu na conhecida Era Compostelana, no século XII. Alcança, finalmente, a posição da terceira cidade da Cristandade (Cidade Santa de Santiago de Compostela), ao lado de Roma e Jerusalém.

Há ainda que se considerar a representação do Apóstolo, padroeiro da Espanha, que ocorre de três formas: cavaleiro mata-mouros, peregrino e anfitrião, sábio mestre e intercessor. Nas imagens representativas do santo, Santiago é representado nas três posições: a cavalo, caminhante ou sentado. Criou-se, assim, em torno da figura de Tiago Maior, o mito jacobeu.

Nas cantigas de romaria há inúmeras referências à cidade de Santiago de Compostela, relatos de romaria e de peregrinação das protagonistas, geralmente acompanhadas da mãe ou de pessoas de confiança da família. Outros locais também são citados nos textos das cantigas como Santa Cecília, Santa Maria das Leiras, San Simon, San Salvador, San Servando, Santa Maria do Lago, Santa Maria do Faro, San Clemenço, Santa Marta, Bonaval, Vigo entre outros.

3 AS CANTIGAS DE ROMARIA: O ESPAÇO SAGRADO E O PERFIL FEMININO

Neste capítulo, estudamos os espaços referidos nas cantigas do *corpus* selecionado. No item 3.1 apresentamos alguns conceitos sobre poesia lírica, em que as ideias de Octavio Paz, Jorge Luís Borges, Nuno Júdice, Alfredo Bosi, Salette de Almeida Cara são abordadas. No item 3.1.1 fazemos algumas considerações sobre a poesia lírica occitânica. Apresentamos uma breve discussão sobre as cantigas de amigo no item 3.1.1.1. Já no item 3.2 apresentamos um estudo sobre as cantigas de romaria. Realizamos no item 3.2.1 um levantamento sobre os espaços sagrados encontrados no *corpus* de estudo e algumas reflexões. Buscamos no item 3.2.1.1 traçar o perfil feminino presente nas composições estudadas.

3.1 POESIA LIRÍCA

Uma das grandes questões levantadas pelos estudiosos da literatura é sobre a definição de poesia. Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982) define a poesia, reunindo elementos opostos.

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia [...] o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova de supérflua grandeza de toda humanidade! (PAZ, 1982, p.15-16).

Compreendemos que poesia é tudo e uma definição não exclui a outra. A poesia é uma unidade formada por todos esses elementos que parecem contraditórios ao primeiro olhar, mas interligados pela própria noção de poesia.

Jorge Luís Borges, na obra *Esse ofício do verso* (2000) chega à conclusão que sabemos o que é poesia, entretanto, não conseguimos defini-la com palavras. Ninguém alcança uma definição exata para a poesia. Segundo o autor,

Sabemos tão bem que não podemos defini-la em outras palavras, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha ou amarela nem o significado da raiva, do amor, do ódio, do pôr-do-sol ou do nosso amor pela pátria. Essas coisas estão tão entrelaçadas em nós que só podem ser expressas por aqueles símbolos comuns

que partilhamos. Por que precisamos então de outras palavras? (BORGES, 2000, p.26-27).

Borges (2000) considera que a poesia é impossível de se explicar e Paz (1982) assim a define: “a poesia é tudo”. Depreendemos que ambas as afirmações não definem exatamente a poesia. Ao ser considerada “tudo”, apenas a compreensão torna-se possível, porque sabemos o que é poesia, mas não conseguimos explicá-la. Nesse sentido, Paz (1982) esclarece que não devemos confundir uma obra em verso com poesia, pois nem toda obra que segue as leis da metrificação contém, necessariamente, poesia. Há, entretanto, poesia sem poemas, “paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas” (PAZ, 1982, p. 16).

O poético não é uma criação do poeta, mas um intermediário que transforma o poético em uma obra. O poema é, portanto, um dos espaços em que a poesia se concretiza.

A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixarmos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa (PAZ, 1982, p.17).

Nuno Júdice (1998, p.37) explica que a poesia pertence à esfera do virtual, “à qual não existe acesso senão através de sinais que se imprimem na esfera da subjectividade, quer do texto quer da leitura”. O poema, por outro lado, é concreto, objeto de leitura e de percepção real. Assim, há uma diversidade de poemas e a literatura tenta reduzir os poemas a alguns gêneros.

Paz (1982) considera isso um problema. Há obras que não se enquadram em nenhum gênero, se os poemas fossem classificados em gêneros, certamente não caberiam em nenhuma classificação. O autor, além de fazer críticas ao estudo do poema pautado no gênero, também apresenta críticas a outros estudos como os da estilística, da psicanálise, do critério histórico e do estudo baseado na biografia do autor, inúteis tentativas de definir o poema. Paz (1982, p.18) afirma ainda que “cada poema é único, irreduzível e irrepetível”. A única característica comum a todos os poemas é o fato de serem criações humanas.

Cada tempo tem seu estilo e o poeta, que se utiliza desse estilo, modifica-o, adapta-o e cria uma única obra. Para o autor, o poeta se apoia no estilo, transformando-o em atos poéticos e sem estilos não haveria poemas. Portanto, enquanto o estilo nasce, cresce e morre, o poema permanece.

Outras obras como quadros, esculturas, danças, monumentos, também são, à sua maneira, poemas. Assim como os poemas, essas obras apresentam um caráter irrepetível e único, considerando que o material dessas obras é a linguagem. Segundo Paz (1982, p.23), a linguagem, de um modo geral, é “um sistema expressivo dotado de poder significativo e comunicativo”. Os sons e as cores têm significados e transmitem uma mensagem, portanto, são linguagens. O autor vai além, e afirma que tudo é linguagem. O artista utiliza-se da linguagem, seja qual for a cor, o som, a palavra. Suas linguagens podem ser distintas, porém, ainda permanecem sendo linguagem.

A palavra em sua origem encerra múltiplos sentidos. Paz (1982) revela que a prosa possui sua forma mais alta no discurso, que visa atingir uma significação única da palavra, o que contraria sua natureza de múltiplos sentidos. Na prosa, a palavra tende a se identificar com apenas um de seus significados em detrimento dos outros. Já no poema, a palavra não precisa se prender a um único significado, recuperando sua origem de múltiplos sentidos. Para o teórico, o que diferencia um poema, uma escultura de um tratado em verso e de um móvel respectivamente, é que nestes há vitória sobre a matéria e naqueles há liberação da matéria que volta a ser ela mesma. Outra característica da palavra poética é o fato de ser imagem, isto é, o poder de suscitar no ouvinte ou espectador imagens. Se as obras de arte apresentam essas duas características: fazer regressar à sua origem os seus materiais e serem imagens, elas também são consideradas poemas.

No capítulo dedicado à imagem em seu livro *O ser e o tempo da poesia* (1983), Alfredo Bosi inicia afirmando que a experiência da imagem é anterior à palavra. A imagem supre o contato direto entre observador e objeto: “A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 1983, p.13). Ver não significa apenas captar a aparência, mas também provocar no observador uma relação com a aparência do que é visto.

A imagem não é o objeto. Ela possui apenas semelhança com o objeto. O observador ao desejar reter para sempre o que transcende seu corpo acaba criando

um novo corpo: a imagem interna. Outro aspecto da imagem é o da simultaneidade, que provém do fato da imagem ser um simulacro da natureza dada. Esse caráter da imagem é essencial para o desenvolvimento do discurso. De acordo com Bosi (1983), a imagem tem mobilidade. Ela trabalha com outras imagens, produzindo um jogo de alianças e negações que lhe concede aparência de mobilidade, assumindo diversas fisionomias. O devaneio seria essa imaginação ativa, que funcionaria como a ponte para toda a ficção.

Bosi (1983) indaga sobre o que é a imagem no poema, pois ela não é um ícone fixado na retina, nem um fantasma produzido pelo devaneio. O autor conclui que a imagem no poema é uma palavra articulada e a linguagem é um código formado, quando a matéria verbal se reúne com a matéria significativa por meio de uma série de articulações fônicas. A linguagem é um sistema construído para fixar experiência de coisas, pessoas ou situações, presentes ou ausentes. Segundo o teórico, a poesia produz em nós a sensação de perpassar o intervalo aberto entre a imagem e o som.

O sabor da imagem no discurso é recuperado pela analogia. Esta é responsável pelo peso da matéria que dá ao poema as metáforas e as demais figuras. Bosi (1983) explica que outro modo pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade é pela recorrência. Para ele, reiterar um som, ou prefixo, uma função sintática, ou uma frase inteira significa realizar uma operação dupla: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva. No poema, a repetição é um procedimento obrigatório, é raro o poema que não se vale do recurso da repetição. O poeta pode trabalhar com a recorrência tanto nas ideias quanto nas formas.

A técnica da repetição e da recorrência se faz presente nas cantigas trovadorescas, principalmente nas cantigas de amigo, na arte do paralelismo, método artístico e requintado. Podemos exemplificar com a cantiga de D. Dinis: *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 novas do meu amado! / Ai Deus, e u é?* (COHEN, 2003, p.601). Nota-se que esta cantiga exemplifica como D. Dinis valorizou esse gênero poético por meio da técnica artística requintada, o paralelismo, sabendo perfeitamente respeitar a espontaneidade e a emoção de uma confiança lírica. Cantiga paralelística perfeita, dialogada, que apresenta também a técnica do *leixa-pren*, que se associa ao paralelismo verbal e estrutural.

Octavio Paz, no capítulo sobre a imagem em *Signos de Rotação* (1976), adverte que a imagem, assim como as outras palavras, possui diversas significações, mas irá designar com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Na retórica essas expressões verbais são designadas como comparações, símiles, metáforas, alegorias etc. Todas preservam a pluralidade de significados da palavra. Em suma, uma imagem contém muitos significados contrários, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. A imagem une realidades contrárias.

Segundo o autor, o pensamento ocidental foi fundado sobre a definição de algo em oposição a outro, A é A porque não é B. Já o pensamento oriental, apesar de aceitar a necessidade de haver oposição, acredita que há um momento em que cessa essa oposição, isto é também aquilo. Paz (1976) explica que devido ao nosso pensamento ocidental ter essa base, faz com que se torne tortuoso aceitar a realidade da imagem.

A imagem diz o que a linguagem é incapaz de dizer. A linguagem é significado, sentido de isto ou aquilo. A palavra possui diversos significados que são mais ou menos conexos entre si. O vocábulo irá ocupar certo significado de acordo com a posição (ordem na frase) que ocupa. Paz (1976, p.45) assevera que “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários”.

Um objeto é percebido por nós como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. O que unifica essa pluralidade é o sentido. Assim como a percepção, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e lhe concede unidade. Paz (1976) afirma que a imagem reproduz o momento da percepção e faz com que o leitor suscite dentro de si o objeto um dia percebido. Ou seja, o poeta não descreve o objeto, ele o coloca diante de nós.

Uma das características da palavra é o fato de possuir mobilidade, ela pode ser explicada por outra. A imagem faz com que a palavra perca esse aspecto. “Há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa; só existe uma em poesia” (PAZ, 1976, p.48). Os vocábulos já não sendo substituíveis, deixam de ser instrumentos. Em poesia a linguagem não é mais linguagem. O poema nasce da palavra, porém, vai além da palavra. Apesar da experiência poética ser irreduzível à palavra, apenas a palavra a exprime. Para Paz (1976), o sentido da imagem é a própria imagem.

Nas cantigas de amigo encontramos vários textos em que o poema vai além da palavra, segundo Paz (1976). Como exemplo, temos a cantiga “Seía m’ eu na ermida de San Simhon”, de Meendinho, jogral galego, possivelmente natural de Vigo, onde se situa o ilhéu de São Simão, referido nesta única cantiga de sua autoria:

Seía m’ eu na ermida de San Simhon
e cercaron mh as ondas que grandes son!
Eu atendend’ o meu amigo,
eu atendend’ o meu amigo!

Estaua <m’ eu> na ermida ant’ o altar,
<e> cercaron-mh as ondas grandes do mar!
Eu atendend’ o meu amigo,
eu atendend’ o meu amigo!

E cercaron-mh as ondas que grandes son!
Nen ei <i> barqueiro, nen remador!
Eu atendend’ o meu amigo,
eu atendend’ o meu amigo!

E cercaron-mh as ondas do alto mar;
Nen ei <i> barqueiro, nen sei remar!
Eu atendend’ o meu amigo,
eu atendend’ o meu amigo!

Non ei i barqueiro nen remador;
<e> morrerei fremosa no mar maior!
Eu atendend’ o meu amigo,
eu atendend’ o meu amigo!

Non ei <i> barqueiro, nen sei remar;
e morrerei eu fremosa no alto mar!
Eu atendend’ o meu amigo,
eu <atendendo meu amigo!
(COHEN, 2003, p.311).

Trata-se de uma cantiga paralelística perfeita, em dísticos monórrimos. Toda a cantiga é um monólogo em que a protagonista nos descreve a situação em que se encontra. Trata-se de um misto de barcarola e de cantiga de romaria.

A imagem poética retratada nos versos é a de uma pessoa angustiada e solitária, imagem que cresce na mesma proporção das ondas tormentosas do mar (e *cercaron-mh as ondas, que grandes son / e cercaron-mhas ondas grandes do mar*), e também na medida em que a jovem declara que está à espera do amigo, não tem barco e nem remador para sair das ondas e de seu sofrimento: “*Sedia-m’ eu na ermida de San Simhon/ eu atendend’ o meu amigo (..) Nen ei [i] barqueiro, nen*

remador / Eu atendend' o meu amigo / eu atendend' o meu amigo (...) E morrerei fremosa no mar maior / E morrerei eu fremosa no alto mar".

O texto da cantiga exemplifica a imagem que representa a natureza circundante (as ondas do mar) e o estado de espírito da jovem apaixonada, que permanece esperando o amigo, sozinha. O encadeamento paralelístico se adapta ao desenvolvimento da ideia, criando imagens perfeitas de uma situação, o ir e vir crescente das ondas, a maré que sobe, envolvendo a jovem enamorada, cuja solidão, na espera, é reiterada obsessivamente no refrão: *Eu atendend' o meu amigo, / eu atendend' o meu amigo!* Segundo Paz (1976), o sentido da imagem é a própria imagem.

Retomando Júdice (1998), a linguagem poética não se caracteriza apenas pelas qualidades formais do texto: verso, rima, estrofe e métrica. Pode haver textos em prosa, que não apresentam estes elementos, porém, são considerados como verdadeiros textos poéticos. O teórico ainda ressalta que o lírico é um dos traços do poético, mas não é o único. A linguagem que descreve a realidade não é senão uma das probabilidades discursivas, havendo lugares do discurso em que não há preocupação com essas normas. A linguagem poética pode valer por si só, sem considerar o real, funcionando de maneira autônoma. Há a criação de mundos dentro da linguagem que funciona como realidades próprias. De acordo com Júdice (1998), o significado do texto está relacionado à leitura, no sentido de execução fônica. Quando a leitura é silenciosa ainda há sugestões fônicas que se antepõem à assimilação semântica do texto poético.

A linguagem poética é construída de imagens e palavras, em que cada um desses elementos vale por si mesmo. A significação é a soma desses elementos. Na significação não se deve considerar apenas a realidade textual, linguística do texto poético, mas também sua realização em aspectos extratextuais. O sentido do poema não se origina apenas do campo da linguagem. Sensações, emoções, ideias, imagens, enfim, tudo que implica a vivência humana contribui para a formação do sentido no poema. Segundo o autor,

[...] o texto transmite uma imagem do mundo, que é uma totalidade ideal, só parcialmente projectada num texto, em que intervêm múltiplos factores (cultura, filosofia, história, ciência, religião...), de acordo com uma escolha pessoal de certos aspectos do mundo que visam simbolizar ou representar essa totalidade (JÚDICE, 1998, p.31).

Exemplifica a cantiga, na modalidade “chanson de toile” *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* de autoria de Estevan (ou Stevan) Coelho, trovador da corte de D. Afonso III.

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d' amigo.

Sedia la fremosa seu sirgo çavrando,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d' amigo.

- Par Deus de Cruz, dona, sei eu que avedes
amor mui coitado, que tan ben dizedes
cantigas d' amigo.

Par Deus de Cruz, dona, sei [eu] que andades
d' amor mui coitada, que tan ben cantades
cantigas d' amigo.

- Avuitor comestes, que adevinhastes.
(COHEN, 2003, p.207).

Essa cantiga exemplifica o que Júdice (1998) registrou acima. Trata-se de um texto poético cantado pela dama da Idade Média, enquanto bordava ou tecia no interior de seu quarto.

Historicamente, a mulher era considerada pelo homem e pela Igreja um ser inferior, dominada e retida no interior da casa, preferencialmente, no quarto pelo seu marido ou o pai. O ato de tecer o fio de seda (*seu sirgo torcendo*) e cantar seus desejos de amor com sua voz doce e harmoniosa (*sa voz manselinha fremoso dizendo*) representa a cultura da época. No texto em questão, há um diálogo com o homem, talvez seu amigo ou a interferência do trovador que, respeitosamente, a chama de “dona” e dirige-se, em primeiro lugar, a “Deus de Cruz”, confirmando que ela está sofrendo por amor (*sei que avedes / amor mui coitado, que tan ben dizedes / cantigas d' amigo*). A resposta da jovem, registrada na *finda*, refere-se a uma crença antiga, um antigo provérbio ou um presságio romano : quem comesse carne de abutre, poderia prever o futuro (*Avuitor comestes, que adevinhates*).

Há também a presença da imagem suscitada pelos versos que registram a jovem *fremosa* executando o seu trabalho de fiar, tecer com fio de seda, além do canto sugerido com a voz doce e harmoniosa da menina.

Júdice (1998) explica que um diálogo é estabelecido entre leitor e o sujeito textual, em que o texto cumpre o importante papel de mediador. O texto é repleto de

lacunas e não-ditos, o leitor é o responsável por preencher essas lacunas, para isso ele precisa de sua experiência de vida, de leituras anteriores, e o conhecimento dos modos de ler um texto. É importante ressaltar que cada texto necessita de um modo de leitura, um romance, por exemplo, não é lido da mesma maneira que um poema.

Para Paz (1982), é por meio da leitura que o conceito de poesia é revelado. A leitura de apenas um poema demonstrará o que é poesia com maior precisão do que um estudo histórico ou filológico. O poema permite alcançar a experiência poética. O poema é uma possibilidade, o que o anima é o contato com o leitor ou ouvinte. Por isso, a característica que permite ao poema ser poesia é participação do leitor. Este ao reviver o poema atinge o estado poético.

Para se ter poesia não basta o livro, pois este, explica Borges (2000), é apenas um objeto físico num mundo de objetos físicos. É necessário, além do livro, o leitor, para que a poesia aconteça. O posicionamento desses estudiosos destaca o papel ativo do leitor e não como mero receptor da mensagem, como algumas teorias colocam.

Salete de Almeida Cara (1989) explica que quando se refere à poesia lírica, remete-se imediatamente aos dois outros gêneros de poesia, a épica e a dramática. Esta é uma das possibilidades tradicionais de abordar a literatura, de acordo a teoria dos gêneros, que nasceu na Grécia Antiga com Platão e Aristóteles e mais tarde foi sistematizada. Para esta teoria, um modo de distinguir a poesia lírica dos demais gêneros poéticos é por meio do modo que o eu lírico se apresenta no poema.

[...] o gênero lírico seria o poema de primeira pessoa ou de primeira voz; o gênero épico seria quando existe um narrador, uma voz épica que conta alguma coisa para alguém; o gênero dramático incluiria todas as peças teatrais em versos, quando as personagens é que falam e não o poeta. (CARA, 1989, p.12).

A palavra “lírica” possui ambiguidade. Entre os gregos era composta para ser cantada ou acompanhada por música. A poesia era acompanhada, geralmente, pela flauta e pela lira, instrumento musical de cordas. A expressão poesia lírica vem deste fato. No Renascimento, século XV, com a invenção da imprensa, passou para o campo da escrita para ser lida, abandonando seu acompanhamento musical.

A vida em comunidade, ou vida da “polis” – que tanto pode ser traduzida por cidade, ou estado – na Grécia Antiga, era marcada pela coesão de ideias e crenças. Todos os valores do homem grego eram encarnados na Cidade-Estado. Essa unidade da “polis” foi expressa, pela primeira vez, em forma de poesia épica. *Ilíada* e

Odisseia são consideradas as obras fundadoras da cultura grega. Estas obras também possuem um caráter didático. Homero é o grande educador de seu povo. Estética e ética estavam atreladas.

Cara (1989) destaca que quanto mais a vida dos cidadãos ficava submetida às leis da “polis”, parecia crescer a necessidade de uma expressão individual, nascia assim à poesia lírica. Porém, as primeiras poesias gregas de expressão pessoal possuíam ainda fortes traços daquelas tradicionais finalidades públicas e oficiais. A poesia era ainda compreendida como forma de conhecimento do mundo. Esta poesia documenta um momento importante da vida grega, com a multiplicação dos centros de vida, o desenvolvimento das cidades e a decadência das antigas aristocracias, que já não controlavam mais as riquezas.

Entre os romanos a poesia lírica sofreu grande influência da lírica grega e floresceu durante a época do imperador romano Augusto (63 a. C. – d.C.). A poesia lírica romana conseguiu uma separação maior do que a grega entre instituições sociais, econômicas, políticas, jurídicas e a criação de um mundo imaginário, via palavras.

O grego e o latim eram línguas flexionadas. O ritmo dos versos (alternância das sílabas no tempo) tinha sentido de duração (sílabas longas e sílabas breves). As línguas neolatinas são não flexionadas, a duração deslucou-se para a intensidade das sílabas (átonas e tônicas). Cara (1989) explica que ao alterar o esquema de duração das sílabas nas línguas flexionadas para o de intensidade nas línguas não flexionadas, a versificação silábica das línguas neolatinas acabou aprisionando aquilo que era ritmo natural de acentos e pausas.

O verso medieval, da região de Provença, foi muito importante para a tradição da poesia ocidental, uma vez que esta poesia trabalhava a língua no esquema da tonicidade e ao mesmo tempo fazia perdurar o aspecto da duração das sílabas. Cara (1989) assevera que a poesia provençal demonstrou que a linguagem poética não precisava dobrar-se a nenhuma regra ou gramática. “Perdidas as músicas que a acompanhavam ela demonstra, através dos textos verbais que ficaram que o elemento musical deve ser intrínseco ao próprio trato com as palavras” (CARA, 1989, p. 19).

