

**Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

**SEMIOLOGIA E SEMIÓTICA NA IDADE MÉDIA:  
UMA LEITURA DA NATUREZA  
E DO EROTISMO NAS CANTIGAS DE AMIGO**

*Rafael Santana Gomes (UFRJ/UERJ)*  
[camonianus@gmail.com](mailto:camonianus@gmail.com)

**Tudo tem outro sentido, ó alma,  
Mesmo o ter-um-sentido...**

**Fernando Pessoa,  
*Obra Poética*, p. 113.**

**INTRODUÇÃO**

A um texto que se propõe a discorrer sobre um assunto relacionado à literatura dos séculos XIII e XIV, há de se convir que estranho é que se lhe tomem por epígrafe – frase curta que, aprioristicamente, teria a funcionalidade de resumir ou de, ao menos, referir, de algum modo, o assunto a ser tratado no mesmo – alguns versos escritos por um autor do século XX. Mais estranho ainda talvez se lhe afigure a quem vier a ler este trabalho o fato de propormos uma análise crítica de parte da produção poética galego-portuguesa, a partir da utilização de estudos científicos tão modernos como a semiologia e a semiótica. Ciências do signo criadas, respectivamente, pelo linguista suíço Ferdinand de Saussure e pelo filósofo estadunidense Charles Peirce entre fins do século XIX e início do século XX, tanto a semiologia quanto a semiótica se interessariam, de um modo geral, pelo estudo de todas as formas de linguagem, motivo que teria possibilitado uma espécie de explosão teórica – não só, mas principalmente – na França pós-anos sessenta, com o surgimento dos estudos propostos por figuras tutelares como Roland Barthes, pensador que se apoiara, sobretudo, em pesquisas sobre teoria da linguagem. Em relação ao estranhamento que nos possam causar tanto a escolha da epígrafe deste trabalho, quanto a de seu apoio teórico, começamos por dizer que a liberdade conquistada pelo leitor há algumas décadas, como nos atesta uma série de estudos, dentre eles o da estética da recepção, permite-nos a ousadia de interpretar um texto anterior, com referência ao nosso contexto próximo ou contemporâneo, de modo a

## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

consentir que os nossos olhos críticos – que consigo sempre trazem a memória cultural de sua época – se convertam em poderosos instrumentos capazes de reavaliar os textos do passado, em função dos códigos do presente.

No que concerne a este trabalho, se, por um lado, será através do olhar de nosso tempo, sobretudo, que o nortearmos, por outro, será também por meio de uma leitura crítica que leve em consideração o contexto sócio-cultural do momento histórico ao qual está vinculado – a Idade Média –, que talvez logremos uma análise mais completa e significativa dos poemas que aqui abordaremos. Ressalte-se que não se trata de fazermos sociologia da literatura, mas sim de direcionarmos nosso texto rumo a vertentes interpretativas, com o intuito de, se possível, dar conta de um maior número de elementos das cantigas em questão. Por outras palavras, propomos uma análise crítica que vise a abordar dialeticamente o texto e o seu respectivo contexto, ou seja, a unir os fatores internos (estruturais) e os externos (sociais), possibilitando que estes últimos se tornem também internos, porque capazes de desempenhar um determinado papel na constituição estrutural do poema<sup>24</sup>. Em se tratando de analisar poesias separadas de nós por sete ou oito séculos de distância, parece-nos que a tentativa de trazer, na medida do possível, o contexto social e cultural daquela época seria, antes de tudo, um modo de enriquecer, com a fusão de elementos tanto textuais quanto – aparentemente – extratextuais, a nossa leitura. Porque, como nos adverte Helder Macedo em relação à poesia galego-portuguesa, é preciso, para analisá-la, observar, primeiramente, que

A escrita de qualquer obra depende, em larga medida, do contexto social e cultural. Também a leitura. Escrita e leitura têm, portanto, como referentes implícitos, códigos sócio-culturais que podem coincidir ou não. Se coincidem, a leitura é imediata. Se não coincidem, uma leitura

---

<sup>24</sup> Em relação a isso, assinala Antonio Candido: “Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, [...] o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo.” (2006, p. 17. Grifos do autor).

## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

imediate produz inevitáveis mal-entendidos. O problema torna-se evidente na leitura moderna da literatura medieval.

A sociedade medieval concebia-se como parte de uma totalidade metafísica de que o mundo material era o aspecto visível. Por isso a literatura medieval visava sempre a designar o concreto para significar o abstrato. A realidade concreta tinha, enquanto real e concreta, uma valor semântico metafórico. (MACEDO, 1996, p. 61).