A poesia provençal destaca o caráter de melopeia da linguagem. Cara (1989) define melopeia como o conjunto de propriedades musicais de som e ritmo das palavras intimamente ligadas ao significado que expressam. A poesia provençal

contribuiu significativamente para a poesia se rebelar contra a tirania da versificação silábica. Ela também foi fundamental para o desenvolvimento da poesia lírica de poetas muito importantes, como Dante Alighieri (1265-1321) e Petrarca (1304-1374).

As cantigas portuguesas receberam grande influência da poesia provençal. Cara (1989) salienta que a literatura portuguesa, assim como quase todas as literaturas, começou pela transmissão oral de poemas fixada no papel bem depois de suas origens. O poema mais antigo é datado do fim do século XII, porém supõe-se que a tradição oral venha muito antes.

Os estudiosos consideram que o primeiro documento em verso em língua portuguesa, se encontra no *Cancioneiro da Ajuda*, o mais antigo dos cancioneros medievais. Trata-se da *Cantiga da Ribeirinha* ou *Cantiga da Guarvaia*, de Paio Soares de Taveirós, trovador que pertenceu a uma nobre família galega, provavelmente prestava serviços à corte de Sancho I, o Velho, rei de Portugal. A composição é dedicada a Dona Maria de Paes Ribeiro, favorita de Sancho I; daí o título *Cantiga da Ribeirinha*. Os estudiosos até hoje não chegaram a uma conclusão sobre o gênero da cantiga, se ela pertence ao gênero cantiga de amor ou ao gênero cantiga de escárnio.

3.1.1 A poesia lírica occitânica — considerações gerais

Segismundo Spina em *Iniciação na cultura literária medieval* (1973) assegura que o primeiro foco de poesia lírica na época medieval teria sido a Andaluzia dos princípios do século XI, com as formas zejelescas dos cantos moçárabes. O esqueleto métrico do *zéjel* foi assimilado pelos primeiros trovadores occitânicos. Este esquema estrófico é constituído de um estribilho seguido de um número variável de estrofes compostas de três versos monorrimos mais um verso de rima igual à do estribilho, ou seja, AA/bbba/ (AA)/cca/ (AA)/ etc. Ele espalhou-se para a România, passando por vários trovadores galego-portugueses. O autor ressalva que, no entanto, o verdadeiro centro de elaboração da poesia lírica da Idade Média foi o sul da França, na região do Languedoque, também conhecido como Provença. O romance cortês e a lírica trovadoresca constituem os maiores acontecimentos literários do século XII.

A poesia lírica occitânica comportou um número considerável de espécies poéticas, destacando-se a *cansó* (amorosa), o *sirventês* (político, satírico, moral), a

alba, a *pastorela*, a *danza* e a *tensó*. Na Galiza e Portugal, entre fins do século XII e meados do século XIV, prospera uma lírica de tipo provençal, ao lado de uma corrente de inspiração autóctone representada pelas cantigas de amigo, em que a mulher era o principal agente.

Spina (1973) considera que a penetração e o conhecimento da poesia provençal nessas regiões têm a intenção de disciplinar a vocação poética dos galego-portugueses, transmitindo-lhes a sugestão de mecenatismo oficial, um modelo de vida galante, favorável ao florescimento da poesia e conjunto de normas para a elaboração poética. Para o autor, embora a poesia de Entre-Douro-e-Minho tenha se desenvolvido sob o estímulo interior e as sugestões formais da poesia lírica da Provença, ela não nasceu sob esta inspiração,

[...] pois as virtudes poéticas e musicais destas populações do noroeste da Península Ibérica são de uma ancianidade anterior a todos esses movimentos poéticos da época do feudalismo. Estas qualidades inatas dos galegos e dos lusitanos do Norte vêm acusadas pelos conhecedores da região: desde antes de Cristo, com Diadoro Sículo; Estrabão, Sílio Itálico, S. Jerônimo, S. Martinho Dumense, o próprio Santo Agostinho, referem-se às virtudes artísticas destes povos, especialmente para dança e poesia (SPINA, 1973, p. 13).

O foco de elaboração literária da poesia trovadoresca é Santiago de Compostela, que irradia a poesia para as cortes de Castela e Portugal. A maioria dos trovadores portugueses produziu e desenvolveu-se nestas cortes, fora das regiões nacionais. Ao lado da cultura trovadoresca desenvolve-se uma cultura monástica, trazida pelas ordens religiosas. Após a criação da Universidade portuguesa no reinado de D.Dinis (1290), o trovadorismo começa a declinar. O período alto da poesia trovadoresca foi no reinado de Afonso III.

Esther de Lemos (1990) aponta que na Galiza, aberta às influências de além-Pirenéus por meio da grande rota das peregrinações a Santiago de Compostela, floresceu, muito antes da fundação da nacionalidade portuguesa, uma poesia de inspiração tradicional, folclórica, cultivada, sobretudo pelos jograis. Estes eram poetas e músicos profissionais (alguns eram antigos clérigos), que se exibiam em feiras e romarias, sendo também recebidos nas cortes dos reis e de grandes senhores. Os jograis mantinham permanente contato com o povo rural e mergulhavam no mundo dos costumes, tradições transmitidas de pai para filho, tendo conhecimento dos já conhecidos cantares que as populações do Noroeste da

Península repetiam nas festas e nos trabalhos. “Esses cantares, como tantas vezes sucede na poesia popular mais antiga de todos os povos, eram na maioria cantigas de mulher, e, naturalmente, de mulher moça e enamorada” (LEMOS, 1990, p.40). Os jograis teriam recolhido, aproveitado, difundindo e por fim fixado para a forma escrita essa tradição oral primitiva, vinda do fundo do tempo e da alma feminina.

A essa poesia jogralesca de fundo tradicional veio sobrepor-se a influência do lirismo provençal. Lemos (1990) assinala alguns fatores que contribuíram para a divulgação na Península Ibérica da poesia provençal, tais como as alianças matrimoniais de príncipes peninsulares com princesas provençais ou francesas, que traziam no seu cortejo músicos e poetas das relativas nações; a presença das ordens religiosas e militares de origem francesa nos primeiros anos da nacionalidade, colaborando na Reconquista ou na colonização do território recuperado aos mouros e os contatos comerciais e as grandes peregrinações, onde a música e o canto profano se juntavam ao culto religioso.

A designação poesia trovadoresca abrange as composições em verso, líricas e satíricas. A lírica refere-se às cantigas de amor e de amigo e a satírica designa as cantigas de escárnio e maldizer. O nome trovadorismo deriva de trovador, maneira pelo qual o poeta era denominado em Portugal. Na Provença, grande centro da atividade lírica, o poeta recebia o nome de *troubador*. Segundo Moisés (1986), o radical da palavra *troubador* vem de *trouver* (achar), significando que o poeta devia ser capaz de compor e achar sua canção, cantiga ou cantar. A poesia trovadoresca era cantada com acompanhamento musical, apresentando estreita relação com a música, o canto e a dança. As composições eram acompanhadas de instrumentos de sopro, corda e percussão, de acordo com o autor. O trovador tocava o instrumento, especialmente os de corda, ou deixava a parte instrumental para um acompanhante, jogral ou menestrel.

Rômulo de Carvalho (1995) explica que a designação trovador servia para todos aqueles que compunham cantigas, trovas e que as cantavam. No entanto, o termo foi reservado apenas àqueles poetas de alta linhagem social, que não tinham necessidades econômicas, por isso, trovavam só pelo amor de poetar. O poeta que trovava por dinheiro recebia o nome de *segrel* e compunha textos poéticos quando lhe pagavam por isto.

De origem nobre, embora de nobreza decadente, o *segrel* percorria as cortes em busca de meios de subsistência, apresentando as cantigas na companhia de

instrumentistas e cantores. Havia também os jograis, homens sem nobreza, que geralmente não compunham as cantigas, mas tocavam instrumentos, cantavam trovas compostas por outros e acompanhados por mulheres que dançavam, cantavam e tocavam pandeiros e castanholas. Elas recebiam como pagamento o soldo, devido a isto eram conhecidas como soldadeiras, explica Carvalho (1995). Estas mulheres eram mais conhecidas pelo seu comportamento licencioso do que pela qualidade das suas apresentações artísticas.

De acordo com Lopes (2011), o galego-português era a língua falada na faixa ocidental da Península Ibérica até meados do XIV. Derivada do latim, surgiu como uma língua distinta antes do século IX, no noroeste peninsular. Para o autor, a expressão galego-português não designa apenas uma língua, mas também nomeia concretamente uma fase dessa evolução, cujo posterior desenvolvimento irá conduzir à diferenciação entre o galego e o português atuais.

A época por excelência do galego-português é o período entre os séculos X e XIV. Todavia, é somente a partir de finais do século XII que a língua falada se afirma e desenvolve como língua literária por excelência, num processo que se estende até cerca de 1350. Embora incluía também manifestações em prosa, é na poesia que alcança a sua mais notável expressão. Lopes (2011) salienta que quando se refere à poesia medieval galego-portuguesa, está se referindo menos em termos espaciais do que em termos linguísticos, ou seja, trata-se essencialmente de uma poesia feita em galego-português por um conjunto de autores ibéricos, num espaço geográfico dilatado e que não coincide exatamente com a área mais restrita onde a língua era efetivamente falada.

A poesia trovadoresca, por ser transmitida oralmente, passou a ser transcrita em pequenos cadernos, com a finalidade de impedir sua perda. Um pouco mais tarde, com o objetivo de guardar essa poesia definitivamente contra qualquer detrimento, o texto poético foi transcrito em coletâneas denominadas “cancioneiros”, tarefa realizada por ordem dos mecenas, pessoas que patrocinam a arte, as ciências ou ensino. O termo faz referência a Caio Mecenaz (68-8 a.C.), conselheiro do imperador Augusto, responsável por formar um círculo de intelectuais e poetas, sustentando sua produção artística. Desses cancioneiros, três merecem destaque: *Cancioneiro da Ajuda*, contendo 1310 cantigas de amor; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* que reúne 1647 cantigas de todos os tipos, englobando trovadores dos

reinados de Afonso III e de D. Dinis, e o *Cancioneiro da Vaticana*, que agrupa 1205 cantigas de todos os gêneros.

O *Cancioneiro da Ajuda* (A) é assim denominado por se encontrar na biblioteca do Palácio da Ajuda, em Lisboa. Trata-se de um manuscrito em pergaminho, provavelmente, do final do século XIII ou começo do século XIV, reunindo iluminuras que representam figuras de músicos, jograis e soldadeiras. A seguir às poesias, encontram-se espaços em branco destinados à notação musical, que não chegou a ser copiada, pois o manuscrito ficou inacabado, como confirmam as iluminuras, algumas das quais não foram pintadas. O *Cancioneiro da Ajuda* agrupa composições dos autores mais antigos da poesia galego-portuguesa.

De acordo com Lemos (1990), o *Cancioneiro da Vaticana* (V), que pertence à Biblioteca do Palácio Pontifício de Roma e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B), que pode ser encontrado atualmente na Seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa são cópias tardias de um ou mais manuscritos já perdidos, realizadas na Itália, no início do século XVI. Eles já não comportam notação musical e apresentam dificuldades de leitura. Os dois cancioneiros contêm composições de todos os gêneros cultivados pelos trovadores galego-portugueses: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer. O mais volumoso dos três é o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, repetindo muitos dos poemas que figuram nos outros dois, mas também apresentando numerosas composições exclusivas. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* traz em anexo o fragmento de uma “arte de trovar”, em que se definem os gêneros cultivados pelos trovadores medievais e descrevem recursos estilísticos mobilizados neste tipo de poesia.

Para Lemos (1990), os cancioneiros são apenas uma amostra incompleta e tardia. Já muito antes desse momento se compunha poesia em galego-português. Os dois milhares de composições encontrados nos cancioneiros não devem ser considerados como a totalidade da produção poética de então, muitas composições foram perdidas. Além disso, havia o problema das difíceis condições de fixação do texto em cópia manuscrita que não podiam assegurar uma suficiente multiplicação dos originais. Portanto, os cancioneiros não abrangem a totalidade das cantigas trovadorescas.

A cantiga de amor é um gênero culto, importado, segundo Ferreira (s.d), uma imitação dos modelos provençais. Originária da Provença, sua principal característica é a concepção de amor cortês, sentimento convencional e platônico,

que consiste no culto à mulher considerada modelo de beleza e virtude. Ferreira (s.d) explica que o prestígio moral e social adquirido pela mulher teve como contribuição o fato de ela exercer a função de mediadora entre o suserano e o servo, daí a expressão “vassalagem amorosa” (o trovador sente-se vassalo de sua dama), que caracteriza as cantigas de amor. Na Provença, a mulher possuía de certa igualdade jurídica, podendo dispor livremente dos bens. Nas cantigas há o registro das *doãs*, presentes ou doações que a senhora ofertava para o trovador que lhe dedicasse os melhores versos ou elogios.

Nessa modalidade de cantiga a mulher é exaltada, venerada, porém, casada e de elevada classe social, motivo pelo qual o trovador canta um amor sem esperança, revelando-se um vassalo de sua dama. Há a expressão de um sofrimento intenso pela indiferença da "senhor" (senhora), denominado de *coita* ou *cuíta*, que leva o trovador a desejar a morte como solução. Esta é uma das grandes diferenças entre a *cansó* de amor provençal e a cantiga de amor galego-portuguesa. Para Lemos (1990), o sentimento dominante na *cansó* é o júbilo de amor, espécie de êxtase da alma e dos sentidos que faz com que o trovador cante a sua amada, mesmo quando tudo é adverso à realização do amor. Por outro lado, na cantiga de amor galego-portuguesa, a palavra-chave já não é júbilo, mas *coita*, a pena de amor, mágoa incurável incessantemente repetida e lamentada.

Outra característica que distingue a cantiga de amor galego-portuguesa da provençal é o caráter abstrato e descolorido da expressão. Lemos (1990) aponta que tudo se passa na cabeça e no coração do amante, não há nem indicações de paisagem, nem o recurso a imagens extraídas do mundo dos objetos materiais. O vocabulário sempre tende para a generalidade, a abstração, sem o mínimo traço que individualize a amada “senhor”. Não há na composição nenhuma referência à feição do corpo da amada, a não ser aos olhos, cujo papel é mais simbólico do que real. O retrato psicológico se apresenta igualmente genérico e pouco elucidativo. Lemos (1990, p.44) assevera que “a senhora *ten bon sen* (bom senso, bom pensar), sabe falar e rir melhor do que nenhuma outra, é leal, afável, de boas maneiras, de excelente reputação – em suma *comprida de todo o ben*, ou seja, perfeita em tudo”.

A classificação da cantiga de amor pode ser estudada em duas modalidades: cantiga de refrão (a repetição de versos no fim de cada estrofe), mais espontânea, mais natural e mais lírica ou cantiga de *maestria* ou mestria, considerada mais perfeita e seguia alguns formalismos das cantigas provençais, como o dobre, a

finda, a *atafinda* e o verso *perdudo* ou perdido. Essa modalidade era considerada mais difícil por exigir maior conhecimento de poesia e música do trovador. Havia também o *descordo* (ou desacordo), cantos magoados, de variedade métrica e estrutura estrófica diferente, mas de difícil compreensão.

As cantigas de amor foram difundidas na Península Ibérica, principalmente nas festas de Santiago de Compostela. Os trovadores e jograis da Provença se dirigiam a este lugar de culto e peregrinação, após o término das cerimônias religiosas apresentavam seus cantares de amor. Segundo Ferreira (s.d), o lirismo importado precedeu ao lirismo tradicional na Península Ibérica, que, apesar de já existente, só surgiu mais tarde, devido ao gosto pela poesia, despertado pelos provençais. A poesia de inspiração provençal e a poesia autóctone (própria da terra) são cultivadas simultaneamente, e também se influenciam mutuamente.

A poesia satírica galego-portuguesa é subdivida em cantigas de escárnio e cantigas de maldizer. Enquanto na cantiga de maldizer o trovador critica abertamente algum aspecto risível da realidade, sem esconder nem disfarçar o alvo das suas críticas, na cantiga de escárnio o trovador procura fazer esta crítica de maneira encoberta, por palavras ambíguas. “O escárnio comportaria, como elemento distintivo, um equívoco, um duplo sentido, que proporciona aos leitores o prazer de um jogo de interpretação” (LEMOS, 1990, p. 49). A poesia satírica galego-portuguesa tende para a caricatura dos vícios ridículos individuais, como a soltura dos costumes, a avareza dos bens, a deformidade física, o mau gosto do traje.

Lemos (1990) considera a poesia satírica como uma crítica anedótica, circunstancial, das fraquezas, misérias e vergonhas individuais, tendo, frequentemente, um caráter grosseiro e obsceno, outras vezes, caricato e grotesco.

A poesia burlesca dos cancioneiros, justamente pela pequenez quotidiana dos seus motivos, pela atenção aos aspectos mais humildes da vida – as refeições, o traje, os transportes, o dinheiro, as diversões e ocupações domésticas, etc. – constitui um precioso repertório de notícias sobre a vida quotidiana e a pequena história dos reinos cristãos da Península durante o século XIII. O seu valor como documento de costumes excede, sem dúvida, o interesse que apresenta como monumento literário, obra de arte acabada e límpida (LEMOS, 1990, p.50).

A satírica dos cancioneiros tem o seu valor como documento de costumes. São de muita importância para o estudo desse período.

3.1.1.1 As cantigas de amigo

As cantigas de amigo são autóctones e já existiam na Península Ibérica muito antes do lirismo importado da Provença. Muito se tem discutido sobre a origem destes cantares primitivos. Lapa (1973) afirma que antes de Cristo, na China, se faziam cantigas de mulher. Diferentemente do lirismo importado, vimos que a doutrina do amor cortês era produto de uma cultura renascente e invertia os papéis: a mulher tornava-se uma deusa, enobrecia-se e era elevada numa ascese quase divina.

Em Portugal, porém, o trovador finge-se de mulher enamorada e transforma-se nela através da criação artística, interpretando os seus sentimentos, desejos e emoções. Acaba-se a dona com toda a sua formalidade e realeza para ceder lugar a um lirismo simples, variado, terno e saudoso e à moça solteira, dependente da proteção materna.

José Joaquim Nunes em *Cantigas de amigo* (1973) afirma que a diferença estabelecida entre cantigas de amigo e cantigas de amor apresenta apenas uma circunstância exterior, a de o trovador falar na primeira copla ou estrofe (cantigas de amor) ou a jovem (cantigas de amigo). No entanto, tal distinção não era tão rigorosa que não deixasse de ser transgredida. Por exemplo, na cantiga de D. Dinis, “*En grave dia, senhor, que vos oí*”, classificada como cantiga de amigo, quem fala primeiro é o homem.

– En grave dia, senhor, que vos oí
falar e vos viron estes olhos meus
– Dized', amigo, que poss' eu fazer i
en aqueste feito, se vos valha Deus?
– Faredes mesura contra mi, senhor
– Farei, amigo, fazend' eu o melhor

– U vos en tal ponto eu oí falar,
senhor, que non pudi depois ben aver
– Amigo, quero vos ora preguntar
que mi digades o que poss' i fazer
– Faredes mesura contra mi, senhor,
– <Farei, amigo, fazend' eu o melhor>

– Des que vos vi e vos oí falar, <non>
vi prazer, senhor, nen dormi nen folguei
– Amigo, dizede, se Deus vos perdon,
o que eu i faça, ca eu non o sei
– Faredes mesura contra mi, <senhor
– Farei, amigo, fazend' eu o melhor>
(COHEN, 2003, p.608).

O objeto principal é o amor, tanto nas cantigas de amor quanto nas cantigas de amigo. Nunes (1973) considera que o título que se dá a esta última deveria ser o de cantigas de mulher ou de donas. A denominação cantigas de amigo deve-se ao modo pelo qual se nomeia e trata o namorado, segundo o costume medievo. Por serem cantadas pela mulher, geralmente, jovem e solteira, na maioria pertencente ao povo, as cantigas de amigo revestem, na sua maioria, de mais variedades do que as cantigas de amor. Elas mostram um cunho popular que não têm estas últimas, “as quais se apresentam, na sua quase totalidade, como decalcadas sobre um e mesmo modelo, resultando-lhes daí tal ou qual monotonia” (NUNES, 1973, p.4). Para o estudioso, embora tratem do mesmo tema (o amor da dama ao seu cantor), as cantigas de amigo são mais movimentadas do que as de amor, pela variedade de metro que admitem. Enquanto nos cantares de amor predominam o octossílabo ou decassílabo agudo, nos cantares de amigo, além destes, aparecem outros versos, mais curtos ou mais longos.

Ferreira (s.d) pondera que a cantiga de amigo caracteriza-se por uma estrutura estrófica e rítmica que aproxima a poesia da música, de molde tradicional, obedece à técnica paralelística. Nestas cantigas os vários elementos versificatórios, pausas, ritmo e rima, estão subordinados a um jogo de simetrias, em que predomina a repetição, como princípio estruturador. A cantiga é constituída por dois coros, que cantam alternativamente, mas o segundo coro repete, pelo processo de *leixa-pren* (deixa e prende), a estrofe cantada pelo primeiro coro, com alteração da palavra rimante, pois alteram as rimas assonantes. Cada coro retoma, no início de nova copla, o último verso cantado, repetindo-o integralmente, e acrescenta novo verso, a seguir repetido pelo mesmo processo. O refrão acentua a sugestão musical da cantiga e, geralmente, é sintática e semanticamente independente do corpo da copla, embora, portador de valor imagístico, concretize o estado de alma da moça ou defina o tema da cantiga.

O grande tema das cantigas de amigo é a saudade, em virtude da ausência do homem. Cidade (1972) explica que nas cantigas há repercussão da realidade social, “porque as expedições militares e marítimas, as retiradas para *cas d'el-rei* (casa do rei), mais de uma vez provocam os dramas da ausência saudosa - ou do esquecimento infiel” (p. VIII). Jovem e solteira, a mulher, geralmente, pertence às camadas populares, contrariamente, à dama das cantigas de amor. Essa jovem

solteira percorre a ribeira, canta, lava as roupas ou dança com as amigas confidentes sob os ramos floridos das avelaneiras, declarando a sua paixão pelo namorado. Assim, as cantigas de amigo constituem a expressão da vida dos namorados, em tom de confissão espontânea, ao transmitirem com verossimilhança o estado da alma das moças apaixonadas. Nunes (1973) compara as cantigas de amigo a uma fita cinematográfica, na qual perpassa toda a vida dos namorados, desde o primeiro encontro, os protestos de amor, os desentendimentos seguidos de reconciliação, o aumento da paixão e a saída forçada do namorado ao sofrimento causado pela ausência do amigo.

As jovens se encontram sob os cuidados e a guarda da mãe, devendo-lhe obediência. A mãe, por sua vez, faz o papel de chefe de família, assume a administração da casa e dos negócios. Correia (1978, p.44) destaca o fato de nenhuma só vez o pai aparecer nestas composições, "Nem uma só vez a sombra do pai vem perturbar este universo estritamente feminino, que apenas se excita com as proibições e concessões da mãe, único juiz das acções da filha enamorada". Com a ausência do homem, que estava combatendo a serviço do rei, a mulher assume a responsabilidade da família e o governo da casa, da guarda dos filhos e do trabalho da terra nas regiões rurais.

A mãe é a responsável pela moral da filha perante a sociedade. Cortez (2007) afirma que as cantigas testemunham as condições familiares da época, em que a mãe possui autoridade e exerce vigilância sobre a filha, desempenhando também o papel de sua confidente, juntamente com as amigas e as irmãs (*irmanas*). A moça, por vezes, rebela-se contra as imposições da mãe quando se sente impedida de frequentar os ambientes comuns como bailes, rezas, peregrinações e romarias. Deste modo, nas composições, a figura da mãe pode aparecer como oponente, ou até como protetora dos encontros amorosos da filha (*Como vivo coitada, madre, por meu amigo*, de Martin de Giinzo).

Maleval (1999) assevera que uma marca de originalidade das cantigas de amigo é a representação dos elementos da natureza em que se (con)fundem o significado literal e o simbólico de algumas cantigas. "Distanciam-se, dessa forma, da natureza estereotipada no exórdio primaveril provençal, por representarem, antes do mais, a natureza mágica, que congrega em si a religião e a sexualidade" (MALEVAL, 1999, p.58).

Os autores costumam classificar as cantigas de acordo com o lugar

geográfico e as circunstâncias que elas são compostas. Maleval (1999) explica que a ambientação, os lugares como ermidas, fontes e mar, árvores floridas, locais de encontros dos namorados, levam ao estabelecimento de subgêneros. Devido a isto, a presença do espaço ocupa um lugar de destaque nestas composições, que se classificam em subgêneros, partindo-se de sua temática (ou o assunto) e ambientação.

São elas:

- As **albas**, **alvas**, **alvoradas** ou **serenas** evocam o despontar da aurora, perigosa para os namorados, e a menina aconselha o amigo a retirar-se depressa, para não lhe criar problemas com a mãe. (*Levad' amigo, que dormide' las manhãs frias: / tôdalas aves do mundo d' amor dizian: / leda mh and' eu*), Nuno Fernandez Torneol). Lemos (1990) a define como a lamentação dos amantes, tema antiquíssimo, existente em muitas literaturas primitivas, que encontrou terreno favorável na poesia provençal, poesia do amor adúltero e por isso clandestino. Na poesia galego-portuguesa, porém, em que a protagonista é uma donzela, há um certo clima de pureza e recato. O tema da alba não teve desenvolvimento notável.
- As **pastorelas** (importadas) são cantigas que apresentam a figura do cavaleiro que se dirige às romarias e se depara com a beleza da jovem pastora de pequenos animais e seu canto apaixonado. Em algumas delas, ele declara sua paixão e promete voltar para buscá-la. As pastorelas receberam influência das pastorelas francesas, refletindo o espírito meridional. (*Quand' eu un dia fui en Compostela/ en romaria, vi u' a pastor*), Pero Amigo de Sevilha.
- As **barcarolas** ou **marinhas** são os exemplares de cantigas cujo tema é o mar e os motivos marinhos como praias, navios e as ondas. (*Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo! / E ai Deus, se verá cedo!*), Martim Codax. Geograficamente, Portugal e Galiza são terras cercadas pelo mar. Nunes (1973) esclarece que o mar inspirava um atrativo especial à população, porque

o espetáculo diário das suas águas, ora tranquilas e romansosas, ora agitadas e bravias, por força o levaria a compará-lo ao seu coração, que do mesmo modo umas vezes pulsava sossegadamente, outras se agitava sob o influxo de fortes paixões; não admira pois que ainda

hoje ele sirva de motivo a muitos de seus cantos (NUNES, 1973, p.25).

- As **bailadas** ou *bailias* retratam a alegria das meninas na chegada da primavera nos bailes e nas danças sob árvores floridas, como avelaneiras, na companhia das amigas e das irmãs. (*Bailemos nós já todas três, ai amigas, / so aquestas avelaneiras froldas; e quen for velida, como nós, velidas, / se amigo amar, / so aquestas avelaneiras froldas / verrá bailar*), Airas Nunez de Santiago. A dança é uma reminiscência de velhas festas pagãs de Maio, que ainda hoje não se extinguiu de todo entre as populações rurais mais conservadoras. Estas composições possuem parentesco muito remoto com a poesia primitiva de todos os países do Ocidente. Há um encanto ritual nestas composições dado pelo tema do amor e o tema da Primavera ou da flor, associados ao tema da dança feminina.
- As **romarias** ou de **peregrinação**, objeto de nosso estudo, referem-se às romarias aos santuários como Santiago de Compostela, Faro, Santa Maria das Leiras, entre outros espaços considerados sagrados. Retratam uma época de grande religiosidade e um momento político de dificuldade de conquista das terras ocupadas pelos mouros em toda a Península Ibérica. (*Non me digades, madre, mal se irei / vee' lo sen verdade que namorei / na ermida do Soveral*), Martim de Ginzo.
- Há um único exemplar da “**canção da mal-maridada**”, inspirada certamente pela canção francesa da *mau mariée*. Na composição portuguesa, o marido não é ridicularizado, mas temido. A quase não existência em Portugal se justifica pelas características do lirismo “em que o conceito da virgindade e da honra da mulher desempenha um papel importantíssimo e quase exclusivo” (LAPA, 1973, p. 262). (*Quisera vosco falar de grado / ai meu amig' e meu namorado; / mais non ous' oj' eu com vosc' a falar, / ca ei muui gran medo do irado; / irad' aja Deus quen me lhi foi dar*), D. Dinis.
- Há registro também da **chanson de toile**, cantiga que cantava a dama francesa na Idade Média, enquanto bordava. O único exemplar é de autoria de Estevan Coelho, trovador da corte de D. Afonso III e pai de

Pero Coelho, considerado o assassino de Inês de Castro. (*Sedia la fremosa seu sirgo torcendo / a voz manselinha fremoso dizendo / cantigas d' amigo*).

3.2 AS CANTIGAS DE ROMARIA

A religiosidade das populações, segundo Ferreira (s.d), se traduz nas romarias às numerosas ermidas, as cantigas de romaria apresentam uma estreita ligação com a realidade peninsular. Nestas composições a moça se propõe a comparecer no santuário para rezar e cumprir promessas ou relata sua peregrinação: “os motivos dessas romarias nem sempre são de pura devoção [...] é apenas a ocasião de um encontro com o namorado, muitas vezes no dia da festa do patrono, outras vezes um disfarce do ato de devoção” (LEMOS, 1990, p. 48). Os encontros amorosos em festas e locais de culto cristão pertencem a uma longa tradição popular, de acordo com Maleval (1999). Cidade (1972) constata que como ainda hoje frequentemente sucede, a devoção pelo santo é inferior à obsessão amorosa.

As entrevistas amorosas geralmente ocorrem nas romarias, junto ao santuário. Nessas ocasiões, as moças exibem para o amigo suas habilidades coreográficas e seus vestidos novos. Enquanto a mãe se entrega às devoções, as jovens aproveitam para encontrar o namorado, ou avistarem-se com ele.

Maleval (1999) considera que os encontros amorosos em festas e locais de culto cristão, representados nas cantigas de romaria, possuem uma longa tradição popular. Os santuários, peregrinações e feiras eram lugares em que o povo se encontrava. De acordo com Vasconcelos (1999):

São em países de pequenos agricultores, dispersos em casais, como a *Galícia* e o norte de Portugal, o centro principal e quase único de grandes reuniões festivas de gente de todas as classes, com predomínio da Arrais miúda. Em plena natureza é que a alma ingênua e rude do povo manifesta as suas tendências e aspirações. (...); é aí que a mocidade de ambos os sexos conversa e namora com maior liberdade, consagrada pela tradição. (VASCONCELOS, 1904-1990 *apud* MALEVAL, 1999, p. 34).

As romarias apresentam-se como resquícios do sincretismo religioso. Na oportunidade de participar das rezas, fazer ou cumprir promessas em locais

privilegiados incluía-se o desejo de encontrar (ou conhecer) o amigo ou namorado, segundo Maleval (1999), sem o estigma da culpa ou do pecado. Assim, o motivo religioso e o tema sentimental são unidos nessa modalidade de cantiga, originária do Ocidente da Península, refletindo as tendências naturais e o modo de vida do povo dessa região.

As composições documentam a religiosidade das populações manifestadas nas romarias às numerosas capelas das pequenas localidades e também às cidades maiores como Santiago de Compostela. Os lugares de romaria e peregrinação, espaços sagrados, eram buscados com a intenção de fazer ou de cumprir promessas. Contudo, como demonstram os textos, essa busca não era movida apenas pela fé religiosa, pois havia também as causas sentimentais. De acordo com Correia (1978), as preces da jovem ao santo para que este lhe traga o namorado, estão relacionadas com os rituais antigos, talvez célticos e, quem sabe, romanos ou até mesmo africanos, implorando aos antepassados ou às forças da natureza, proteção e ajuda. Segundo a autora, as cantigas, realmente, tinham estreita relação com rituais em que a mulher exerce um papel muito importante.

O trovadorismo ibérico apresenta como fator de desenvolvimento a peregrinação a Santiago de Compostela e a outras cidades famosas pelos seus santuários, de acordo com Maleval (1999).

O prestígio jacobeo muito contribuíra para o desenvolvimento do Trovadorismo ibérico [...] o Caminho permitira a interação entre os trovadores occitanos, mestres na arte de trovar sobre "fin' amors", e a tradição poética autóctone, a que certamente se filiam os peculiares "cantos de mulher" desse noroeste da Península Ibérica (MALEVAL, 1999, p. 23).

Carvalho (1995) esclarece que o norte de Portugal, ainda nos dias atuais, continua a ser um importante espaço de romarias tradicionais, onde a alegria do povo se manifesta sob a proteção dos santos e das santas que propiciam o pretexto do encontro. Os modelos de canções populares, segundo o autor, cantadas nas romarias da vida rural e cotidiana, teriam inspirado poetas posteriores. O tema dessas romarias proporciona admiráveis descrições líricas com pormenores de grande sentimento, como o exemplar composto por Afonso Lopes de Baian:

*Ir quer' oj' eu fremosa de coraçõn,
por fazer romaria e oraçõn
a Santa Maria das Leiras,
pois meu amigo i ven.*

Des que s' ão meu amigo† foi, nunca vi prazer,
 e quer' oj' ir fremosa polo veer
 a Santa Maria das Leiras,
 pois <meu amigo i ven>

Nunca serei <eu> leda, se o non vir,
 e por esto fremosa quer' ora ir
 a Santa Maria das Leiras,
 pois meu <amigo i ven>
 (COHEN, 2003, p.228)

Na cantiga, a jovem expressa o seu desejo de ir à romaria em Santa Maria das Leiras para encontrar-se com o amigo que lá estaria: *Ir quer' oj eu fremosa de coração/ por fazer romaria e oraçon/ a Santa Maria das Leiras*. Nos versos que se seguem, reafirma o seu desejo, porque desde que o amigo partiu, nunca mais teve prazer e se não o vir, perderá a alegria de viver. Daí o intenso desejo de ir vê-lo e mostrar sua beleza (*fremosa de coração/ fremosa polo ver / fremosa quer' ora ir*). Depreendemos que apesar do desejo de “fazer romaria e oração”, a religiosidade é mero pretexto para encontrar-se com o amigo e voltar a ser feliz, o que confirma a questão levantada pelos autores que “essa busca não era movida apenas pela fé religiosa, pois havia também as causas sentimentais” (CORREIA, 1978, p.44).

A cantiga de romaria ou de peregrinação reveste-se de formas variadas, desde a forma simples e emotiva da prece pura até o gracejo do tema e à deformação parodística. Lapa (1973) considera que há dois motivos fundamentais nas cantigas de romaria: o motivo religioso e o motivo da ausência do namorado, que havia partido para a guerra ou a serviço do rei. Sob este aspecto, o lirismo galego-português é a perfeita tradução poética duma realidade social. Nunes (1973, p.27) constata que as cantigas de romaria são pura criação nacional, sem qualquer influxo vindo de fora, “onde aliás me parece não encontrariam modelo. Falta-lhes uma denominação própria é a pena”.

Lapa (1973) aponta outra prova do caráter autenticamente popular do lirismo galego-português, a utilização de termos como *fossado*, *ir a cas d'el-rei*, *morar com el-rei*. Essas expressões demonstram as preocupações militares da sociedade do tempo e apontam para a verdadeira condição social do namorado – a do cavaleiro, lavrador e soldado, de qual dependia a segurança e a reconquista da terra.

O número de cantigas não é exato. Lemos (1990) e Saraiva e Lopes (s.d) registram cerca de oitenta cantigas que fazem referência às romarias, o mesmo que

Eugenio Assensio (apud Correia, 2000), que também considera oitenta composições de romaria. Já Lapa (1973), Nunes (1973) e Giuseppe Tavani (apud Lemos 1990) concordam com o número de cinquenta (ou mais) cantigas de romaria presentes nos cancioneiros. Maleval (1999) explica que não há um consenso sobre a quantidade de cantigas de romaria e, segundo a autora, Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos faz referência a oitenta composições cuja temática é a romaria. No entanto, ao listar essas composições, considera de cinquenta a sessenta o número real dessas cantigas. Para a nossa leitura das cantigas optamos pela pesquisa de Nunes (1973), que considera mais de cinquenta cantigas.

Além da discordância em relação ao número, os estudiosos também não concordam com o estatuto de gênero ou subgênero das cantigas de romaria. Segundo Correia (2000), há vários autores que se manifestam contra o tratamento das cantigas como um gênero autônomo. Nem na *Arte de Trovar* nem nos Cancioneiros se encontra qualquer referência a um gênero com tal nome. Do ponto de vista temático, o grupo em questão distingue-se das cantigas de amigo apenas pelas referências às romarias ou santuários, por isso esse grupo poderá ser colocado no mesmo plano que outros caracterizados por referências particulares como é o caso das marinhas, aponta a autora.

Os autores que distinguem as cantigas de romaria das demais modalidades de cantigas colocam como traço distintivo a referência aos santuários, seja como pretexto poético para encontro com o amigo, seja para solicitar a intervenção divina na resolução das controvérsias ou para superar obstáculos dos dois amantes. Nunes (1973) afirma que se convencionou denominá-las “de romaria” por se fazer nelas menção dos vários santuários, em que concorriam os devotos do tempo, esse seria o único traço que as distinguiria das demais, como enfatizam os estudiosos.

Correia (2000) assinala uma característica extratextual, que torna essas cantigas singulares dentro da lírica galego-portuguesa. Ao contrário do que acontece nas cantigas de amor e de amigo onde tudo é vago e não localizado, nas cantigas de romaria a nomeação de um santuário ou ermida oferece um claro ponto de referência. Sugere que a falta de consenso sobre a questão poderia ser o fato de nunca se ter sentido a necessidade, dada a desconfiança que foi exposta, de analisar as cantigas denominadas “de romaria”, no sentido de construir uma lista de traços distintivos, excluir ou incluir justificadamente as cantigas no grupo.

Quanto ao registro dos santuários, à exceção de Santiago de Compostela, cada um desses espaços sagrados é referido apenas por um autor, por exemplo, a ermida de Santa Cecília é referida apenas por Martin de Giinzo, nenhum outro trovador menciona esse santuário. De acordo com Correia (2000), esse fato tem sido explicado como sintoma de uma ligação profissional do trovador e a divulgação do santuário. Outro fato verificado é que, à exceção de cantigas em que se faz alusão a Santiago, todas as ermidas mencionadas são pequenos santuários ou igrejinhas pouco conhecidas ou frequentadas naquele tempo. Correia (2000) também pondera que a maioria dos autores dessa modalidade de cantiga foram jograis, em princípio, de baixa condição social, daí a referência aos santuários pouco conhecidos e frequentados. Os monges também visavam vantagem nessas composições, encomendavam-nas para que se difundisse o nome do santuário, contribuindo para chamar romeiros ao local.

3.2.1 As romarias e as peregrinações em exemplares de cantigas e o perfil feminino

Seguindo a proposta de Nunes (1973), que considera mais de 50 cantigas de romaria, apresentadas neste estudo, primeiramente, os espaços sagrados constantes nos exemplares serão elencados por trovadores, em ordem alfabética. São eles:

1. Afonso Lopes de Baian é um trovador português da segunda metade do século XIII pertencente a uma das famílias mais antigas e mais importantes da nobreza portuguesa. Desempenhou cargos muito importantes como alcaide de Alenquer e governador das terras de Sousa. Foi autor de duas cantigas de amor, quatro cantigas de amigo, duas de sátiras políticas e duas de escárnio, além de três cantigas de romaria:

a. “Fui eu fremosa fazer oraçon / non por mha alma, mais que viss’ eu i / o meu amigo (...) Fui eu rogar muit’ a Nostro Senhor / non por mha alma, e candeas queimei, / mais por ver o que eu muit’ amei (...)” (COHEN, 2003, p.226).

b. “Ir quer’ oj’ eu fremosa de coraçõ, / por fazer romaria e oraçon / a Santa Maria das Leiras, / pois meu amigo i ven” (COHEN, 2003, p.228).

c. “Disseron mh u~as novas de que m’ é mui gran ben, / ca chegou meu amigo, e, se el ali ven, / a Santa Maria das Leiras irei velida, / se i ven meu amigo” (COHEN, 2003, p.229).

A primeira cantiga não faz referência a nenhum espaço específico, mas a intenção do eu lírico fica evidente ao declarar que a oração a Nosso Senhor e as velas acendidas não eram para sua alma, mas para quem havia amado, embora a tenha traído e não mais encontrado. Quanto à religiosidade, fica demonstrado que se trata de um mero pretexto para a donzela encontrar-se com o amigo que estará presente no santuário.

O espaço sagrado presente nas cantigas **b** e **c** é Santa Maria das Leiras. Localiza-se em Terra da Neiva, conselho de Viana do Castelo, Portugal. Há também registro na Galiza de uma paróquia com o mesmo nome, próxima de Santiago de Compostela.

2. Airas Carpancho, possivelmente, um jogral da Galiza. Nunes (1973) o coloca na classe dos jograis, devido à feição popular de suas trovas. É autor de cinco cantigas de amor e oito cantigas de amigo, entre elas, uma é de romaria:

a. “Por fazer romaria puj’ en meu coraçõn / a Santiag’ un dia ir fazer oraçõn” (COHEN, 2003, p.149).

O espaço é Santiago de Compostela, cidade de intensa peregrinação, localizada na Galiza.

3. Airas Nunes foi um clérigo compostelano. Tavani (2000) o situa nos últimos anos do reinado de Alfonso X e nos primeiros de Sancho IV, poeta da corte mais vivo e original, homem de letras, bom conhecedor e apreciador da poesia trovadoresca galego-portuguesa e provençal, “manifesta-se possuidor duma técnica e duma cultura tradicional que ele sabia modificar e adaptar às exigências da expressão poética” (TAVANI, 2000, p.28). Compôs apenas uma cantiga de romaria:

a. “A Santiag’ en romaria ven” (COHEN, 2003, p.316).

Essa composição, assim como a cantiga de Airas Carpancho, faz referência a Santiago de Compostela.

4. Airas Paez, jogral, provavelmente, da Galiza. Nunes (1973) esclarece que Airas Paez seria oriundo de Santa Maria de Reça. Em duas de suas composições consideradas “de romaria”, ele faz referência à ermida deste local:

- a. “Quer’ ir a Santa Maria [de Reça,] e, irmana, treides migo,” (COHEN, 2003, p.520).
- b. “Por vee-lo namorado, que muit’ á que eu non vi,” (COHEN, 2003, p.521).

Santa Maria de Reça é localizada na Galiza, possivelmente na freguesia do mesmo nome, da província e concelho de Ourense.

5. Bernal de Bonaval, trovador galego da primeira metade do século XIII, originário de Bonaval – na época, uma aldeia compostelana situada na encosta da colina de Santiago. O trovador manifestou-se poeticamente na época pré-alfonsina, sendo um dos fundadores da escola lírica galego-portuguesa. Embora pertencesse à categoria intelectual e social dos *segréis*, considerada inferior aos dos trovadores, a geração seguinte o reconheceu como um “mestre”. De acordo com Nunes (1973), ele compôs apenas uma cantiga de romaria, registrando Bonaval:

- a. “Diss’ a fremosa en Bonaval assi:” (COHEN, 2003, p.366).

6. Fernan do Lago, provavelmente um jogral galego. Alvar (2000) explica que sob o nome Fernan do Lago conserva-se uma única cantiga de amigo. Pela situação que ocupa nas coleções poéticas, o jogral parece fazer parte de um grupo de jograis de origem galega, cultores das cantigas de romaria e de ermidas. Alguns pesquisadores consideram que se trata de Fernand’ Esquio, pois o nome Fernan do Lago seria fruto de uma leitura equivocada do primeiro nome.

A cantiga “D’ ir a Santa Maria do Lag’ ei gran sabor” (COHEN, 2003, p.522) registra o espaço sagrado de Santa Maria do Lago que corresponde, possivelmente, à pequena cidade chamada Lago, em Pontevedra.

7. Golparro é um apelido, conforme Nunes (1973). Devido à falta de nome próprio, o pesquisador deduz que se trata de um jogral. A única cantiga encontrada de sua autoria faz referência a um santo venerado na cidade de Tui, San Treeçon, na Galiza. Por isso, Nunes (1973) deduz que o jogral teria nascido nessa cidade ou em seus arredores, sendo, portanto, galego ou português. A cidade de Tui é a primeira cidade galega logo após a fronteira com Portugal.

A cantiga “Mal faç’ eu velida, que ora non vou” (COHEN, 2003, p.501) faz referência a San Treençon, que possivelmente localiza-se em Tui, onde se celebrava o culto muito popular de San Juan Terson, personagem que viveu na cidade no século XII, nunca oficialmente canonizado, cujas relíquias se encontram hoje na igreja de S. Domingos.