Como se vê, considerar o código sócio-cultural da Idade Média torna-se praticamente uma questão *sine qua non* para uma abordagem significativa da produção poética da época. Assim sendo, este trabalho partirá de estudos tanto teóricos, quanto críticos, quanto históricos, buscando direcionar-se mais especificamente para as propostas da semiologia e da semiótica. Utilizar o pensamento teórico de tais ciências como uma estratégia de leitura para um discurso tão concreto e, ao mesmo tempo, tão abstrato como o medieval, afigura-se nos um modo muito interessante de analisar não só algumas das cantigas produzidas por esta sociedade, como também esta própria sociedade, conferindo a ambas um sentido outro que não o imediato ou habitual. Por isso, por estarmos diante de uma poesia passível de significações múltiplas para além da primeira, tomamos por epígrafe deste trabalho estes belíssimos versos de Fernando Pessoa:

Tudo tem outro sentido, ó alma,  
Mesmo o ter-um-sentido... (2006, p. 113).

### **1. O concreto e o abstrato**

Em um ensaio magnífico, intitulado Uma Cantiga de D. Dinis, do qual a citação acima é parte integrante, Helder Macedo discute sobre o perigo de interpretarmos os textos medievais utilizando-nos tão-somente de nossos códigos modernos. Tal perigo residiria no fato de emprendermos uma leitura um tanto ingênua de um discurso poético que se manifesta, de forma natural, como um discurso de segundas intenções, e que seria, por esse motivo, bastante adequado para expressar o pensamento de uma sociedade que, diferentemente da de hoje, se concebia ela própria como parte de uma totalidade metafísica. Compreendendo-se como o reflexo de uma ordem absoluta, o conjunto social da Idade Média tendia a usar os significantes do mundo físico como uma forma de metalinguagem, o que, em seu discurso poético, por exemplo, acabaria por concretizar os

## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

símbolos de que sua arte reiteradamente se utilizava. Por outras palavras, tudo isso significa dizer que o homem medieval, ao contrário do moderno, pensaria o mundo de uma forma completamente distinta, e que, por isso mesmo, produzira uma arte tão radicalmente distinta. Destarte, essa maneira diferenciada de pensar fazia com que ele concebesse o símbolo, não como uma forma de abstração – como nós o fazemos –, mas sim como uma espécie de veículo capaz de designar o abstrato através do concreto, isto é, de denominar o metafórico por meio do real. Os seguintes versos de David de Mourão-Ferreira, poeta português contemporâneo, talvez nos ajudem a melhor compreender a concepção do símbolo, por parte do sujeito moderno:

Dá-me o teu oco. Dou-te a minha faca  
Segue gemendo vendo como aprendo (v. 1, est. 1)

a me servir desta segunda faca  
E geme E clama E tudo num segredo (v.4 5, 6, est.4)

Já não gemes agora entregue ao jogo  
tão concentrada no vaivém da faca (v. 2, 3, est. 5)

Nesse belíssimo excerto, claro se nos afigura o modo pelo qual o sujeito moderno concebe o símbolo: parte-se do abstrato para designar o concreto; do metafórico para denominar o real. Analisando o poema em questão, percebemos, já de entrada, uma alusão metafórica à genitália tanto feminina quanto masculina, através do uso dos vocábulos *oco* e *faca*, sensualizados na erótica verbal<sup>25</sup> do eu lírico. Com efeito, ambos os termos – o primeiro sendo uma cavidade, e o segundo, um objeto fálico – poderiam ser lidos como uma espécie de representação icônica dos órgãos sexuais humanos, uma vez

---

<sup>25</sup> Ao analisar a relação existente entre erotismo e poesia, Octavio Paz, poeta e ensaísta mexicano, afirma “que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (1994, p. 12). Para ele, o ato sexual e o erotismo representariam dois fenômenos categoricamente distintos: no primeiro, o prazer estaria intimamente ligado à ideia da procriação; no segundo, este teria um fim em si mesmo, ou finalidades diferentes, para além da atividade da reprodução. Portanto, a esterilidade não só estaria diretamente relacionada ao ato erótico, como também se apresentaria como condição necessária à sua manifestação. Ainda segundo Paz, a escrita literária poderia ser concebida por esse mesmo viés, uma vez que, na cristalização verbal do discurso da literatura, a linguagem desviar-se-ia de sua finalidade aprioristicamente primeira: a comunicação.