8. Johan de Cangas, segundo Nunes (1973), trata-se de um trovador galego, pois seu apelido, Cangas, revela que era natural de Cangas de Morrazo, na península de Morrazo, localizada à margem norte da ria de Vigo, onde fica situada a ermida de San Mamede. Nunes (1973) atribui o trovador à classe jogralesca, por ter sido designado pelo lugar do nascimento e de suas trovas figurarem entre as de Golparro e Martin de Giinzo, igualmente pertencentes à categoria dos jograis. Johan de Cangas escreveu três cantigas de romaria:

- a. “En San Momed’, u sabedes / que viste-lo meu amigo” (COHEN, 2003, p.502). Nas cantigas, o santuário é “Momed” e não “Mamed”, segundo Nunes (1973).
- b. “Fui eu, madr’, a San Momed’ u me cuidei” (COHEN, 2003, p.503).
- c. “Amigo, se mi gran ben queredes, / id’ a San Momed’ e veer m’ edes ” (COHEN, 2003, p.504).

As três cantigas fazem menção ao santuário de San Mamede, local de orações e romarias bastante frequentado. Situa-se na paróquia de Beluso, no município de Bueu, na península de Morrazo, uma ria de Vigo, hoje, importante cidade portuária da Galiza.

9. Johan de Requeixo foi um jogral galego, de acordo com Nunes (1973), natural da povoação do seu apelido, Requeixo, localizado na província de Lugo, onde se encontra a ermida de Faro, referida em suas cantigas de romaria. Nunes (1973) acrescenta que existe também uma cidade com o mesmo nome em Portugal. São cinco cantigas de romaria da autoria de Requeixo:

- a. “Fui eu, madr’, en romaria a Faro con meu amigo” (COHEN, 2003, p.523).
- b. “A Far<o> un dia irei, madre, se vos prouguer,” (COHEN, 2003, p.524).
- c. “Pois vós, filha, queredes mui gran bem / (...) Mando vos eu ir a /Far’ un dia/ filha fremosa, fazer oraçon / (...)” (COHEN, 2003, p.525).
- d. “Atender quer’ eu mandado que m’ enviou meu amigo / que verrá en romaria a Far’ e ver s’ á migo / (...)” (COHEN, 2003, p.526).

e. “Amiga, quen oje ouvesse mandado do meu amigo / (...) fremosa e ben talhada em Far<o> ena ermida (...)” (COHEN, 2003, p.527).

As cinco cantigas fazem menção à Santa Maria de Faro, provavelmente, um santuário galego, localizado na serra de Faro, província de Lugo, entre Chantada e Rodeiro. Mas há igualmente outra igreja homônima em Valença do Minho, norte de Portugal e também a cidade de Faro, localizada no Algarve, sul de Portugal.

10. Johan Servando, jogral galego do século XIII, compôs cantigas de amor e cantigas de amigo, além de cantigas satíricas. Dentre os trovadores que escreveram cantigas de romaria, Johan Servando é o mais produtivo. Foi autor de 12 exemplares de romaria, de acordo com Nunes (1973). São elas:

- a. “Quand’ eu a San Servando fui un dia daqui” (COHEN, 2003, p.369).
- b. “Ir se quer o meu amigo, / (...) foi el fazer noutro dia / oraçon a San Servando (...)” (COHEN, 2003, p.370).
- c. “A San Servand’ en oraçon” (COHEN, 2003, p.371).
- d. “A San Servando foi meu amigo” (COHEN, 2003, p.372).
- e. “Ora van a San Servando donas fazer romaria” (COHEN, 2003, p.373).
- f. “A San Servand’, u ora van todas orar,” (COHEN, 2003, p.374).
- g. “Se meu amig’ a San Servando for” (COHEN, 2003, p.375).
- h. “Mha madre velida, e non me guardedes / d’ ir a San Servando, ca, se o fazedes / morrerei d’ amores” (COHEN, 2003, p.376).
- i. “Triste and’ eu velida, e ben volo digo, / (...) fui a San Servando (...)” (COHEN, 2003, p.377).
- j. “Fui eu a San Servando por veer meu amigo / e non o vi na ermida e nen falou el comigo” (COHEN, 2003, p. 379)
- k. “Disseron mi ca se queria ir / (...) A San Servando foi em oraçon / eu, que o viss’ . e non foi el enton (...)” (COHEN, 2003, p.382).
- l. “Donas van a San Servando muitas oj’ en romaria / mais non quis oje mha madre que foss’ eu i este dia, / por que ven i meu amigo” (COHEN, 2003, p.385).

Da produção de Johan Servando há duas cantigas: “O meu amigo, que me faz viver” e “Ir vos queredes, amigo”, que Nunes não lista na obra *Cantigas de amigo* (1973) como romaria, embora a referência a San Servando ocorra nos dois últimos versos como *finda*. Na primeira, o eu lírico declara que roga a San Servando para que o amigo não morra por ela: “*Por San Servando, que eu rogar vin, / non morrerá*

meu amigo por mim” (COHEN, 2003, p.383) e na segunda, há a promessa que ela pedirá ao santo que prove, depois de tanto chorar e sofrer se existe prazer em amar o amigo: “*A San Servand’ irei dizer / que me mostre de vós prazer*” (COHEN, 2003, p.384). O conteúdo de ambas as cantigas é um longo lamento pelo desprezo, decepção e ausência do amigo.

San Servando, santuário localizado, provavelmente em Santa Maria de Barxeles, na cidade de Ourense, na Galiza, era na época um respeitado e sagrado espaço de oração e romarias, muito frequentado pelas jovens casadoiras.

11. Lopo é um jogral galego que escreveu cantigas de amor e cantigas de amigo. Esteve a serviço do rei Fernando III e compôs apenas uma cantiga de romaria: “Por Deus vos rogo, madre, que mi digades / que vos mereci que mi tanto guardades / d’ ir a San Leuter falar con meu amigo”. (COHEN, 2003, p.487).

Sant’Outelo ou São Eleutério é o templo ao qual a cantiga se refere. Santuário galego, que poderá corresponder a vários outros do mesmo nome: um ao sul de Santiago de Compostela, outro em Friol, na cidade de Lugo, e um terceiro nas Rias Altas, em A Corunha. Próximo aos principais centros de peregrinações há registros que San Leuter era muito invocado nas rezas, novenas e missas.

12. Martin Codax, jogral galego que, segundo Nunes (1973), acompanhou o rei Fernando III em suas expedições guerreiras. É autor das únicas cantigas de amigo das quais se conservam as melodias. Ferreira (2000) esclarece que o refinamento técnico e retórico das cantigas a ele atribuído supõe uma educação própria de círculos clericais ou aristocráticos. Martin Codax é autor de duas cantigas de romaria:

a. “Mia irmana fremosa, treides comigo / a la igreja de Vigo u é o mar salido / e miraremos las ondas” (COHEN, 2003, p.515).

b. “Eno sagrado en Vigo / bailava corpo velido; / amor ei” (COHEN, 2003, p.518).

As duas cantigas mencionam Vigo, especificamente a igreja de Vigo, na época uma povoação nas rias baixas galegas. Hoje, conforme já mencionamos importante cidade portuária da Galiza. A segunda cantiga é considerada por muitos autores como uma *bailía* ou bailada, pela presença do verbo “bailar” no decorrer do texto. No primeiro verso, porém, o trovador se refere ao adro da igreja de Vigo (“Eno sagrado en Vigo”) e no segundo verso a palavra “corpo” tem o sentido de pessoa,

além de “velido” que menciona a beleza física da jovem. Portanto, há uma clara referência ao sagrado, o adro da igreja de Vigo, quatro vezes registrado pelo trovador, apesar da dança. Conforme já explicado anteriormente, era comum a jovem acompanhada das amigas e das irmãs permanecer no adro das igrejas para dançar sem o manto, “fremosas en cós” para avistar-se com o amigo, enquanto as mães acendiam velas para fazer ou pagar promessas no interior das igrejas.

13. Martin de Giinzo é considerado por Nunes (1973) um jogral, devido ao tom popular de suas cantigas. Seria procedente de Santa Marina de Ginzo, na Galiza, onde se encontra hoje a aldeia de Sobral, a mesma provavelmente que os copistas denominam Soveral. São seis as cantigas de romaria compostas pelo trovador, que se referem a dois espaços sagrados: Santa Cecília e Soveral. São elas:

a. “Se vos prouguer, madr’, oj’ este dia / (...) fazer oraçon / e chorar muit’ en Santa Cecília (...)” (COHEN, 2003, p.506).

b. “Treides, ai mha madr’, en romaria / orar u chaman Santa Cecília / e louçana irei (...)” (COHEN, 2003, p.507).

c. “Non poss’ eu, madre, ir a Santa Cecilia, / ca me guardastes a noit’ e o dia / do meu amigo” (COHEN, 2003, p.508).

d. “Ai vertudes de Santa Cecilia, / que sanhudo que se foi un dia / o meu amigo (...)” (COHEN, 2003, p.509).

e. “Non mi digades, madre, mal e irei / vee-lo sen verdad’ e que namorei / na ermida do Soveral / (...)” (COHEN, 2003, p.510).

f. “Nunca eu vi melhor ermida nen mais santa, / <ca> o que se de mi enfinge e mi canta (...) Deus, a vós grado, (...)” (COHEN, 2003, p.511).

As quatro primeiras cantigas se referem à ermida de Santa Cecília e sua localização é imprecisa. Na paróquia galega de Santa Maria de Ginzo, concelho de Pontearreas, possível região de origem do jogral, nenhuma ermida corresponde a este toponímico. A penúltima cantiga se refere à ermida de Soveral que, para Nunes (1973), poderia ser o local onde o amigo começou a amar a jovem: “[...] *na ermida do Soveral / u m’ el fez muitas vezes coitada estar, / na ermida do Soveral*” (COHEN, 2003, p.511). Já a última cantiga não especifica o local sagrado, mas o eu lírico revela que nunca viu “melhor ermida nen mais santa” em sua confissão amorosa. Há, portanto, referência à igreja, espaço sagrado.

14. Martin Padrozelos é um trovador ou jogral, provavelmente, do último terço do século XIII. Lorenzo (2000) esclarece que não se sabe a sua condição social e nem seu lugar de origem. Padrozelos e Valongo existem na Galiza e no norte de Portugal, portanto, é possível que seja natural de Praducelo, freguesia de S. João de Lúzara, na cidade de Lugo, que faz limite com a paróquia de São Salvador do Mao (San Salvador), onde existiu um mosteiro, no vale do rio Mao, que nasce na serra de San Mamede. São de autoria de Martin Padrozelos apenas duas cantigas de romaria:

a. “Por Deus, que vos non pes, / mha madr’ e mha senhor, / d’ ir a San Salvador” (COHEN, 2003, p.478).

b. “Id’ oj, ai meu amigo, led’ a San Salvador,” (COHEN, 2003, p.481).

As cantigas mencionam San Salvador de Valongo, possivelmente na atual freguesia galega de San Martin de Balongo, em Cortegada, na cidade de Ourense, na Galiza. Em Portugal, também é frequente o topônimo de Valongo. Próximo de Santiago de Compostela, local de intensa romaria, San Salvador também pode ser considerado um espaço sagrado de grande frequência pelas mulheres.

15. Meendinho, jogral galego, possivelmente da cidade de Vigo, em cuja ria se situa o ilhéu de São Simão, referido na única cantiga que dele nos ficou. Porém, faltam notícias documentais que permitam situá-lo histórica e cronologicamente. A cantiga “Seía m’ eu na ermida de San Simhon” é considerada pelos historiadores uma das mais belas cantigas de amigo. Tavani (2000) afirma que a cantiga revela um poeta de rara sensibilidade e de grande habilidade técnica.

A ermida de San Simhon é situada na pequena ilha homônima da ria de Vigo. A cantiga é um misto de barcarola e de cantiga de romaria, por exemplificar a correspondência entre a natureza e o estado de espírito da jovem protagonista. Os versos evocam o ir e vir crescente das ondas com a maré, que sobe, envolvendo a jovem enamorada, cuja solidão e espera reiteram-se no refrão da cantiga: “*Eu atendend’ o meu amigo, / eu atendend’ o meu amigo!*” (COHEN, 2003, p.311). Há a presença do espaço sagrado, a capela de São Simeão, além da referência ao altar, nos versos: “*Estava eu na ermida, ant’ o altar / e cercaron-mh as ondas grandes do mar (...)*” (COHEN, 2003, p.311).

16. Nuno Treez é um jogral galego do século XIII. Couceiro (2000) explica que o estabelecimento da sua individualidade e personalidade literária tardou algum tempo a ser fixada e que deve ter atuado na corte de D. Dinis. O seu patronímico Freez é uma forma deturpada de Fdz, abreviatura de Fernandez e por isso, talvez, pudesse ser identificado como Nuno Fernandez Torneol, identificado como cavaleiro ou homem de armas ao serviço de um rico homem de Castela. Nunes (1973) atribui no cancionero de amigo as suas quatro cantigas sob o nome de Nuno Perez (ou Fernandes). É autor de quatro cantigas de romaria:

- a. “Des quando vos fostes daqui, meu amigo, sen meu prazer, / (...) E fui eu fazer oraçon a San Clemenç’ e non vos vi (...)” (COHEN, 2003, p.433).
- b. “San Clemenço do mar, / se mi del non vingar, / non dormirei” (COHEN, 2003, p.434).
- c. “Non vou eu a San Clemenço orar, e faço gran rason” (COHEN, 2003, p.435).
- d. “Estava m’ en San Clemenço, u fora fazer oraçon, (...) / Estava <m> en San Clemenço, u fora candeas queimar (...)” (COHEN, 2003, p.436).

A ermida de San Clemenço do mar é situada num ilhéu da ria de Pontevedra, no litoral sul da Galiza. Existem até hoje as ruínas da igreja de São Clemente, espaço sagrado onde se celebrava uma concorrida romaria.

17. Pae Gomez Charinho, trovador galego, ativo no último quartel do século XIII. Ao seguir a parcialidade do infante D. Sancho nas lutas que o opuseram a D. Afonso X nos últimos anos de seu reinado, Pae Gomez Charinho transformou-se numa figura proeminente da corte castelhana entre 1284 e 1295. Por volta de meados de 1286 acompanha D. Sancho IV na sua peregrinação a Santiago, devendo ter permanecido na Galiza onde, desde 1290, aparece com o cargo de meirinho-mor. Envolvido, após a morte de D. Sancho IV em abril de 1295, nas disputas pela posse do trono, é assassinado por Rui Peres Tenoiro nos finais deste mesmo ano, tendo sido sepultado no convento franciscano de Pontevedra. Teria neste período, pelo menos setenta anos. Compôs a cantiga de romaria “Ai Santiago, padron sabido,” (COHEN, 2003, p.303), que não faz referência ao espaço sagrado especificamente, mas à figura do santo Santiago, patrono da cidade e da magnífica catedral.

18. Pero de Berdia também pode ser encontrado sob outras denominações. No *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, ele é registrado como Pero de

Bardia. Couceiro (2000) explica que Tavani admite como variante Bardia, não por esta se apoiar em manuscritos, mas pela paróquia de Bardia situada ao norte de Santiago. Não se encontrou ainda uma Bardia que tenha uma igreja ou ermida dedicada a Santa Marta, santuário mencionado em sua obra. Nunes (1973) se refere a ele como Pero d’Ardia ou Dardia. Pero de Bardia seria, provavelmente, um jogral galego do século XIII e sua produção se restringe a três cantigas de romaria:

- a. “Sanhudo m’ é meu amig’ e non sei, / (...) Quando m’ el vir en Santa Marta estar / mui fremosa (...)” (COHEN, 2003, p.349).
- b. “Jurava mh o meu amigo, / (...) Foi un dia polo ver / a Santa Marta (...)” (COHEN, 2003, p.350).
- c. “Assanhou s’ o meu amigo / (...) enviar quer’ eu velida / a meu amigo que seja / en Santa Marta na ermida / (...)” (COHEN, 2003, p.352).

Santa Marta, igreja referida na cantiga, localiza-se possivelmente na freguesia galega de Bardia, ao norte de Santiago de Compostela, nas margens do rio Tambre. Local muito frequentado nas peregrinações e festas religiosas divulgava, principalmente, a igreja de Santa Marta.

19. Pero de Veer tanto poderia ser da Galiza quanto de Portugal, uma vez que existem povoações em ambas as localidades denominadas Julhan e de Veer. O poeta seria um jogral do século XIII, autor de duas cantigas de amor e seis de amigo. De acordo com Couceiro (2000), Tavani situa-o nos reinados de Fernando III, o Santo, e Alfonso X, o sábio. Nunes (1973) acrescenta que Pero de Veer seja um jogral devido à forma popular que caracteriza as quatro cantigas de amigo e também por seu nome ser acompanhado apenas da terra de sua naturalidade, característica da classe jogralesca. São de sua autoria duas cantigas de romaria:

- a. “A Santa Maria fiz ir meu amigo” (COHEN, 2003, p.357).
- b. “Do meu amig’, a que eu quero ben, / (...) guardan me del, e non ousou per ren / a Santa Maria ir.” (COHEN, 2003, p.358).

Há escassas e imprecisas informações sobre a localização de Santa Maria, tanto poderia se situar na Galiza, quanto em Portugal.

20. Pero Viviaez é autor de um pequeno, mas significativo cancionero lírico, articulado nos três gêneros canônicos galego-portugueses, transmitidos apenas por meio de dois manuscritos do século XVI compilados por Ângelo Colocci. Trata-se

provavelmente de um jogral galego, por pertencer a um período maduro e a um ambiente, como poderia ser, por exemplo, a corte de Alfonso X, no qual a poesia lírica, qualquer que seja a profissão efetiva dos poetas, tem característica de elevada profissionalidade artística, e a troca de temas e módulos estilísticos entre os autores é um estímulo importante para a composição e motivo de estima por parte do público. Portanto, Pero de Vivieez (ou Viviãez) revela nos três gêneros praticados um profundo conhecimento da técnica provençal, a par de fina sensibilidade estética no aprofundamento dos gêneros tradicionais, logo, está incluído no período áureo da poesia trovadoresca. Sua cantiga de romaria é muito conhecida: *“Pois nossas madres van a San Simon / de Val de Prados candeas queimar / nós, as meninas, punhemos d’ andar / con nossas madres (...)”* (COHEN, 2003, p.223).

A capela de San Simon de Val de Prados, citada na cantiga, se situa na povoação de Vale de Prados (próxima de Macedo de Cavaleiros), em Trás-os-Montes ou na Espanha, próxima a Segóvia, segundo Carolina Michaelis de Vasconcelos.

Dos espaços elencados acima, San Servando, santuário localizado em Ourense, na Galiza, foi citado doze vezes pelo trovador Johan Servando. Esse local era de intensa romaria, para onde se dirigiam as mulheres, conforme registrado nas cantigas: *“A San Servand’ en oraçon”*; *“Ora van a San Servando donas fazer romaria”* e *“A San Servand’, u ora van todas orar”*. Em seguida, vem o espaço de Santa Maria de Faro, santuário galego, em Lugo, na Galiza, citado cinco vezes. As cantigas se referem às romarias e às orações nesse importante santuário: *“Fui eu, madr’ en romaria a Faro con meu amigo / (...) Leda venho da ermida e desta vez leda serei” (...)*; (COHEN, 2003, p.523) *“ A Far<o> um dia irei, madre, se vos prouguer / rogar se verria meu amigo, que mi ben quer (...)”*(COHEN, 2003, p.524); *“Pois vós, filha, queredes mui gran bem (...) Mando vos eu ir a Far’ un dia/ filha fremosa, fazer oraçon (...)”*(COHEN, 2003, p.525).

Do mesmo modo, a ermida de Santa Cecília, de localização improvável pelos historiadores, é citada quatro vezes pelo jogral Martin de Giinzo, revelando ser um espaço sagrado muito procurado e frequentado pelas mulheres para fazer e cumprir promessas e encontrar o amigo, mesmo com as proibições da mãe, conforme os versos: *“Se vos prouguer, madr’ ,oj’ este dia / irei oj’ eu <por> fazer oraçon / e chorar muit’ en Santa Cecilia (...) irei alá mhas candeas queimar / eno meu mant’ e na*

minha camisa / a Santa Cecília ant' o seu altar, (...)"(COHEN, 2003, p.506). Na cantiga "Treides, ai mha madre', en romaria" o eu lírico feminino insiste com a mãe o seu desejo de ir fazer oração no santuário de Santa Cecília, deixando suas roupas no altar. Também na cantiga "Non poss' eu, madre, ir a Santa Cecília", a jovem suplica à mãe que a liberte do castigo para ir encontrar-se com o amigo na igreja de Santa Cecília.

Em seguida, vêm os espaços de San Clemenço (Pontevedra), Santa Marta (próximo a Santiago) e San Mamede (próximo a Vigo, na Galiza) citados três vezes pelos seus autores. Locais de intensa romaria e oração, as cantigas compostas por Nuno Treez assim registram: "E fui eu fazer oraçon a San Clemenç' e non vos vi"; "Non vou eu a San Clemenço orar e faço gran razon" e na cantiga "San Clemenço do mar," o eu lírico feminino dirige-se ao santo San Clemenço, patrono da igreja com o mesmo nome, revelando seu desejo de vingança do amigo. O espaço sagrado de Santa Marta, referido pelo jogral galego Pero de Berdia, registra o local de oração, onde os namorados se encontram e nem sempre estão unidos e felizes: "Quando m' el vir en Santa Marta estar"; "Foi un dia polo ver"; "Enviar quer' eu velida".

Os demais espaços Santa Maria, Santa Maria das Leiras, Santa Maria de Reça, o santuário de Vigo e o espaço sagrado de Santiago de Compostela são citados apenas duas vezes pelos trovadores e jograis. Os demais espaços, como Soveral, Bonaval, San Leuter, San Simeon, San Simeon de Vale dos Prados, San Treençon, San Salvador e Santa Maria do Lago são citados somente uma vez pelos autores.

Santiago de Compostela, sem dúvida, constitui-se o espaço mais concorrido e conhecido até os dias atuais, embora referido nas cantigas selecionadas apenas duas vezes. A religiosidade intensa é a marca indelével de todos esses espaços sagrados.

Segundo Maleval (1999), conclui-se que o trovadorismo ibérico apresenta como fator preponderante as romarias e as peregrinações às cidades maiores como Santiago de Compostela e a outras mais distantes, localizadas próximas de grandes cidades como Vigo, Lugo e Pontevedra, entre outras, mas prestigiadas e frequentadas pelos seus santuários e pequenas igrejas. O Caminho de Santiago, embora pouco citado nas cantigas de romaria, foi (e continua sendo) o espaço sagrado de maior interação entre os trovadores occitanos e as cantigas de mulher

pertencentes à tradição poética autóctone, já existente no Noroeste da Península Ibérica.

Retomando as propostas de Eliade (1992), o espaço sagrado é o referencial para o religioso, considerando que o espaço não é homogêneo para o ser religioso. Há espaços sagrados significativos, além de outros espaços não sagrados, sem estrutura e nem consistência. Como já apontamos, Rosendahl (1996, p.30) também define o espaço sagrado como “um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre sua existência”. Assim sendo, procurar o espaço sagrado é uma forma do ser religioso entrar em contato com as forças divinas.

A cantiga de Pero Viviaez apresenta a busca pelo espaço sagrado San Simon:

*Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d' andar
con nossas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i*

Nossos amigos todos lá irán
por nos veer e andaremos nós
bailand' ant' eles fremosas en cos;
e nossas madres, pois que alá van,
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, <bailaremos i>

Nossos amigos irán por cousir
como bailamos e poden veer
bailar <i> moças de bon parecer;
e nossas madres, pois lá queren ir,
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, <bailaremos i>
(COHEN, 2003, p.223).

Nessa composição, o espaço sagrado é a ermida de San Simon de Val de Prados. Localizada na povoação de Vale de Prados (próxima de Macedo de Cavaleiros), as mães e as filhas dirigem-se ao local com intenções distintas. As mães têm intenções religiosas, acender velas para fazer ou pagar promessas “*Pois nossas madres van a San Simon / de Val de Prados candeas queimar*”. Rosendahl (1996, p.31) explica que “o homem religioso tem necessidade de se movimentar num espaço sagrado”, por isso, procura esses espaços para o encontro com o divino. O espaço sagrado distingue-se do profano, “de acordo com a experiência

religiosa há uma oposição entre o espaço sagrado e todo o resto que o cerca” (ROSENDAHL, 1996, p.30). As filhas, contrariamente, buscam o santuário para encontrar o amigo longe do olhar protetor da mãe, “*nós, as meninas, punhemos d'andar / con nossas madres, e elas enton / queimen candeas por nós e por si, / e nós, meninas, bailaremos í*”.

Nessa cantiga, há união entre o sentimento religioso, expresso pelas mães, e o sentimento amoroso, representado pelas filhas. São nas romarias que as jovens adquirem maior liberdade. Conforme Cidade (1972), as romarias possuem um importante papel no encontro amoroso, as moças usufruem de maior liberdade para demonstrarem para o amigo suas habilidades coreográficas e seus vestidos novos. Vale lembrar que no período medieval, as jovens raramente tinham liberdade para sair de casa e realizar suas conquistas e encontros amorosos.

Huizinga (2010) registra que o uso da igreja como local de encontros entre os jovens era muito comum, concluindo que o motivo religioso não era o único que levava as pessoas aos templos.

Ir à igreja era um elemento importante na vida social. As pessoas iam para ostentar o seu traje mais formoso, exibir 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 os jovens e as moças era tão comum que somente os moralistas ainda se incomodavam com aquilo. Os jovens raramente vão à igreja, exclama Nicolas de Clémanges, que não seja para ver as mulheres que ali estão para exibir seus penteados elaborados e decotes generosos (HUIZINGA, 2010, p. 262).

Assim como a simples visita à igreja, as peregrinações eram motivo para todo tipo de diversão e, sobretudo, para assuntos amorosos. As pessoas realizavam peregrinações até os santuários mais distantes não apenas para pagar promessas, mas para ir ao encontro da liberdade. Huizinga (2010) constata que a peregrinação na literatura, muitas vezes, foi retratada como simples viagens do prazer. Na cantiga em questão podemos observar exatamente esse aspecto das peregrinações. As moças vão a San Simon de Val de Prados em busca de divertimento como dançar e encontrar os pretendentes (amigos), além de exibir sua beleza, “*Nossos amigos irán por cousir / como bailamos e poden ver / bailar <i> moças de bon parecer*”.

Nas cantigas de amigo, a subjetividade do espaço é bem marcada. O cenário interage com o eu lírico e o espaço reflete o seu estado de espírito. Possui, sem

dúvida, importante papel na expressão de sentimentos do eu lírico. De acordo com Gullón (1984, p.34), “Si el paisaje es um estado de animo, es porque no se piensa el árbol o la colina, sino la sensación de quien los contempla”, ou seja, o que precisa ser destacada é a sensação do eu lírico ao perceber o espaço em que se encontra. Na cantiga “Seía m’ eu na ermida de San Simhon” de Meedinho, já apresentada, a paisagem e o eu lírico se interligam. O refrão, nessa cantiga, reforça a ideia de que a jovem irá esperar pelo amado, mesmo contra todas as condições adversas.

O refrão acentua a sugestão musical da cantiga e, geralmente, é sintática e semanticamente independente do corpo da *copla*, embora portador de valor imagístico, concretize o estado de alma da moça ou defina o tema da cantiga (FERREIRA, s.d, p. 18).

As cantigas de amigo eram destinadas ao canto. A musicalidade é refletida no refrão e no paralelismo. De molde tradicional, essa modalidade lírica obedece à técnica paralelística e os vários elementos versificatórios – pausas, ritmo e rima – estão subordinados a um jogo de simetria, em que predomina a repetição, como princípio estruturador. Abdala Júnior e Paschoalim (1994) explicam que a unidade rítmica não é a estrofe, mas o conjunto de estrofes ou um par de dísticos (duas estrofes de dois versos). Esse par de dísticos sempre procura transmitir a mesma ideia. E o último verso de cada estrofe é o primeiro verso da estrofe seguinte. O paralelismo e o refrão são elementos típicos das cantigas de amigo. Essa forma pressupõe a existência de um coro. As estrofes, organizadas aos pares, sugerem a alternância de dois cantores ou mesmo dois grupos deles. Desse modo, a cantiga é constituída por dois coros que cantam alternadamente, mas o segundo coro repete pelo processo do *leixa-pren*, a estrofe cantada pelo primeiro coro. E cada coro retoma, no início de nova estrofe, o último verso que cantara, repetindo-o integralmente, e acrescenta novo verso, a seguir repetido pelo mesmo processo. Maleval (1999) considera que:

[...] através da pujança e da naturalidade erótica dos primórdios, do amor e da sexualidade encarados como sinônimos de júbilo, de vida, e mesmo de elevação a planos superiores, anulam-se as noções de pecado ou culpa com relação ao corpo e seus anseios (MALEVAL, 1999, p.45).

Nessa cantiga, temos o local de culto religioso, o espaço sagrado, transformado em lugar de namoro. Por encontrar-se em um espaço sagrado, o amor é divinizado, deixando de ser profano.

Nas cantigas de amigo, o cenário participa das alegrias, tristezas e ansiedade da jovem. As paisagens como as fontes, as praias, as árvores contextualizam o ambiente, atuando sobre o “eu”, despertando o amor, ou a confissão do desejo. As avelaneiras floridas, as ondas do mar, os pássaros refletem o estado da moça, se está feliz, triste ou com saudades de seu namorado. Sentimentos e paisagem estão interligados nas cantigas de amigo.

Conforme Moisés (1977), o eu é o espaço no poema. A poesia é a arte da descrição do eu. Os dados da natureza e do mundo estão presentes no poema para auxiliar a tarefa do eu exprimir-se, revelar-se.

3.2.1.1 O perfil feminino nas cantigas de romaria

Após a descrição dos espaços sagrados e seu importante papel nas cantigas de romaria, delineamos o perfil feminino resultante das ações e reações diante de diferentes situações reveladas nos textos das cantigas. Uma avaliação sobre o sentimento religioso da personagem feminina das cantigas e da religião como mero pretexto para encontrar-se ou avistar-se com o amigo complementa a nossa leitura. Organizamos a leitura das cantigas do *corpus* a partir dos subtemas: submissão à autoridade da mãe; a importância das confidentes: a mãe, as irmãs e as amigas; a expressão da tristeza e da revolta por não se encontrar com o amigo; a vingança contra a mãe, o santo e o namorado; o sentimento religioso.

Submissão à autoridade da mãe.

Maleval (1999) destaca o fato de que na maioria das cantigas de romaria, a mãe possui a função de opositora aos encontros amorosos. A jovem, protagonista nas composições, solicita sempre a permissão da mãe para participar das peregrinações, missas ou rezas nos santuários. Na maioria das vezes, a mãe não autoriza e cresce um sentimento de revolta e, às vezes de vingança, pelo fato de a menina se sentir presa e impedida de encontrar-se ou avistar-se com o amigo. O pai, a serviço do rei, estava sempre ausente e cabia à mulher a responsabilidade da família, levando-a a exercer uma vigilância proibitiva, principalmente sobre a filha solteira. Lapa (1973, p.164) acrescenta que “a vida sentimental da moça é fiscalizada apenas pela mãe”. Na cantiga de Airas Carpancho:

*Por fazer romaria puj' en meu coraçom,
a Santiag' un dia ir fazer oraçom*

e por veer meu amigo log' i

E, se fazer bon tempo e mha madre non for,
querrei andar mui leda e parecer melhor
e por veer meu amigo log' i

Quer' eu ora mui cedo provar se poderei
ir queimar mhas candeas con gran coita que ei
e por ver meu amigo log' i.
(COHEN, 2003, p. 149)

Na primeira estrofe, a menina revela o desejo que colocou em seu coração de um dia “fazer romaria” e oração em Santiago, local conhecido pela intensa atividade religiosa da idade Média, que se estende até os nossos dias. Em seguida, refere-se à possibilidade de sua mãe não ir ao santuário, mesmo que o tempo favoreça (... *se fazer bon tempo*), manifestando sua vontade de ter mais liberdade longe dos olhos vigilantes da mãe. Só assim se sentirá alegre e com muito boa aparência (*querrei andar mui leda e parecer melhor*) para encontrar-se com o amigo. A liberdade e a independência da companhia da mãe são fundamentais para provar sua capacidade de acender sozinha as suas velas e fazer as orações, apesar da dor sentida (*ir queimar **mhas** candeas*). Depreende-se que ela se prepara para o pedido de permissão, numa demonstração de ansiedade para saber a resposta. A vigilância proibitiva da mãe (que exercia o papel de protetora) fica evidente na cantiga e contrasta-se com o desejo de liberdade e independência da filha (*E, se fazer bon tempo e mha madre non for*).

Situação semelhante encontra-se a jovem na cantiga de Martin Padrozelos, “Id' oj, ai meu amigo, led'a San Salvador”:

Id' oj, ai meu amigo, led'a San Salvador,
Eu vosco irei leda e, pois eu vosco for,
Mui leda irei, amigo, e vós ledo comigo

Pero sã<o> guardada, toda via quer' ir
con vosc', ai meu amigo, se mh a guarda non vir,
mui leda <irei, amigo, e vós ledo comigo>

Pero sã guardada, toda via irei
con vosc', ai meu amigo, se a guarda non ei,
mui leda <irei, amigo, e vós ledo comigo>
(COHEN, 2003, p.481).

O espaço sagrado é San Salvador, próximo a Santiago de Compostela, também conhecido pelas romarias e orações. A vigilância da mãe revela-se nas

expressões “são **guardada**”; se mh a **guarda** non vir” (grifos nossos), da segunda e terceira estrofes. A interlocução é com o amigo (“ai meu amigo/ amigo”) e o eu lírico feminino expressa o firme desejo de ir com ele a San Salvador, anseio revelado na repetição constante dos verbos “querer” e “ir” (“toda via **quer’ ir** / toda via **irei / con vosc’** “). Essa aventura seria motivo de grande alegria para ambos, confirmada na repetição da palavra “leda” (cinco vezes) e “ledo” (três vezes), ao se referir ao amigo. Essa alegria, porém, estava condicionada à ausência da mãe, mencionada pela filha como “guarda”.

Nesse exemplar, não há a palavra “mãe” e a filha revela que está “guardada”, subentendendo-se que, por ordem da mãe, não estava autorizada para sair, embora enfatize nos versos que irá com o amigo.

Na cantiga “En San Momed’, u sabedes”, de Johan de Cangas, repetindo a mesma situação, a jovem necessita da permissão da mãe para poder ir ao encontro do namorado, na igreja de San Mamede, localizada à margem norte da ria de Vigo. Para que esse encontro se concretize, a mãe deve deixá-la ir ao encontro, porque o amigo enviou um recado (“chegou m’ ora seu mandado”), desejando vê-la.

En San Momed’, u sabedes
que viste-lo meu amigo,
oj’ ouvera seer migo;
mha madre, fe que devedes,
leixedes mho ir veer

O que vistes esse dia
andar por mi mui coitado
chegou m’ ora seu mandado;
madre, por Santa Maria,
leixedes mho ir veer

Pois el foi d’ atal ventura
que sofreu tan muito mal
por mi e ren non lhi val,
mha madre, e por mesura
leixedes mho ir veer

Eu serei por el coitada
pois el é por mi coitado,
se de Deus ajades grado,
madre ben aventurada,
leixedes mho ir veer
(COHEN, 2003, p.502).

Desde a primeira estrofe, os versos evidenciam a súplica da filha à proibição da mãe: (...) “mha madre, fe que devedes,” (minha mãe, pela fé que vós deveis a

Deus); (...) “madre, por Santa Maria,” (mãe, por Santa Maria); “mha madre, e por mesura” (minha mãe, e por reverência, cortesia). Há também a certeza de que mãe já tinha conhecimento do primeiro encontro ocorrido naquela igreja (“En San Momed, u sabedes / que viste-lo meu amigo”) e que (hoje) ele deseja estar com ela (“oj’ ouvera ser migo”), daí o motivo de tanta rogação. No refrão (originalmente em negrito), o verbo no imperativo reforça o pedido, que parece não ser ouvido pela mãe: **“leixedes mho ir ver”** (deixades (vós) me ir vê-lo), culminando dramaticamente com o apelo à mãe, agora, “bem aventurada”, na última estrofe:

Eu serei por el coitada
pois el é por mi coitado,
se Deus ajades grado,
madre ben aventurada,
leixedes mho ir veer.
(COHEN, 2003, p.502).

No auge da súplica, ela recorda na terceira estrofe que, além de ficar sofrendo essa dor, o amigo já havia sofrido muito por ela, “Pois el foi d’ atal ventura / que sofreu tan muito mal / por mi (...)” . Na última e derradeira manifestação de dor, declara que se o encontro não acontecer, ela sofrerá por ele e ele por ela, ou seja, serão infelizes para sempre: “Eu serei por el coitada / pois el é por mi coitado”. Só mesmo se for do agrado de Deus e da mãe bem aventurada o encontro com o amado ocorreria. O sofrimento delinea o perfil da menina.

Na cantiga de Johan de Requeixo, “Atender quer’ eu mandado que m’enviou meu amigo” (COHEN, 2003, p.526) o desejo da menina é ir a Faro ou Santa Maria de Faro, provavelmente, um santuário galego, localizado na serra de Faro, província de Lugo, encontrar-se com o namorado. Repetindo a mesma situação da cantiga anterior, a jovem solicita o consentimento da mãe, porque o amigo virá em romaria a Faro e deseja encontrá-la e que, segundo quem lhe entregou o recado, ele está sofrendo por ela: “Atende-lo quer’ eu, madre, pois m’ enviou seu mandado” / ca diss’ o mandadeiro que é por mi mui coitado”. Declara também que não pode viver em um lugar em que não a veja, “*nen que muito viver possa en logar u me non veja*”.

Atender quer’ eu mandado que m’ enviou meu amigo
que verrà en romaria a Far’ e veer s’ á migo
e por en tenh’ eu que venha,
como quer que outren tenha,
non tem’ eu del que non venha

Atendê-lo quer’ eu, madre, pois m’ enviou seu mandado,
ca mi diss’ o mandadeiro que é por mi mui coitado,
e por en tenh’ eu <que venha,

como quer que outren tenha,
non tem' eu del que non venha>

Atendê-lo quer' eu, madre, pois m' el<e> mandad' envia
que se verria veer migo en Far' en Santa Maria,
e por en tenh' eu <que venha,
como quer que outren tenha,
non tem' eu del que non venha>

Que el log' a mi non venha non tenh' eu per ren que seja
nen que muito viver possa en logar u me non veja
e por en tenh' eu que venha,
<como quer que outren tenha,
non tem' eu del que non venha>
(COHEN, 2003, p.526).

A cantiga reforça a importância do espaço sagrado, onde os encontros aconteciam: “(...) *que se verria ver migo em Far' en Santa Maria*”. As entrevistas amorosas ocorriam, geralmente, nas romarias junto ao santuário. Nessas ocasiões, as moças exibiam para o amigo suas habilidades coreográficas, sua beleza e seus vestidos novos. Enquanto as mães se entregavam às devoções, as jovens aproveitavam para dançar e encontrar o namorado, ou avistar-se com ele, como registra a cantiga de Johan de Requeixo, “*que verrá en romaria a Far' e veer s' á migo*”.

Maleval (1999) acrescenta que essas romarias se apresentam, historicamente, como resquícios do sincretismo religioso, ao se tornarem lugares privilegiados de encontros amorosos, sem o estigma da culpa e do pecado, numa clara perpetuação de ritos pré-cristãos destinados à procriação, apontando para uma transcendente sexualidade. Nas cantigas de romaria, o motivo religioso e o tema sentimental são unidos – o sagrado e o profano são interligados nessas composições.

Essas cantigas são verdadeiros documentos em que se registra a realidade medieval. Para Lapa (1973), o lirismo galego-português é, como nenhum outro, a perfeita tradução poética duma realidade social. Portanto, uma das maneiras de estudar a Idade Média é por meio dessas cantigas. Além disso, a influência de tais manifestações continua presente na contemporaneidade. Há poetas como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, e cantores como Chico Buarque e Caetano Veloso que compõem músicas e letras que, em suas estruturas, são perfeitas cantigas trovadorescas.

Confirma-se que nas romarias a intenção não era somente a sustentação da fé, mas, principalmente, o lugar onde as pessoas se encontravam e se relacionavam. Essas cantigas vão além do registro histórico, ao revelarem a submissão das filhas ao poder vigilante das mães, principalmente no trato do namoro e do casamento. Somente com a permissão ou a liberação da protetora, os encontros amorosos e os casamentos se realizavam, confirmam os textos estudados.

Essa mesma submissão está explícita na composição, “Por Deus, que vos non pes”, de Martin Padrozelos. A cantiga, em sua primeira estrofe, já anuncia o pedido da jovem:

*Por Deus, que vos non pes,
mha madr' e mha senhor,
d' ir a San Salvador,
ca, se oje i van tres
fremosas, eu serei
a u~a, ben o sei*

*Por fazer oraçon
quer' oj' eu alá ir,
e, por vos non mentir,
se oj' i duas son
fremosas, eu serei
a u~a, ben o sei*

*I é meu amig', ai
madr', e i-lo ei veer
por lhi fazer prazer;
se oj' i u~a vai
fremosa, eu serei
a u~a, ben o sei
(COHEN, 2003, p. 478).*

O argumento da menina inicia com o respeito devido à figura da mãe (“mha madr' e mha senhor”), logo após clamar a Deus que a ajude nessa empreitada (“Por Deus,”) de ir à igreja de San Salvador, argumentando que irão três moças bonitas, incluindo a sua pessoa: “*ca, se oje i van três/ fremosas, eu serei / a ua, ben o sei*”. Ou seja, é a força e a beleza da juventude que estão em primeiro lugar nos seus argumentos, além da certeza que estaria em companhia de mais duas jovens belas (“... eu serei / a ua, ben o sei”). O assunto continua na segunda estrofe, ao reforçar que na igreja faria primeiro a oração; “*Por fazer oraçon / quer' oj' eu alá ir,*” assegurando à mãe não ser mentira, porque estará na companhia de mais duas belas jovens (“*se oj' i duas son / fremosas, eu serei / a ua, ben o sei*”).

Na última estrofe, finalmente, revela à mãe que lá estará o amigo e que irá vê-lo:

I é meu amig', ai
madr', e i-lo ei veer
por lhi fazer prazer;
se oj' i ua vai
fremosa, eu serei
a ua, ben o sei
(COHEN, 2003, p.478).

Não há diálogo com a mãe, como em outros exemplares, mas percebe-se que o eu lírico, nas três estrofes, faz um apelo veemente à mãe pela permissão de encontrar-se com o amigo na igreja de San Salvador, revelado somente no final da cantiga, “*I é meu amig', ai / madr', e i-lo ei ver / por lhi fazer prazer*”. O sofrimento pelo desejo de ver e encontrar-se com o amigo é o principal elemento na construção do perfil feminino nessa modalidade de cantiga.

Outra composição em que a jovem tenta persuadir a mãe a lhe dar permissão para fazer oração no santuário é a cantiga, “*A San Servand', u ora van todas orar*”, de Johan Servando:

A San Servand', u ora van todas orar,
madre velida, por Deus vin volo rogar
que me leixedes alá ir
a San Servand' e, se o meu amigo vir,
leda serei, por non mentir

Pois mi dizen do meu amigo ca i ven,
madre velida e senhor, faredes ben
que me <leixedes alá ir
a San Servand' e, se o meu amigo vir,
leda serei, por non mentir>

Pois todas i van de grado oraçon fazer,
madre velida, por Deus venho volo dizer
que me leixedes alá ir
<a San Servand' e, se o meu amigo vir,
leda serei, por non mentir>
(COHEN, 2003, p.374).

Nesse exemplar, o eu lírico inicia seu discurso elogiando a aparência da mãe “madre velida” (bela mãe); “madre velida e senhor” / madre velida, por Deus”, rogando a Deus, “por Deus vin volo rogar”; que a deixe ir e, caso o amigo também lá estiver, ficará feliz, por não mentir. Na terceira estrofe reitera a informação de que as amigas irão de coração fazer suas orações e, mais uma vez, roga que a deixe

acompanhá-las a San Servando e se o amigo lá estiver, será motivo de alegria por não mentir: “*Pois todas i van de grado oraçon fazer, / madre velida, por Deus venho volo dizer / que me leixades alá ir / a San Servando (...)*”.

Em algumas composições, a jovem chega até afirmar que se não receber permissão da mãe para comparecer ao espaço sagrado morrerá. Isso ocorre na cantiga, “Mha Madre velida, e non me guardades”, também de autoria de Johan Servando (COHEN, 2003, p. 376), quando a donzela, ao tentar convencer a mãe que lhe conceda a permissão para ir ao santuário fazer romaria, chega a assegurar que, se lá não for, irá morrer de amores, desejo expresso nas três primeiras estrofes:

*Mha madre velida, e non me guardedes
d' ir a San Servando, ca se o fazedes
morrerei d' amores*

*E non me guardedes, se vós ben ajades,
d' ir a San Servando, ca, se me guardedes,
morrerei <d' amores>*

*E, se me vós guardedes d' atal perfia
d' ir a San Sevando fazer romaria,
morrerei d' amores*

*E, se me vós guardedes, [eu] ben volo digo,
d' ir a San Servando veer meu amigo,
morrerei <d' amores>
(COHEN, 2003, p.376).*

A perseverança da menina fica marcada como o principal traço de sua personalidade: “E, se me vós guardedes, [eu] **ben volo digo**,”.