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04***

que, imagisticamente, se lhes assemelhariam em algum aspecto<sup>26</sup>. Na contramão do discurso moderno estaria o medieval, no qual o real seria trazido, não como um resultado advindo da decodificação do abstrato, mas sim como um ponto de partida para o plano do simbólico:

Em as verdes ervas  
vi andá-las cervas,  
meu amigo;

em os verdes prados  
vi os cervos bravos,  
meu amigo.

E com sabor delhas  
lavei mias garcetas,  
meu amigo;

e com sabor delhos  
lavei meus cabelos,  
meu amigo.

Desque los lavei,  
d'ouro los liei,  
meu amigo;

desque los lavara  
d'ouro los liara,  
meu amigo:

d'ouro los liei,  
e vos asperei,  
meu amigo;

d'ouro las liara  
e vos asperara,  
meu amigo.

Numa leitura imediata da cantiga acima, se levássemos em conta, tão-somente o pensamento moderno, correríamos o risco de talvez considerá-la a partir de duas posições um tanto redutoras. Na primeira – e pior delas – o poema se nos afiguraria desconexo ou simplesmente incompreensível; na segunda – e melhor (se realmente

---

<sup>26</sup> Referimo-nos aqui ao terceiro elemento da segunda tricotomia de Charles Peirce, subdividida em símbolo, índice e ícone. Porque “um ícone é qualquer coisa que seja utilizada para designar algo que lhe seja semelhante em algum aspecto como, por exemplo, a tinta vermelha usada em uma peça de teatro para representar sangue.” (*A-pud* WILSON e MARTELOTTA, 2008, p. 73).

## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

o é) – o texto faria sentido, mas reduzidamente, porque teria parecido fazer sentido total. Lendo-o, num primeiro momento, de uma forma mais superficial – e, portanto, mais empobrecedora – estaríamos diante de um conteúdo, só em aparência, incoerente ou não inter-relacionado, por meio do qual um sujeito lírico feminino relata-nos uma cena por ele presenciada: cervos e cervas a andar por campos verdejantes. A partir do que vê – e aí residiria a tal incoerência – o eu lírico decide lavar seus cabelos, prendê-los com um fio de ouro e esperar por seu amigo, fatores que, lidos dessa forma, não apresentariam nenhuma espécie de conexão. Ora, existiria realmente alguma inter-relação entre o observar os animais e o lavar os cabelos? Parece-nos que nessa vertente interpretativa não. Numa outra, talvez sim.

Começemos por analisar a estrutura do poema. Como é muito comum na poesia trovadoresca, mas principalmente nas cantigas de amigo, o texto em questão é bastante repetitivo. Como se sabe, o discurso medieval é tecido não em progressão linear, mas em círculos secantes de significação, o que, por si só, já seria capaz de exemplificar a maneira de pensar daquele momento. De fato, a noção de tempo linear, de um *continuum*, é extremamente moderna, e começara a permear as diversas instâncias do pensamento, somente por volta do século XVI, isto é, a partir do Renascimento<sup>27</sup>. A noção medieval de tempo, ao contrário, tendia a concebê-lo, antes de tudo, como cíclico. Portanto, para analisarmos a cantiga “Em as verdes ervas”, de Pero Meogo, faz-se necessário que consideremos o conteúdo de suas estrofes, não como meros exemplos de reproduções praticamente idênticas, mas sim como perfeitos modelos de variações amplificadoras.

Além disso, vale ressaltar o fato de as cantigas de amigo terem nascido “na comunidade rural, como complemento do bailado e do canto coletivo dos ritos primaveris, próprios das civilizações agrícolas em que a mulher goza da maior importância social” (SARAIVA e LOPES, 1969, p. 50), e que, por isso mesmo, sua poética estaria dotada de um animismo típico de certa mentalidade primitiva. Significativamente, as cantigas medievais poderiam ser lidas – numa interpretação que também levasse em conta os códigos sócio-

---

<sup>27</sup> Segundo Ian Watt, “a partir do Renascimento o tempo [...] o tempo é não só uma força crucial do mundo físico como ainda a força que molda a histórica individual e coletiva do homem.” (2007, p. 22).

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04***

culturais da época – como significantes poéticos de significados antropológicos, como bem assinala Stephen Reckert (1996, p. 12). Com efeito, há nas cantigas de amigo a retratação de todo um universo simbólico, universo que, se analisado superficialmente, não se explicitaria por inteiro na camada do significado. Em relação a essa simbologia, escrevem António José Saraiva e Óscar Lopes:

Há, por exemplo, em alguns cantares de amigo uma intimidade espontânea com a natureza que é muito diferente do gosto romântico da paisagem [...]. Dir-se-ia existir uma afinidade mágica entre as pessoas e tudo o que parece mover-se ou transformar-se por uma força interna: a água da fonte e do rio, as ondas do mar, as flores da Primavera ou Verão, os cervos, a luz da alva, a dos olhos. Todas estas coisas participavam ainda de tantas associações mágicas, as suas designações evocavam tantas correspondências entre o impulso amoroso e o florescer das árvores, os actos dos animais, os movimentos das coisas mais presentes, que o esquema repetitivo era como o imperceptível e pequeno desenvolvimento de um tema através de modulações que sugerem os seus inesgotáveis nexos vitais. (SARAIVA e LOPES, 1969, p. 50-51).