O mesmo ocorre na cantiga “Non poss’ eu, madre, ir a Santa Cecilia”, de Martin de Giinzo (COHEN, 2003, p.508), quando a jovem jura à mãe que morrerá de amor se não puder encontrar-se com o amigo na igreja de Santa Cecilia, se lá comparecer, certamente, encontrará a cura para o seu mal.

*Non poss’ eu, madre, ir a Santa Cecilia,
ca me guardades a noit’ e o dia
do meu amigo*

*Non poss’ eu, madr<e>, aver gasalhado,
ca me non leixades fazer mandado
do meu amigo*

*Ca me guardades a noit’ e o dia,
morrer vos ei con aquesta perfia*

por meu amigo

Ca mi non leixades fazer mandado,
morrer vos ei con aqieste cuidado
por meu amigo

Morrer vos ei con aqesta perfia,
e, se me leixasedes ir, guarria
con meu amigo

Morrer vos ei con aqieste cuidado
e, se quiseredes, irei mui de grado
con meu amigo
(COHEN, 2003, p.508).

No segundo verso da primeira estrofe e no primeiro da terceira estrofe, o eu lírico revela que a “guarda” era noite e dia: “*Ca me guardades a noit’ e o dia / do meu amigo*”. Daí o desejo de morrer revelado, repetidamente com tristeza, nas quatro estrofes que compõem a cantiga: “*morrer vos ei*”.

A morte como consequência de não receber a permissão da mãe para ver ou encontrar-se com o amado é recorrente em vários exemplares de cantigas de romaria e também, no universo das cantigas de amigo, quando na ausência do amigo, a jovem fica sabendo que ele se casou com outra ou não mais recebeu notícias de seu retorno. Nas cantigas de amor, originárias da Provença, o desprezo, a indiferença da dona pelo amor do trovador, eu lírico masculino, também o levava a ansiar pela morte.

Esse tema presentifica-se também na composição de Golparro, “Mal faç’ eu velida, que ora non vou”:

Mal faç’ eu velida, que ora non vou
veer meu amigo, pois que me mandou
que foss’ eu con el ena sagraçon
fazer oraçon a San Treeçon,
d’ ir ei coraçon a San Treeçon

E non me devedes, mha madr’, a guardar,
ca, se lá non for, murrerei con pesar

.....
ca, u s’ el ia, disse m’ esta razon:
“d’ ir ei coraçon a San <Treeçon>”
(COHEN, 2003, p.501).

A moça implora à mãe que não a guarde, argumentando que poderá morrer se não comparecer ao santuário de San Treeçon, “*ca, se lá non for, murrerei con pesar*”. A igreja de San Treeçon localiza-se na cidade de Tui, na Galiza, fronteira

com o norte de Portugal. O santo venerado é San Juan Terson, que viveu no século XII, hoje venerado na igreja de São Domingos, na mesma cidade.

Na primeira estrofe, o eu lírico feminino revela que o amigo a convidou para com ele ir à sagração e fazer oração a San Treeçon: *“Mal faç’ eu velida, que ora non vou / ver meu amigo, pois que me mandou / que foss’ eu con el ena sagraçon / fazer oraçon a San Treeçon (...).”* Na segunda estrofe, a jovem repreende a mãe por tê-la prendido em casa e revela que se lá não for, morrerá: *“E non me devedes, mha madr’ , a guardar, / ca. Se lá non for, morrerrei con pesar”* e garante à mãe que irá de coração à igreja: *“d’ ir ei coraçõ a San Treeçon”*. Configura-se, mais uma vez, que esse perfil depressivo e desejosos da morte por amor é fruto da vigilância severa da mãe pela filha, na ausência do pai.

Diferente reação acontece na composição, “Ora van a San Servando donas fazer romaria” de Johan Servando:

*Ora van a San Servando donas fazer romaria
e non me leixan con elas ir, ca log’ alá iria,
por que ven i meu amigo*

*Se eu foss’ en tal companha de donas, fora guarida,
mais non quis oje mha madre que fezess’ end’ eu a ida,
por que ven i meu a<migo>*

*Tal romaria de donas vai alá que non á par
e fora oj’ eu con elas, mais non me queren leixar,
por que ven i <meu amigo>*

*Nunca me mha madre veja, se dela non for vingada,
por que oj’ a San Servando non vou, e me ten guardada,
por que ven i <meu amigo>
(COHEN, 2003, p.373).*

Os versos iniciais já revelam que mulheres farão romaria a San Servando, mas não há permissão para a protagonista acompanhá-las: *“Ora van a San Servando donas fazer romaria / e non me leixan con elas ir, ca log’ alá iria, (...)”*. Em tom narrativo, na segunda estrofe, o eu lírico continua a se queixar e revela que a mãe não lhe concedeu permissão, mesmo com a companhia das senhoras, causando-lhe, por isso, grande tristeza, porque estaria protegida na companhia das senhoras: *“Se eu foss’ en tal campanha de donas, fora guarida / mais non quis oje mha madre que fezess’ end’ eu a ida”*. Em seguida é apresentado o motivo desta proibição, o namorado estará em San Servando: *“por que ven i meu amigo”*. Na terceira estrofe, a romaria prossegue, enquanto a menina permanece guardada pela

mãe, “*Tal romaria de donas vai alá que non á par / e fora oj’ eu con elas, mais non me queren leixar / por que ven i meu amigo*”.

O desfecho, na última estrofe, é a promessa de vingar-se da mãe pela crueldade da proibição e a impossibilidade de ir a San Servando ver o amigo, além de continuar presa: “*Nunca me mha madre veja, se dela non for vingada, / por que oj’ a San Servando non vou e me ten guardada, / por que ven i meu amigo*”, Podemos concluir que não há no contexto da cantiga, o desejo de morrer de amor como nas anteriores, mas a vontade de vingar-se da mãe e da situação de “guardada”. O espaço sagrado é, assim, mero pretexto para sair de casa para ver ou encontrar-se com o amigo, apesar da intenção de ir à igreja, local de oração e sagração de santos.

Essa proibição incontestável da mãe não possui, porém, o poder de demover a donzela de seus sentimentos, como podemos verificar na belíssima cantiga, “Triste and’ eu velida, e ben volo digo”, também composta por Johan Servando.

*Triste and’ eu velida, e ben volo digo,
por que mi non leixan veer meu amigo;
poden m’ agora guardar,
mais non me partirán de o amar*

*Pero me feriron por el noutro dia,
fui a San Servando, se o ve<e>ria;
poden m’ agora <guardar,
mais non me partirán de o amar>*

*E, pero me guardan, que o <eu> non veja,
esto non pode seer per ren que seja;
poden m’ agora <guardar,
mais non me partirán de o amar>*

[E] Muito me poden guardar,
e non me partirán d<e> o amar
(COHEN, 2003, p.377).

O primeiro verso já anuncia a profunda tristeza da menina, impedida de ver o namorado: “*por que mi non leixan veer meu amigo*” e a revelação de que mesmo confinada, não deixará de amar o amigo: “*poden m’ agora guardar, / mais non me partirán de o amar*”, ou seja, mesmo impedida de vê-lo, ninguém poderá controlar seus sentimentos.

Na segunda estrofe, há a revelação de um castigo físico, por ter ido a San Servando: “*Pero me feriron por el outro dia*” / *fui a San Servando, se o veeria / poden*

m' agora guardar, / mais non me partirán de o amar". Nem mesmo o castigo físico teria sido empecilho para continuar amando o amigo.

Como podemos avaliar, o perfil feminino vai se afunilando, no sentido de não se importar nem mesmo com o castigo físico, o que difere do desejo de vingança ou de morrer de amor. Essa ideia se configura nas cantigas que encerram esse primeiro tipo de perfil feminino.

Na cantiga "Por Deus vos rogo, madre, que mi digades", do jogral Lopo, a donzela chega ao ponto de enfrentar a mãe, pedindo uma explicação pelo o motivo de tanta vigilância, que a impede de ir ao santuário de San Leuter:

*Fazede mh ora quanto mal <vós> poderdes,
ca non me guardaredes, pero quisedes,
d' ir a San <Leuter falar con meu amigo>*

*Nunca vos fiz ren que non deves' a fazer
e guardades me tanto que non ei poder
d' ir a San Leu<ter falar con meu amigo>*

*Por Deus vos rogo, madre, que mi digades
que vos mereci que mi tanto guardades
d' ir a San Leuter falar con meu amigo
(COHEN, 2003, p.487).*

A jovem declara que a mãe pode lhe fazer quanto mal desejar, desde que permita ir à igreja de San Leuter para falar com o namorado:

*Fazede mh ora quanto mal <vós> poderdes,
ca non me guardaredes, pero quisedes,
d' ir a San <Leuter falar con meu amigo>
(COHEN, 2003, p.487).*

Argumenta, na terceira estrofe, que nunca praticou erros para merecer tanta proibição, "*Nunca voz fiz ren que non deves' a fazer / e guardades me tanto que non el poder / d' ir a San Leuter falar con meu amigo*".

A jovem até faz promessas à mãe para que esta lhe conceda permissão para comparecer ao santuário, como demonstra a cantiga, "Se vos prouguer madr', oj' este dia", de Martin de Giinzo, em que a moça pede à mãe que a deixe ir a Santa Cecilia fazer oração, chorar e acender velas no altar. Se ela permitir sempre a servirá e voltará contente:

*Se vos prouguer, madr', oj' este dia
irei oj' eu <por> fazer oraçon
e chorar muit' en Santa Cecilia
destes meus olhos e de coraçon,
ca moir' eu, madre, por meu amigo*

e el morre por falar comigo

Se vos prouguer, madre, desta guisa
irei alá mhas candeas queimar
eno meu mant' e na mha camisa
a Santa Cecilia ant' o seu altar,
ca moir' eu, <madre, por meu amigo
e el morre por falar comigo>

Se me leixardes, mha madr', alá ir,
darei vos ora o que vos farei:
punharei sempre ja de vos servir
e desta ida mui leda verrei,
ca moir' eu, ma<dre, por meu amigo
e el morre por falar comigo>
(COHEN, 2003, p.506).

Em outra composição, também de autoria de Martin de Giinzo, “Non mi digades, madre, mal e irei”, a donzela roga à mãe que a deixe ir à ermida do Soveral ver o namorado e não lhe recrimine por este ato. O namorado mentiu a moça, e isso, provavelmente, deixa a mãe preocupada.

Non mi digades, madre, mal e irei
vee-lo sen verdad' e que namorei
na ermida do Soveral
u m' el fez muitas vezes coitada estar,
na ermida do Soveral

Non mi digades, madre, mal, se eu for
vee-lo sen verdad' e o mentidor
na ermida do <Soveral
u m' el fez muitas vezes coitada estar,
na ermida do Soveral>

Se el non ven i, madre, sei que farei:
el será sen verdad' e eu murrerei
na ermida <do Soveral
u m' el fez muitas vezes coitada estar,
na ermida do Soveral>

Rog' eu Santa Cecilia e Nostro Senhor
que ach' oj' eu i, madr', o meu traedor
na ermida <do Soveral
u m' el fez muitas vezes coitada estar,
na ermida do Soveral>
(COHEN, 2003, p.510).

A jovem nas cantigas de romaria revela-se na condição de dependente da mãe, pois esta exerce tutela absoluta sobre a filha. A mãe é a grande opositora da filha e não permite o encontro amoroso, na maioria das cantigas até aqui estudadas. Isso se deve ao fato da mãe ser responsável pela moral da filha perante a

sociedade, que discriminava qualquer deslize da moça solteira. No entanto, a mãe, algumas vezes, pode permitir o encontro dos namorados, como demonstra a cantiga de Johan de Requeixo, “Pois vós, filha, queredes mui gran ben”, desde que sob determinadas condições, ilustrada pela composição.

*Pois vós, filha, queredes mui gran ben
voss' amigo, mando vol' ir veer,
pero fazedo por mi u~a ren
que aja sempre que vos agradecer:
non vos entendan per ren que seja
que vos eu mand' ir u vos el veja*

*Mando vos eu ir a Far' un dia,
filha fremosa, fazer oraçon
u fale vosco como soía
o voss' amig', e, se Deus vos perdon,
non vos enten<dan per ren que seja
que vos eu mand' ir u vos el veja>*

*E, pois lhi vós <mui> gran ben queredes,
darei vos, filha, como façades:
ide vos a Far' e ve-lo edes,
mais, por quanto vós comig' amades,
non vos en<tendan per ren que seja
que vos mand' eu ir u vos el veja>
(COHEN, 2003, p.525).*

Nessa cantiga de Johan de Requeixo, a mãe concede permissão à filha. Essa composição possui um traço distintivo, é a mãe quem fala e não a moça como nas demais cantigas aqui estudadas. Lapa (1973, p.164) assegura que a mãe tem um papel muito ativo nas composições, “muitas cantigas são de diálogo entre mãe e a filha [...] e em muitas a mãe desempenha o papel principal, dando-se às vezes o caso de ser só ela a falar”. A mãe já na primeira estrofe concede permissão à filha para ver o amigo, mas sob uma condição, que a donzela não dê a entender a ninguém que foi ela a responsável por permitir o encontro, “non vos entendan per ren que seja / que vos eu mand' ir u vos el veja”. Ela anuncia seu plano, irá mandar a jovem à ermida de Faro “fazer oraçon” e não se posiciona como opositora aos amores da filha. Além de permitir o encontro, chega a instruir a moça como deve se portar no encontro. Entretanto, nem todas as mães são condescendentes, como já foi assinalado. Geralmente, a menina precisa convencer que necessita de sua permissão.

A importância das confidentes: a mãe, as irmãs e as amigas.

Lapa (1973) aponta como uma das características do gênero cantigas de amigo a figura da confidente.

Os homens estavam deabalada, tinham ido, não muito longe da vila, fazer o fossado; na casa ficaram as moças sob a proteção da mãe. A quem havia de confiar a donzela a sua coita de amor, de quem havia de fazer sua *mandadeira*, para levar recadinhos ao namorado? (LAPA, 1973, p.169).

Nas cantigas estudadas encontramos o papel da confidente exercido pelas irmãs, as amigas e até mesmo pela mãe. O autor salienta que o papel da confidente estava reservado, em primeiro lugar, à irmã mais nova, “que devia, naquela sociedade hierarquizada, obediência à irmã mais velha, posta por vezes em lugar da mãe” (LAPA, 1973, p.169). Em algumas cantigas encontramos a irmã como confidente do eu lírico.

Na composição de Fernan do Lago, “D’ ir a Santa Maria do Lag’ ei gran sabor”, a donzela confia a irmã seu desejo de ir ver o namorado na ermida de Santa Maria do Lago. A jovem revela à irmã a promessa que fez de não ir à Santa Maria do Lago até o amado retornar.

*D’ ir a Santa Maria do Lag’ ei gran sabor
e pero non irei alá, se ant’ i non for,
irmana, o meu amigo*

*D’ ir a Santa Maria do Lag’ é mi gran ben
e pero non irei alá, se ant’ i non ven,
irmana, <o meu amigo>*

*Gran sabor averia <e>no meu coraçõ
d’ ir a Santa Maria, se i achass’ enton,
irmana, <o meu amigo>*

*Ja jurei noutro dia, quando m’ end’ e<u> parti,
que non foss’ a la ermida, se ante non foss’ i,
irmana, <o meu amigo>
(COHEN, 2003, p.522).*

Lapa (1973) esclarece que, na maioria dos casos, a amiga e a vizinha eram mensageiras e confidentes de amor. Na cantiga de Afonso Lopes de Baian, “Fui eu fremosa fazer oraçon”, o eu lírico confia às amigas que foi fazer oração, não por sua alma, mas para ver o amigo, como não encontra o amigo isso lhe causa grande sofrimento.

*Fui eu fremosa fazer oraçon
non por mha alma, mais que viss’ eu i
o meu amigo, e, poilo non vi,*

vedes, amigas, se Deus mi perdon,
gran dereit' é de lazerar por en,
pois el non ve~o, nen aver meu bem

Ca fui eu <i> chorar dos olhos meus,
mhas amigas, e candeas queimar
non por mha alma, mais polo achar,
e, pois non ve~o nen o dusse Deus,
gran dereit' é de lazerar <por en,
pois el non ve~o, nen aver meu ben>

Fui eu rogar muit' a Nostro Senhor
non por mha alma, <e> candeas queimei,
mais por veer o que eu muit' amei
sempr', e non ve~o o meu traedor:
gran dereit' é de lazerar <por en,
pois el non ve~o, nen aver meu ben>
(COHEN, 2003, p.226).

Outra composição que apresenta a amiga como confidente é a cantiga de Johan de Requeixo, “Amiga quen oje ouvesse mandado do meu amigo”, em que a jovem, tendo a amiga por confidente, revela seu desejo de receber um “mandado”, mensagem ou recado do amigo para se encontrarem. Aqui a moça confia seus planos à amiga.

Amiga, quen oje ouvesse mandado do meu amigo
e lhi ben dizer podesse que veesse falar migo
ali u sempre queria
falar mig' e non podia

Se de mi ouver mandado, non sei ren que o detenha,
amiga, pelo seu grado que el mui cedo non venha
ali u sempre queria
<falar mig' e non podia>

U foi mig' outra vegada atende-lo ei velida,
fremosa e ben talhada en Far<o> ena ermida
ali <u sempre queria
falar mig' e non podia>
(COHEN, 2003, p.527).

Revela à amiga que pretende ir à ermida bonita para que o namorado a veja, “velida / fremosa e ben talhada”, nos versos: “*U foi mig' outra vegada atende-lo ei velida / fremosa e ben talhada en Far<o> ena ermida / ali <u sempre queria / falar mig' e non podia>*”.

Há situações em que o eu lírico convida alguém como acompanhante para se dirigir ao local sagrado, onde encontrará o namorado e poderá agradecer ao santo

pela graça recebida. Há três cantigas que delegam esse papel à irmã, sendo duas de autoria de Airas Paez e uma de Martin Codax.

Na cantiga de Airas Paez, “Quer’ ir a Santa Maria [de Reça,] e, irmana, treides migo”, o eu lírico solicita a companhia da irmã para ir à igreja de Santa Maria de Reça para que juntas vejam, o namorado.

*Quer’ ir a Santa Maria [de Reça,] e, irmana, treides migo,
e verrá o namorado de bon grado falar migo;
quer’ ir a Santa Maria de Reça
u non fui á mui gran peça*

*Se alá foss’, irmana, ben sei que meu amig’ i verria
por me veer e [por] falar migo, ca lho non vi noutro dia;
quero ir a Santa Maria de <Reça
u non fui á mui gran peça>
(COHEN, 2003, p.520).*

Na segunda estrofe, fica evidente a condição do namorado se aproximar dela: *Se alá foss’ irmana, ben sei que meu amig’ i verria / por me ver e por falar migo, ca non lho non vi noutro dia; / quero ir a Santa Maria de Reça / u non fui á mui gran peça*. A companhia e a presença da irmã na igreja de Santa Maria de Reça eram essenciais para que o amigo fosse falar com ela. O espaço sagrado de Santa Maria de Reça, localizado próximo ao concelho de Ourense, na Galiza apresenta-se como pretexto para o encontro amoroso. Não há nos versos nenhuma referência a qualquer cerimônia religiosa, apenas o desejo de encontrar-se com o namorado.

A situação se repete na cantiga composta pelo mesmo jogral galego “Por vee-lo namorado, que muit’ á que eu non vi”, a donzela convida novamente a irmã para acompanhá-la a Santa Maria de Reça:

*Por vee-lo namorado, que muit’ á que eu non vi,
irmana, treides comigo, ca mi dizen que ven i
a Santa Maria de Reça*

*Por que sei ca mi quer ben e por que ven i mui <coi>tado,
irmana, treides comigo, ca sei que ven i de grado
a Santa Maria de <Reça>*

*Por vee-lo namorado, que por mi gran mal levou,
treides comig’, ai irmana, ca mi dizen que chegou
a Santa Maria de <Reça>
(COHEN, 2003, p.521).*

O argumento também é o mesmo: o amigo a quer bem, sofreu grande mal e continua triste e sofrido por ela, daí a necessidade da companhia da irmã para sair

de casa: “*Por que sei ca mi quer ben e por que ven i mui coitado, / irmana (...) Por vee-lo namorado, que por mi gran mal levou / treides comig’, ai irmana (...)*”.

Na composição de Martin de Giinzo, “*Treides, ai mha madr’, en romaria*”, a menina pede à mãe que a acompanhe em romaria para fazer oração, à igreja de Santa Cecília para agradecer a Santa o retorno de seu amado, que a espera e vive *sofrendo* por ela, que irá sentindo-se bela, porque lá estará o seu namorado. A ideia e o convite à mãe são reforçados ao longo das quatro estrofes que compõem a cantiga:

Treides, ai mha madr’, en romaria
 orar u chaman Santa Cecilia,
 e louçana irei,
 ca já i est’ o que namorei,
 e louçana irei

e treides migo, madre, de grado,
 ca meu amig’ é por mi coitado,
 e louçana irei,
 <ca ja i est’ o que namorei,
 e louçana irei>

orar u chaman Santa Cecilia,
 pois m’ <i> aduss’ o que ben queria,
 e louçana irei,
 <ca ja i est’ o que namorei,
 e louçana irei>,

ca meu amig’ é por mi coitado,
 e, pois eu non farei seu mandado,
 e louçana irei,
 <ca ja i est’ o que namorei,
 e louçana irei>
 (COHEN, 2003, p.507)

O mesmo convite à irmã para ir à igreja presentifica-se na composição de Martin Codax: “*Mia irmana fremosa, treides comigo*”.

Mia irmana fremosa, treides comigo
 a la igreja de Vigo u é o mar salido
 e miraremos las ondas

Mia irmana fremosa, treides de grado
 a la igreja de Vigo u é o mar levado
 e miraremos las ondas

A la igreja de Vigo u é o mar levado
 e verrá i mia madr<e> e o meu amado
 e miraremos las ondas

A la igreja de Vigo u é o mar salido

e verrá i mia madr<e> e o meu amigo
e miraremos las ondas
(COHEN, 2003, p.515).

Nas duas primeiras estrofes a protagonista pede à “irmã fremosa” que a acompanhe de bom grado à igreja de Vigo, primeiramente para olhar as ondas do mar revolto: “e *miraremos las ondas*”.

Nos versos da terceira estrofe, o convite é reforçado no refrão para admirar as ondas do mar na igreja de Vigo: “*A la igreja de Vigo u é o mar levado (...) u é o mar salido*”. Há, porém, a revelação que lá virá a mãe e o amado: “e *verrá i mia madr<e> e o meu amigo / e miraremos las ondas*”. Possivelmente, a companhia da irmã era a condição para que a mãe permitisse sua visita ao santuário, embora também estivesse presente.

A mãe, diferentemente das composições apresentadas, aparece como confidente da filha, como na cantiga de Johan de Requeixo, “Fui eu, madr’, en romaria a Faro con meu amigo”, quando a donzela revela à mãe o seu sentimento profundo pelo amigo e as juras de amor reveladas por ele:

Fui eu, madr’, en romaria a Faro con meu amigo
e venho del namorada por quanto falou comigo,
ca mi jurou que morria
por mi, tal ben mi queria

Leda venho da ermida e desta vez leda serei,
ca falei con meu amigo que sempre <muito> desejei,
ca mi jurou que morria
por mi, <tal ben mi queria>

Du m’ eu vi con meu amigo, vin leda, se Deus mi perdon,
ca nunca lhi cuid’ a mentir por quanto m’ el<e> diss’ enton,
ca mi jurou <que morria
por mi, tal ben mi queria>
(COHEN, 2003, p.523).

A jovem confessa à mãe que tinha ido a Faro em romaria, na companhia do namorado, “*Fui eu, madr’, en romaria / a Faro con meu amigo*”. Ela também declara o quanto os seus sentimentos cresceram desde esta ocasião, “e *venho del namorada, or quanto falou comigo*”.

Não há nos versos censura da mãe pela revelação da filha, por ter ido à romaria em Faro na companhia do namorado, situação incomum na época. Nos versos seguintes, a jovem manifesta sua intensa alegria de ter realizado esse encontro, ao chegar da igreja: “*Leda venho da ermida e desta vez leda serei, / ca*

falei con meu amigo que sempre <muito> desejei / (...) Du m' eu vi con meu amigo, vin leda, se Deus mi perdon, / ca nunca lhi cuid' a mentir(...)".

Já na cantiga de Johan de Cangas, “Fui eu, madr’, a San Momed’ u me cuidei”, a mãe exerce o papel de confidente da filha, mas a situação não é de alegria, mas de tristeza, porque o amigo não compareceu ao encontro. Mesmo assim, ela ouve os lamentos da filha:

*Fui eu, madr’, a San Momed’ u me cuidei
que veess’ o meu amig’ e non foi i,
por mui fremosa que triste m’ én parti
e dix’ eu como vos agora direi:
“Pois i non ven, sei u~a ren:
por mi se perdeu, que nunca lhi fiz ben”*

*Quand’ eu a San Momedede fui e non vi
meu amigo con que quisera falar
a mui gran sabor nas ribeiras do mar,
sospirei no coraçon e dix’ assi:
“Pois i non ven, <sei u~a ren:
por mi se perdeu, que nunca lhi fiz ben>”*

*Depois que fiz na ermida oraçon
e non vi o que mi queria gran ben,
con gran pesar filhou xi me gran tristen
e dix’ eu log’ assi <aqu>esta rason:
“Pois i non ven, <sei u~a ren:
por mi se perdeu, que nunca lhi fiz ben>”
(COHEN, 2003, p.503).*

Ao longo do texto, a mãe participa em silêncio da decepção da filha e não a reprime. Aqui a mãe exerce o papel de confidente, ouvindo as lamentações da jovem, sem recriminá-la.

A figura da confidente é muito comum nas cantigas de amigo, especialmente, nas cantigas de romaria. Quando esse papel é exercido pela mãe, conforme os exemplos acima, a tristeza de não ter encontrado o amigo pode ser manifestada pela menina sem censura. Desaparecem a revolta, o desejo de vingança dos desmandos da mãe e o desejo de morrer de amor. O perfil da menina submissa à vigilância da mãe, sem dúvida, está sujeito às mudanças ocorridas nas diversas situações, mas, dependente das atitudes maternas no encaminhamento dos planos da filha que desejava ardentemente encontrar o amigo nas romarias e no interior dos santuários.

Quando, porém, ocorre o encontro com o namorado, um sentimento predomina, a felicidade. Em diversas composições, o eu lírico manifesta esta

emoção, como ocorre, na composição de Afonso Lopes de Baian, “Ir quer’ oj eu fremosa de coraçõ”:

*Ir quer’ oj’ eu fremosa de coraçõ,
por fazer romaria e oraçõ
a Santa Maria das Leiras,
pois meu amigo i vem*

*Des que s’ ão meu amigoã foi, nunca vi prazer,
e quer’ oj’ ir fremosa polo veer
a Santa Maria das Leiras,
pois <meu amigo i ven>*

*Nunca serei <eu> leda, se o non vir,
e por esto fremosa quer’ ora ir
a Santa Maria das Leiras,
pois meu <amigo i ven>
(COHEN, 2003, p.228).*

Em outra cantiga de autoria do mesmo trovador português, “Disseron mh uas novas de que m’ é mui gran ben”, a moça expressa seu contentamento após receber a notícia que seu amado regressou e irá à ermida de Santa Maria das Leiras.

*Disseron mh u~as novas de que m’ é mui gran ben,
ca chegou meu amigo, e, se el ali ven,
a Santa Maria das Leiras irei velida,
se i ven meu amigo*

*Disseron m’ u~as novas de que ei gran sabor,
ca chegou meu amigo, e, se el ali for,
a Santa Maria das Leiras irei <velida,
se i ven meu amigo>*

*Disseron m’ u~as novas de que ei gran prazer,
ca chegou meu amigo, mais eu, polo veer,
a Santa Maria das Leiras irei <velida,
se i ven meu amigo>*

*Nunca con taes novas tan leda foi molher
com’ eu são con estas, e, se <el> i veer,
a Santa Maria <das Leiras irei, velida,
se i ven meu amigo>
(COHEN, 2003, p.229).*

A alegria da donzela é constantemente reafirmada, como podemos verificar pelas expressões, “gran ben”, “gran sabor”, “gran prazer”. Ela assegura que nunca antes foi tão feliz, “*Nunca con taes novas tan leda foi molher*” e não esconde sua alegria de poder ir fazer romaria. Na cantiga de Airas Nunes, “A Santiag’ em romaria vem”, a donzela confessa à mãe que sente felicidade por duas coisas: pela visita do

rei, que ela deseja conhecer, “*ca ve<e>rei el rei, que nunca vi*”, e pela vinda do amigo, que acompanha o soberano, “*e meu amigo, que vem com el i*”:

*A Santiag' en romaria ven
el rei, madr', e praz me de coraçon
por duas cousas, se Deus me perdon,
en que tenho que me faz Deus gran ben,
ca ve<e>rei el rei, que nunca vi,
e meu amigo, que ven con el i
(COHEN, 2003, p. 316).*

Apesar desse contentamento, ela pede perdão a Deus, “*se Deus me perdon*”, uma vez que sua alegria não é devido à romaria a Santiago, mas sim por causa da presença do rei e do amigo. Em algumas composições, contrariamente, a moça chega a se privar da alegria de visitar o santuário, porque o namorado não estará no local. Na cantiga, “*D' ir a Santa Maria do Lag' ei gran sabor*”, de Fernand do Lago, embora o desejo de ir à ermida seja imenso, conforme as expressões “*gran sabor*”, “*mi gran ben*”, a jovem somente irá ao santuário se tiver certeza da presença do amigo no local, “*e pero non irei alá, se ant' i non for,*”.

O encontro nas romarias possibilita que os namorados possam conversar livremente, motivo de grande alegria. Isso é o que retrata a cantiga “*Quand' eu a San Servando fui um dia daqui*” de Johan Servando:

*Quand' eu a San Servando fui un dia daqui
faze-la romaria e meu amig' i vi,
darei vos con verdade quant' eu del entendi:
muito venho pagada
de quanto lhi falei;
mais á m' el namorada
que nunca lhi guarrei*

*Que bõa romaria con meu amigo fix,
ca lhi dix', a Deus grado, quanto lh' eu dizer quix
e dixi lh' o gran torto que sempre dele prix:
muito venho pagada
de quanto lhi fa<lei;
mais á m' el namorada
que nunca lhi guarrei>*

*U el falou comigo, disse m' esta razon:
por Deus, que lhi faria? e dixi lh' eu enton:
“Averei de vós doo <e>no meu coraçon”;
mui<to venho pagada
de quanto lhi falei;
mais á m' el namorada
que nunca lhi guarrei>*

*Nunca m' eu desta ida acharei se non ben,
ca dix' a meu amigo a coita 'n que me ten*

o seu amor, e cuido que vai ledo por en:
 muito venho pagada
 <de quanto lhi falei;
 mais á m' el namorada
 que nunca lhi guarrei>
 (COHEN, 2003, p.369).

A jovem, após conversar com o amado, regressa muito feliz, “muito venho pegada”, e ainda mais apaixonada, “mais á m' el namorada”, tanto que tem certeza que jamais poderá deixar de amar o namorado, “que nunca lhi guarei”. A moça finalmente pode expor ao amigo os seus sentimentos e lhe revelar a dor que sente, “*ca dix' a meu amigo a coita 'n que me ten / o seu amor*”. Os dois podem resolver os mal-entendidos e revelar seus sentimentos. O namorado também fica muito satisfeito com o encontro, “*e cuido que vai ledo por en*”, após escutar a confissão da jovem, que sofre por seu amor.

A donzela manifesta sua felicidade, muitas vezes, por meio da dança, como podemos verificar na composição, “Eno sagrado en Vigo”, de Martin Codax, em que a jovem dança no adro da igreja e revela que está enamorada.

Eno sagrado en Vigo
 bailava corpo velido;
 amor ei

En Vigo <e>no sagrado
 bailava corpo delgado;
 amor ei

Bailava corpo delgado
 que nunca ouvera amado;
 amor ei

Bailava corpo velido
 que nunca ouvera amigo;
 amor ei

Que nunca ouvera amigo
 ergas no sagrad' en Vigo;
 amor ei

Que nunca ouvera amado
 ergas en Vigo no sagrado;
 amor ei
 (COHEN, 2003, p.518).

Outra composição que apresenta a alegria da jovem manifestada pela dança, “Pois nossas madres van a San Simon” de Pero Vivíaez, as filhas acompanham as mães ao santuário de San Simon de Val de Prados, localizada em Trás-os-Montes

ou na Espanha para dançarem diante dos namorados, enquanto as mães, no interior do templo, acendem velas e rezam por elas e pelas filhas:

*Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d' andar
con nossas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i*

Nossos amigos todos lá irán
por nos veer e andaremos nós
bailand' ant' eles fremosas en cos;
e nossas madres, pois que alá van,
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, <bailaremos i>

Nossos amigos irán por cousir
como bailamos e poden veer
bailar <i> moças de bon parecer;
e nossas madres, pois lá queren ir,
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, <bailaremos i>
(COHEN, 2003, p.223).

Nesse caso, era nessas oportunidades que as jovens adquiriam maior liberdade, “é quase sempre na romaria, junto do santuário, que a entrevista amorosa se realiza, lá que as habilidades coreográficas, os vestidos novos se exibem, para encanto do amigo” (CIDADE, 1972, p. VII). Vale lembrar que no período medieval, as moças raramente saíam sozinhas de casa para os encontros amorosos. Estavam sob a vigilância da mãe, que censurava e proibia qualquer atitude de liberdade. Porém, a possibilidade de encontrar-se com o namorado no santuário era motivo de grande alegria: En “Id’ oj, ai meu amigo, led’ a San Salvador”, de Martin Padrozelos, a donzela se encontra extremamente alegre com a probabilidade de ir encontrar o namorado na capela de San Salvador.

*Id’ oj, ai meu amigo, led’ a San Salvador,
eu vosco irei leda e, pois eu vosco for,
mui leda irei, amigo, e vós ledo comigo
(COHEN, 2003, p.481).*

O encontro com o namorado é, portanto, o responsável pela felicidade da jovem nas composições estudadas. O amado (presente ou ausente) é o centro das cantigas de amigo, pode ser tanto o motivo de alegria quanto de tristeza para a jovem que deseja ardentemente namorar e casar.

A expressão da tristeza e da revolta por não se encontrar com o amigo.

Outro fator que está presente na construção do perfil feminino nessas cantigas é a mudança constante do humor da jovem. Nem sempre a visita ao santuário poderia trazer felicidade, porque em algumas situações o amado não comparece no local de encontro e em outras, ele ignora a presença da menina, provocando um profundo sentimento de tristeza, frustração e rejeição, mudando o seu ânimo e, às vezes, levando-a ao desejo da morte.

Na cantiga “Fui eu fremosa fazer oraçon” de Afonso Lopes de Baian, o eu-lírico expõe sua dor por não ter encontrado o amado no local em que foi fazer oração, “*gran dereit’ é de lazerar por en, / pois el non veo, nen aver meu ben*” (COHEN, 2003, p.226), declara a donzela no refrão, justificando seu sofrimento pelo não comparecimento do amado no local de encontro e, por isso, sente-se no direito de sofrer.

Na composição de Bernal de Bonaval, “Diss’ a fremosa en Bonaval assi”, o eu lírico também expressa sua decepção por não ter encontrado o amado na igreja de Bonaval.

*Diss’ a fremosa en Bonaval assi:
“Ai Deus, u é meu amigo daqui
de Bonaval?*

*Cuid’ eu, coitad’ é no seu coraçõ,
por que non foi migo na sagraçõ
de Bonaval*

*Pois eu migo seu mandado non ei,
ja m’ eu leda partir non poderei
de Bonaval*

*Pois m’ aqui seu mandado non chegou,
muito vin eu mais leda ca me vou
de Bona<val>”
(COHEN, 2003, p.366).*

Ele não foi com ela na consagração da igreja, “*por que non foi migo na sagraçõ / de Bonaval’*”. No início da cantiga, a menina ainda tem esperança de encontrar o amigo, “*Ai Deus, u é meu amigo daqui / de Bonaval’*”. No entanto, à medida que passa o tempo esse sentimento desaparece, restando apenas profunda tristeza, “*ja m’ eu leda partir non poderei / de Bonaval/ (...) Pois m’ aqui seu*

mandado non chegou, / muito vin eu mais leda ca me vou / de Bonaval". A jovem declara que parte de Bonaval sem aquela felicidade que chegou.

Johan de Cangas compôs a cantiga, "Fui eu, madr', a San Momed' u me cuidei" (COHEN, 2003, p.503), que também expressa o sentimento de tristeza da donzela por não ter se encontrado com o amigo, "*por mui fremosa que triste m' én parti*". A jovem faz oração na ermida e depois lamenta o seu sofrimento. O descontentamento da jovem é muito grande, sendo constantemente lembrado no refrão, "*Pois i no vem, sei ua ren: / por mi se perdeu, que nunca lhi fiz ben*".

Outra cantiga que apresenta o desgosto pela ausência do amigo que não comparece ao encontro marcado é "Des quando vos fostes daqui, meu amigo, sen meu prazer", de Nuno Treez.

*Des quando vos fostes daqui, meu amigo, sen meu prazer,
ouv' eu tan gran coita des i qual vos ora quero dizer:
que non fezeron des enton os meus olhos, se chorar non,
nen ar quis o meu coraçõn que fezessem, se chorar non*

*E des que m' eu sen vós achei, sol non me soub' i conselhar
e mui triste por en fiquei e con coita grand' e pesar,
que non fezeron des enton <os meus olhos, se chorar non,
nen ar quis o meu coraçõn que fezessem, se chorar non>*

*E fui eu fazer oraçõn a San Clemenç' e non vos vi
e ben des aquela sazõn, meu amigo, ave~o m' assi
que non fezeron des enton <os meus olhos, se chorar non,
nen ar quis o meu coraçõn que fezessem, se chorar non>
(COHEN, 2003, p.433).*

A menina sente-se muito triste com ausência do amado na igreja, "*E fui eu fazer oraçõn a San Clemenç' e non vos vi*", motivo de choro, desde então, "*que non fezeron des enton os meus olhos, se chorar non*".

Já em outras cantigas, como a de Golparro, "Mal faç' eu velida, que ora non vou", a donzela sofre por não poder ir ao encontro do amigo, que lhe pediu para ir com ele fazer oração no santuário de San Treeçõn, revolta-se por estar guardada pela mãe:

*Mal faç' eu velida, que ora non vou
veer meu amigo, pois que me mandou
que foss' eu con el ena sagraçõn
fazer oraçõn a San Treeçõn,
d' ir ei coraçõn a San Treeçõn
(COHEN, 2003, p.501).*

Em “A San Servand’ en oraçon”, de Johan Servando, a donzela expõe seu desgosto por não ter comparecido ao encontro com o namorado em San Servando:

A San Servand’ en oraçon
 foi meu amig’ e, por que non
 foi e<u>, choraron des enton
 estes meus olhos con pesar
 e non os poss’ end’ eu quitar
 estes meus olhos de chorar

Pois que s’ agora foi daqui
 o meu amig’ e o non vi,
 filharon s’ a chorar des i
 estes meus olhos con pesar
 e non os poss’ end’ eu quitar
 <estes meus olhos de chorar>
 (COHEN, 2003, p.371).

O sentimento é de infelicidade, o que lhe causa um convulsivo choro, “*choraron des enton / estes meus olhos con pesar*”. O tom da cantiga é de tristeza, a jovem nem mesmo consegue impedir as lágrimas de seus olhos, “*e non os poss’ end’ eu quitar / estes meus olhos de chorar*”. Sendo assim, ela já não tem mais controle sobre sua infelicidade, entregando-se ao choro e ao lamento. A composição apresenta uma jovem que foi dominada plenamente pela tristeza, provocada por não poder encontrar-se com o amado.

O encontro dos namorados é impedido quase sempre pela mãe, que não permite que a moça vá ver o amigo. A cantiga de Martin de Giinzo, “Non poss’ eu, madre, ir a Santa Cecilia” (COHEN, 2003, p.508), expõe perfeitamente esta situação. A mãe vigia a filha de dia e de noite, “*ca me guardades a noit’ e o dia*”, e não permite que esta vá à igreja encontrar-se com seu namorado. Motivo de intensa revolta, que a leva a assegurar que morrerá de amor, caso não possa comparecer ao encontro, a única cura para sua dor.

Morrer vos ei con aquesta perfia,
 e, se me leixasedes ir, guarria
 con meu amigo
 (COHEN, 2003, p.508).

Algumas vezes, o motivo da tristeza da donzela é a ausência ou a indiferença do amigo. Na cantiga, “A San Servando foi meu amigo”, de Johan Servando, a donzela, tendo como interlocutora a mãe, expressa sua frustração pelo namorado não ter ido conversar com ela.

A San Servando foi meu amigo
 e por que non veo falar migo

direi o a Deus
e chorarei dos olhos meus

Se o vir, madre, serei cobrada
e por que me te~edes guardada
direi o a Deus
e chorarei <dos olhos meus>

Se m' el non vir, será por mi morto,
mais, por que m' el fez<o> tan gran torto,
direi o a Deus
e cho<rarei dos olhos meus>
(COHEN, 2003, p.372).

O amigo estava na igreja, “A San Servando foi meu amigo”, porém não falou com ela, “e por que non veo falar migo”. Ela revela que dirá isso a Deus e seus olhos derramarão lágrimas, “*direi o a Deus / e chorarei dos olhos meus*”. Só recuperará sua alegria de viver, se ele voltar a vê-la: “*Se o vir, madre, serei cobrada*”, caso contrário, ele enfrentará sérias consequências, “*Se m' el non vir, será por mi morto*”, o amigo será morto por ela, uma vez que lhe fez uma grande injúria, “*por que m' el fez<o> tan gran torto*”. A composição expressa o desequilíbrio do estado de ânimo da jovem, que oscila entre a felicidade e a revolta, dependendo da atitude do namorado.

O sofrimento de amor é tão grande, que muitas vezes, a moça chega a cogitar a possibilidade da morte por amor, caso não se encontre com o amigo. Podemos verificar isso em “Non mi digades, madre, mal e irei” (COHEN, 2003, p.510), de Martin de Giinzo. O rapaz fez a jovem sofrer muitas vezes no santuário de Soveral, “*u m' el fez muitas vezes coitada estar, / na ermida do Soveral*”. E se insistir na ausência, ela só vê uma solução, a morte:

Se el non ven i, madre, sei que farei:
el será sen verdad' e eu murrerei
na ermida <do Soveral
u m' el fez muitas vezes coitada estar,
na ermida do Soveral>
(COHEN, 2003, p.510).

A ausência do amigo no local de encontro e a proibição de ver o amado causam na donzela tristeza, frustração e decepção, sentimentos revelados nas cantigas de romaria.

A vingança contra a mãe, o santo e o namorado.

A vingança é um sentimento recorrente nas cantigas estudadas. Diversas vezes, a donzela, após muito sofrer, deseja vingar-se, principalmente da mãe pela constante vigilância e proibição para os encontros amorosos da filha. Mas essa vingança também pode recair sobre o santo, que não atente as suplicas da jovem ou até mesmo sobre o amigo, que faz a donzela sofrer pela ausência, desprezo ou traição.

Em “Ora van a San Servando donas fazer romaria” (COHEN, 2003, p.373) de Johan Servando, a mãe nega a permissão para a jovem ir à romaria, deixando-a frustrada e tudo o que lhe resta é lamentar-se e prometer vingança contra a mãe, “*Nunca me mha madre veja, se dela non for vingada*”.

Já em outra composição de Johan Servando, “Ir se quer o meu amigo”, a vingança recai sobre o amigo, que está partindo contra a vontade da donzela:

*Ir se quer o meu amigo,
non me sei eu del vingar,
e, pero mal está migo,
se me lh' eu ant' assanhar,
quando m' el sanhuda vir,
non s' ousará daquend' ir*

*Ir se quer el daqui cedo
por mi non fazer companha,
mais, pero que non á medo
de lhi mal fazer mha sanha,
quando m' el sa<nhuda vir,
non s' ousará daquend' ir>*

*Foi el fazer noutro dia
oraçon a San Servando
por s' ir ja daqui sa via,
mais, se m' eu for assanhando,
quando m' el sanhuda <vir,
non s' ousará daquend' ir>
(COHEN, 2003, p.370).*

Ela afirma que o amigo mudará de ideia ao vê-la zangada, “*quando m' el sanhuda vir, / non s' ousará daquend' ir*”. Ao que tudo indica os dois estão na ermida de San Servando, “*Foi el fazer noutro dia / oraçon a San Servando / por s' ir ja daqui as via,*” porém o namorado deseja partir, e a menina alega que ele não quer lhe fazer companhia, “*por mi non fazer companha*”. A jovem assegura que irá lhe mostrar sua zanga e o namorado não poderá ir embora. Essa é a sua vingança contra o namorado, demonstrar sua fúria.

Em “Disseron mi ca se queria ir”, também de autoria de Johan Servando, a jovem promete, como uma espécie de vingança, desejar mal ao amado se ele partir.

Disseron mi ca se queria ir
o meu amigo, por que me ferir
quiso mha madr', e, se m' ante non vir,
achar s' á end' el mal, se eu poder,
se ora for sen meu grad' u ir quer,
achar s' á ende mal, se eu poder

Torto mi fez que m' agora mentiu;
a veer m' ouv' e pero non me viu,
e, por que m' el de mandado saiu,
achar s' á end' el mal, <se eu poder,
se ora for sen meu grad' u ir quer,
achar s' á ende mal, se eu poder>

El me rogou que lhi quisesse ben,
e rogo a Deus que lhi dia por en
coitas d' amor, e, pois s' el vai daquen,
achar s' á <end' el mal, se eu poder,
se ora for sen meu grad' u ir quer,
achar s' á ende mal, se eu poder>

A San Servando foi en oraçon
eu, que o viss', e non foi el enton
e por atanto, se Deus mi perdon,
achar s' á en<d' el mal, se eu poder,
se ora for sen meu grad' u ir quer,
achar s' á ende mal, se eu poder>
(COHEN, 2003, p.382).

O eu lírico demonstra sua revolta causada pelo fato do amigo querer ir embora do lugar, “*Disseron mi ca se queria ir / o meu amigo*”. O namorado deseja ir devido à proibição do namoro, a mãe da jovem ameaça até castigá-la, “*por que me ferir / quisso mha madre*”. A moça não está de acordo com a partida do amado e ameaça lhe desejar mal, caso ele parta, como podemos verificar no refrão:

achar s' á end' el mal, se eu poder,
se ora for sen meu grad' u ir quer,
achar s' á ende mal, se eu poder
(COHEN, 2003, p.382).

Ela está muito zangada e pede a Deus que lhe dê muito sofrimento de amor, “*e rogo a Deus que lhi dia por em / coitas d' amor, e, pois s' el vai daquen*”. Pedir ajuda divina para ser vingada é um tema recorrente nas cantigas de romaria. Em “San Clemenço do mar”, de Nuno Treez, a donzela promete ao santo que não dormirá enquanto não se vingar do amigo que lhe traiu:

San Clemenço do mar,
se mi del non vingar,
non dormirei

San Clemenço senhor,
se vingada non for,
non dormirei

Se vingada non for
do fals' e traedor,
non dormirei
(COHEN, 2003, p.434).

Já em outras composições como a de Pero de Berdia, “Sanhudo m' é meu amig' e non sei”, a jovem deseja se vingar do namorado, que está zangado com ela — sem que a moça saiba o motivo. A sua vingança é não conversar com ele, quando for a Santa Marta.

Sanhudo m' é meu amig' e non sei,
Deu-lo sabe, por que xi m' assanhou,
ca toda ren que m' el a mi mandou
fazer, fij' eu e nunca lh' <i> errei,
e por aquesto non tenh' eu en ren
sanha, que sei onde mi verrá ben

Tan sanhudo non m' é, se m' eu quiser,
que muit' alhur sen mi possa viver,
e en sobervha lho quer' eu meter
que o faça, se o fazer poder,
e por aquesto non tenh' eu <en ren
sanha, que sei onde mi verrá ben>

E, des que eu de mandado sair,
non se pode meu amigo guardar
que me non aja pois muit' a rogar
polo que m' agora non quer gracir,
e por aquesto non tenh' eu en ren
<sanha, que sei onde mi verrá ben>

Quando m' el vir en Santa Marta estar
mui fremosa, meu amigo ben leu
querrá falar migo e non querre eu;
enton me cuido ben del a vingar,
e por aquesto non <tenh' eu en ren
sanha, que sei onde mi verrá ben>
(COHEN, 2003, p.349).

O plano da donzela consiste em ela ir bela (“mui fremosa”) até o local e ignorar o namorado, quando este vier falar com ela. Desta maneira, a jovem irá se vingar da zanga sem motivo, pois ela fez tudo o que ele pediu “*ca toda ren que m' el*

a mi mandou / fazer, fij' eu e nunca lh' <i> errei", portanto, não tem motivos para ficar zangado com ela.

A vingança da donzela também recai sobre o santo, que não atendeu o seu pedido, como podemos verificar na composição de Nuno Treenz:

*Non vou eu a San Clemenço orar, e faço gran razon,
ca el non mi tolhe a coita que trago no meu coraçõn,
nen mh aduz o meu amigo, pero lho rog' e lho digo*

*Non vou eu a San Clemenço, nen el non se nembra de min,
nen mh aduz o meu amigo, que sempr' amei des que o vi,
nen mh aduz o <meu amigo, pero lho rog' e lho digo>*

*Ca se el<e> m' adussesse o que me faz pe~ad' andar,
nunca tantos estadaes arderan ant' o seu altar,
nen mh aduz <o> meu <amigo, pero lho rog' e lho digo>*

*Ca se el<e> m' adussesse o por que eu moiro d' amor,
nunca tantos estadaes arderan ant' o meu senhor,
nen mh aduz <o> meu <amigo, pero lho rog' e lho digo>*

*Pois eu e<n> mha voontade de o non veer son ben fis,
que porrei par caridade ant' el candeas de Paris?
nen mh aduz <o> meu amigo, <pero lho rog' e lho digo>*

*En mi tolher meu amigo filhou comigo perfia,
por end' arderá, vos digo, ant' el lume de bogia,
nen mh aduz <o> meu <amigo, pero lho rog' e lho digo>
(COHEN, 2003, p.435).*

Nessa cantiga, a moça sente-se desamparada pelo santo, pois este não atende aos seus pedidos para trazer o amigo, "*nen mh aduz o meu amigo, que sempr' amei des que o vi*". Sua vingança consiste em não ir à ermida fazer oração, "*Non vou eu a San Clemenço orar*", nem lhe acender velas caras, luxuosas, grandes, "*candeas de Paris*", *mas apenas velas baratas, modestas, pequenas, "lume de bogia"*. A donzela promete que se o santo atender seu pedido, ela acenderá em seu altar as velas suntuosas, mas enquanto ele não lhe atender, as velas que arderão serão as mais simples e comuns, "*por end' arderá, vos digo, ant' el lume de bogia*".

A vingança encontrada no perfil da menina pode ser interpretada como uma forma de retribuir o sofrimento que foi lhe imposto, seja contra a mãe que lhe impede de ver o amigo, o santo que não atende seus pedidos, ou o namorado que a despreza, não vai ao seu encontro, parte contra sua vontade, ou se zanga sem motivo.

O sentimento religioso

Lapa (1973) aponta que nas cantigas de romaria há dois motivos fundamentais: o religioso e a ausência do amigo. De acordo com Lemos (1990), os motivos das romarias nem sempre são de pura devoção, sendo, muitas vezes, a ocasião de um encontro com o namorado. Os cantos de romaria raramente exprimem o autêntico sentimento religioso. E a moça invoca os santos na maioria das vezes com a intenção de pedir algo relacionado com o amado. Em algumas cantigas de romaria a jovem vai ao santuário pedir pelo amigo que está na guerra ou que este compareça no encontro marcado.

Na cantiga de Afonso Lopes de Baian, “Fui eu fremosa fazer oraçon”, a donzela roga e acende velas ao santo, porque deseja encontrar-se com o amado. Ela enfatiza na composição que não está fazendo isso por sua alma, mas sim para ver o amigo:

*Fui eu rogar muit' a Nostro Senhor
non por mha alma, <e> candeas queimeï,
mais por veer o que eu muit' amei
sempr', e non ve~o o meu traedor:
gran dereit' é de lazerar <por en,
pois el non ve~o, nen aver meu ben>
(COHEN, 2003, p.226).*

A menina também roga pela vida do namorado, como demonstra em “O meu amigo, que me faz viver” de Johan Servando:

*O meu amigo, que me faz viver
trist' e coitada des que o eu vi,
esto sei ben, que morrerá por mi,
e, pois eu logo por el ar morrer,
maravilhar s' án todos d' atal fin
quand' eu morrer por el e el por min*

*Vivo coitada, par Nostro Senhor,
por meu amigo, que me non quer ja
valer, e sei que <por mi> morrerá,
mais, pois eu logo por el morta for,
mara<vilhar s' án todos d' atal fin
quand' eu morrer por el e el por min>*

*Sabe mui ben que non á de guarir
o meu amigo, que mi faz pesar,
ca morrerá, non o meto en cuidar,
por mi, e, pois m' eu por el morrer vi<r>,
maravilhar s' án todos d' atal fin
<quand' eu morrer por el e el por min>*

Por San Servando, que eu rogar vin,
non morrerá meu amigo por min
(COHEN, 2003, p.383).

A donzela suplica ao santo que o amigo não morra, “*Por San Servando, que eu rogar vin / non morrerá meu amigo por min*”. A jovem tem certeza que o amigo morrerá por ela, “*esto sei ben, que morrerá por mi*”. Sendo ele o motivo de sua vida, “*O meu amigo, que me faz viver*”, sem ele a moça encontrará a morte, “*e, pois eu logo por el ar morrer*”.

Há também nas composições demonstração de agradecimento, como podemos verificar em “*Treides, ai mha madr’, em romaria*”, de Martin de Giinzo. A donzela pretende ir à romaria para agradecer a Santa Cecília o retorno do namorado:

orar u chaman Santa Cecilia,
pois m’ <i> aduss’ o que ben queria,
e louçana irei,
<ca ja i est’ o que namorei,
e louçana irei>,
(COHEN, 2003, p.507).

As romarias surgem em quase todas as cantigas como um pretexto. Não é a religiosidade que leva a donzela a procurar pelo espaço sagrado na maioria dos casos estudados, mas sim o encontro amoroso. E quando há presença da religiosidade, a donzela não roga por sua alma, como bem ilustra a composição de Afonso Lopes de Baian, e sim pelo amado para encontrar-se com ele, para que ele regresse são e salvo.

Huizinga (2010) registra que ir à igreja era um elemento importante na vida social. “As pessoas iam para ostentar o seu traje mais formosos, exhibir se status e notoriedade, e competir pelas formas cortesãs e das boas maneiras” (HUIZINGA, 2010, p. 262). O autor também afirma que a utilização da igreja como local de encontros entre os rapazes e as moças era muito comum.

A religião está presente em toda a vida da sociedade na Idade Média. Uma das formas de manifestação dessa religiosidade são as romarias e peregrinações. Há diversos espaços sagrados, como Compostela, que ainda hoje atraem peregrinos de todas as idades e localidades do mundo. As cantigas de romaria documentam esse acontecimento importante. Revelando outra faceta das romarias, o motivo sentimental além do religioso é o que leva à busca pelo espaço sagrado.

Nas cantigas de romaria o eu lírico feminino revela sua intenção de ir à romaria ver ou encontrar-se com o namorado, expondo seus sentimentos de alegria ao realizar o encontro ou de dor, por não ir à romaria devido à proibição da mãe. É na romaria que a moça pode ver o amigo, falar com ele e, longe dos olhos da mãe, adquirir maior liberdade, podendo exibir-se para o amado sem a vigilância da mãe. Portanto, sentimento religioso e sentimento amoroso estão unidos nas cantigas de romaria.

Constatamos que as cantigas de romaria recebem essa denominação por causa da referência e presença dos santuários. No entanto, a religiosidade não é o principal foco destas composições, e sim o sentimento amoroso. O amigo é o centro da composição, sua presença desperta alegria na jovem e sua ausência, muita tristeza.

A donzela nas cantigas é colocada sob os mais diversos prismas. Lapa (1973) constata que as composições têm um grande valor sobre o feitio psicológico da mulher.

Toda a escala sentimental da vida amorosa da menina nos é comunicada com o mais vivo realismo: a timidez, o pudor alvoroçado e a inexperiência do amor, a garridice, a travessura, a alegria e o orgulho de amar e de ser amada, os pequeninos arrufos, as tristezas e ansiedades, a saudade, a impaciência e o ciúme, a crueldade e a vingança, a compaixão, o arrependimento e, finalmente, a reconciliação. Toda esta gama de emoções está representada em espécimes graciosos ou vibrantes de ternura e paixão femininas (LAPA, 1973, p.159).

Nas composições estudadas, verificamos algumas dessas facetas da donzela. Algumas vezes ela se apresenta feliz, outras triste, zangada, decepcionada e vingativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das pesquisas e estudos realizados, concluímos que Jerusalém, Roma e Santiago de Compostela são os lugares mais importantes de peregrinação na Idade Média. Para Baschet (2006, p. 355), a peregrinação a Santiago de Compostela é a grande herança medieval, considerando que o acesso à cidade está ligado à sua

localização marginal. Situada junto ao local que para os romanos era o *Finisterre*, no pequeno reino de *Galicia*, que terminou sendo incorporado à coroa de Leão.

A peregrinação a Santiago de Compostela foi favorecida pelos soberanos hispânicos, reforçou os reinos e manifestou a unidade da cristandade, simbolicamente convocada para fazer face aos mulçumanos. De acordo com Maleval (2005, p.12), a busca de um Corpo Santo – o de São Tiago – foi o grande motivo que levou multidões de pessoas, de rei poderosos a humildes servos por um “caminho iluminado e orientado pela Via Láctea, após a *revelatio* do túmulo do Apóstolo no século IX”. Portanto, existe um forte vínculo entre a peregrinação religiosa e a reconquista do território.

A busca pela religiosidade intensa na Idade Média e as romarias e peregrinações tornaram-se fenômenos universais pela sua permanência no decorrer dos séculos e acentuada atualidade. Segundo Maleval (2005), Tiago Maior foi um dos mais diletos discípulos de Jesus, juntamente com seu irmão João Evangelista. As mais antigas notícias da pregação de Tiago Maior nos limites do Ocidente, nos primórdios do Cristianismo, fazem parte da cultura oral da cristandade hispânica e se chocam com as informações dos textos gregos dos Catálogos Apostólicos, segundo os quais a evangelização de São Tiago fora circunscrita apenas à Samaria e Judéia.

Ainda citando Maleval (2005, p.19), “O *Liber Sancti Jacobi* é um importantíssimo documento, verdadeiro monumento histórico literário, litúrgico e musical do último terço do século XII. Escrito em latim, possivelmente, entre os anos 1160 a 1170, seu exemplar mais completo se encontra no Arquivo da catedral de Santiago de Compostela”. Nele estão ressaltadas a importância de assegurar a memória perpétua de São Tiago e a peregrinação “para honra de Nosso Senhor Jesus Cristo” (MALEVAL, 2005, p. 30).

Foi a partir dessas informações históricas que o nosso interesse às pesquisas sobre as cantigas de romaria se confirmou. O ponto de referência das cantigas de romaria, em sua grande maioria, são as peregrinações ao santuário de Compostela. Registram também o costume de ir à igreja para rezar, fazer ou cumprir promessas (que permanece até os nossos dias), além da intenção das meninas de encontrar o namorado. Esses encontros amorosos que ocorriam (e ainda ocorrem) em festas e locais de culto cristão são originários de uma longa tradição popular.

As cantigas de romaria constituem um núcleo temático muito importante: são cerca de oitenta composições, e, como as marinhas, apresentam-se estreitamente ligadas com a realidade peninsular medieval. Na cantiga de romaria, a donzela propõe-se ir a um santuário - geralmente uma das numerosas ermidas que povoam as terras de Galiza e de Entre-Douro-e-Minho - ou, mais raramente, relata a sua peregrinação [...] os motivos dessas romarias nem sempre são de pura devoção [...] é apenas a ocasião de um encontro com o namorado, muitas vezes no dia da festa do patrono, outras vezes um disfarce do ato de devoção. Os cantos de romaria raramente exprimem autentico sentimento religioso [...] a donzela vai ao santuário pedir pelo amado que anda na guerra: "Ai Santiago, padron sabido / vós me adugades o meu amigo (LEMOS, 1990, p.48).

Nos exemplares das cantigas selecionadas no nosso *corpus*, as entrevistas amorosas aconteceram nas romarias junto ao santuário. As jovens exibiam suas habilidades coreográficas, seus vestidos novos e a sua beleza ao amigo. Cidade (1972) constata que, frequentemente, ainda hoje a devoção pelo santo é inferior à obsessão amorosa.

O motivo religioso e o tema sentimental, definitivamente, são unidos nas cantigas de romaria. A religiosidade das populações, segundo Ferreira (s.d), se traduz nas romarias às numerosas ermidas e a da jovem, em certas cantigas, apresenta-se como pretexto para se livrar da vigilância da mãe e sair de casa para encontrar-se com o namorado. Ingênua e simplória, a jovem chega a se aborrecer com o santo, porque ele não ouve os seus pedidos de casamento.

Maleval (1999, p.30) coloca entre os peregrinos as moças casadoiras "dentre os peregrinos ou romeiros não faltariam decerto as mocinhas casadoiras, a modo das que ainda hoje fazem entre nós, promessas ao 'casamenteiro' Santo Antônio". Também se encontrariam os que, de ambos os sexos, aproveitavam as festas religiosas e romarias para encontrar um parceiro ou namorado.

A lírica profana registra quase sempre o amor como motivo da busca dos centros religiosos. Enquanto a mãe se entrega às devoções, as moças aproveitam para encontrar o namorado, ou avistar-se com ele, sempre com a permissão da mãe. As romarias se apresentam como resquícios do sincretismo religioso, pois se tornam lugar privilegiado de encontros amorosos, sem o sinal da culpa ou do pecado.

A religião na Idade Média, presente em toda a vida da sociedade, revela-se nos versos das cantigas de romaria apresentando a jovem que busca os lugares

sagrados não somente com o intuito de prestar homenagem aos santos que encobriam a verdadeira intenção, a realização no amor sob suas bênçãos e as da Virgem Maria.

A busca pelo espaço sagrado configurou-se nas cantigas de romaria como prioridade para os encontros amorosos, a prática da fé ou a busca de milagres. Hoje é ainda uma prática constante, não só nos lugares mais famosos, como Santiago de Compostela e a Terra Santa, como em outros locais espalhados pelo mundo, atraindo peregrinos de todas as idades e localidades, tal como acontecia na Idade Média.

Entre os jovens que também participam de peregrinações pelo mundo cristão, provavelmente, não faltam aqueles que unem as duas intenções e aproveitam-nas para outras atividades culturais, como encontros em praças, bares e danceterias, comprovando que os costumes medievais revelados nas cantigas de romaria permanecem ainda vivos na vida do homem contemporâneo.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin; PASCHOALIM, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.

ALVAR, C. Fernan do Lago. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p.255.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHÉMEMY, Dominique. Parentesco. In: DUBY, Georges. (Org.). *História da vida privada*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.96-162.

BASCHET, Jérôme. *A civilização Feudal: do ano 1000 à colonização da América*. Tradução de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: uma introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Romulo de. *O texto como documento social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

CIDADE, Hernani. *Poesia medieval – cantigas de amigo*. Lisboa: Serra Nova, 1972.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COUCEIRO, J. L. Nuno Treez. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p.484-485.

_____. Pero de Bardia. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p.539-540.

_____. Pero de Veer. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p.540-541.

COHEN, Rip. *500 Cantigas D' Amigo*. Tradução da introdução e glosas a versos por Isabel Rodrigues. Porto: Campo das Letras, 2003.

CORREIA, A. Cantiga de amigo. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. A contribuição da cultura, literatura e arte medievais na construção da sociedade moderna. In: OLIVEIRA, Terezinha; VISALI, Angelita Marques (Org.). *Pesquisa em Antiguidade e Idade Média: olhares interdisciplinares*. São Luís: UEMA, 2007.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DUBY, Georges. *A Europa na Idade Média*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. Convívio. In: DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.49-95.

DURKHEIN, Émile. *As formas elementares de vida religiosa*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Paulus, 2008.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Poesia e Prosa Medievais*. Lisboa: Ulisseia, s.d.

FERREIRA, M. P. Martin Codax. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p.433-436.

FLORI, Jean. *Jerusalém e as cruzadas*. Tradução José Rivair Macedo In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval - volume II*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p.7-24.

FRANCO JUNIOR, Hilário. *Idade Média: o nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do sagrado*. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte de expectativa, In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria e suas fontes*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

- JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte 1. Tradução Mácia Sá Cavalcanti. 13 ed. São Francisco: Vozes, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa – Época Medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru: Edusc, 2005.
- _____. *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e Cultura no Ocidente*. Tradução Maria Helena da Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- LE MOS, Esther de. A literatura medieval. A poesia. In: *História e antologia da literatura portuguesa séculos XIII e XIV*. Lisboa: Gulbenkian, p. 39-50, 1990.
- LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em 07 de março de 2014] Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- LORENZO, R. Martin de Padrozelos. Nuno Treez. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p.437-438.
- LOYN, Henry. *Dicionário da Idade Média*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1990.
- MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1999.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Maravilhas de São Tiago*. Narrativas do Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus). Niteroi: EdUFF, 2005.
- _____. *Peregrinação e Poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999.
- MATTOSO, José. *A cultura medieval portuguesa (séculos XI a XIV)*. In: *História e antologia da literatura portuguesa séculos XIII e XIV*. Lisboa: Gulbenkian, p. 39-50, 1990.

MOISÉS, Massaud. *A criação poética*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1986.

MONGELLI, Lênia Márcia. Portugal: de Condado a Reino. In:_____ (Coord.). *Mudanças e rumos: o Ocidente medieval (séculos XI-XIII)*. São Paulo: Ibis, 1997.

NUNES, José Joaquim. *Cantigas de amigo*. Lisboa: Centro do livro brasileiro, 1973.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENDAHL, Zeny. *Espaço e religião – uma abordagem geográfica*. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, 1996.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAIVA Antonio José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 3. ed. Porto: Porto Editora, s.d.

SPINA, Segismundo. *Iniciação na cultura literária medieval*. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.

_____. *Presença da literatura portuguesa: era medieval*. São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL, s.d.

SOT, Michel. Peregrinação. Tradução José Rivair Macedo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval - volume II*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p.353-377.

TAVANI, G. Airas Nunez. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p.27-28

_____. Mendinho. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p.456.

VIESENTEINER, Jorge Luis. *Blanchot e Höderlin: impulso ao abismo e infidelidade divina*. In: Revista Letras. Curitiba, 2005, n.67.

WEMPLE, Suzanne Fonay. As mulheres do século V ao século X. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.) *História das Mulheres no Ocidente – Vol.2: a Idade Média*. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Lisboa: Afrontamento, 1990.