Ora, é exatamente esse o ponto de partida para a nossa análise da cantiga de Pero Meogo. Nela, uma série de elementos e atos estariam inter-relacionados, tais como as plantas, os cervos, o fio de ouro, a lavagem dos cabelos, a referência ao namorado (amigo) etc. Ambientando seu discurso no tempo e no espaço da primavera<sup>28</sup>, a estação do desabrochar das flores, mas também a do acasalamento, o sujeito lírico relata-nos a presença de especialíssimos animais: cervos e cervas. Tal referência é, por si só, bastante sugestiva, uma vez que os cervos, dotados de pontiagudos chifres, seriam, na Idade Média, a representação simbólica do universo masculino. Além disso, a voz do poema assinala o fato de estes cervos estarem bravos, numa espécie de alusão à luta entre os machos pela conquista das fêmeas, luta que ao vencedor concederia o gozo da copulação. Empolgado com a cena presenciada (E com sabor delhas / e com sabor delhos), este eu lírico feminino decide lavar seus cabelos e enfeitá-los com um fio de ouro, referência, mais uma vez, assaz sugestiva. Como se sabe, os cabelos, dentre outros aspectos, simbolizariam, também, o universo feminino, e o ato de lavá-los e enfeitá-los, como resultado

---

<sup>28</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes dizem que as cantigas de amigo não são, “no sentido actual da palavra, poesia lírica, mas um género sincrético primitivo em que se confundem o lírico, o dramático e o narrativo.” (1968, p. 48).

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04***

de um pós-cena vista, poderia ser lido como uma espécie de preparação para o ato sexual. E é exatamente aí que a figura do amigo (namorado) entraria. Ela lava os cabelos, enfeita-os e o espera, como se com ele estivesse a querer reproduzir uma cena equivalente à que presenciara entre os cervos e as cervas. Eis uma possível leitura.

Essa alusão aos cabelos como elementos representativos do universo feminino talvez se nos afigure mais claramente na seguinte cantiga de João Zorro:

- Cabelos, los meus cabelos,  
el-Rei m'enviou por elos:  
madre, que lhis farei?
- Filha, dade-os a el-Rei.
- Garcetas, las mias garcetas,  
el-Rei m'enviou por elas:  
madre, que lhis farei?
- Filha, dade-as a el-Rei.

Numa leitura moderna e imediata do poema, novamente seu conteúdo nos pareceria incoerente ou, ao menos, um tanto estranho: o rei envia um recado para uma jovem (provavelmente ela o é), e em tal mensagem lhe pede os cabelos. Sem saber o que fazer, a filha relata o ocorrido à mãe, a qual, por sua vez, aconselha-lhe a entregá-los a quem os solicita. Ora, o que poderia haver de tão especial nos cabelos dessa jovem, a ponto de fazer com que, em uma sociedade hierarquizada como a medieval, o próprio rei se dignasse a dirigir-se diretamente a uma figura do povo, a uma possível pastora campesina? Se considerarmos os cabelos como representantes simbólicos da sedução feminina, talvez consigamos melhor responder a essa inquietante pergunta. De fato, os cabelos da mulher são tomados, desde há muito, pela lírica tradicional, como elementos dotados de poder afrodisíaco<sup>29</sup>, ou seja, como um dos objetos mais significativos da poética corporal feminina. No caso do poema, os cabelos representariam não apenas o poder de sedução da jovem, mas seriam também uma espécie de metonímia de seu próprio corpo, um corpo belo e núbil, e, por isso mesmo, desejado pelo rei.

---

<sup>29</sup> Para melhor saber a esse respeito, veja-se o dizer de Stephen Reckert (1996, p. 184).

## **2. Conclusão**

Como vimos ao longo deste trabalho, o universo retratado pelo discurso medieval estaria para além do que é perceptível aos nossos olhos contemporâneos, e daí a necessidade de se considerar também, em uma análise crítica desse discurso, o contexto sócio-cultural daquela época. Recorrer a vertentes interpretativas – como nós aqui o fizemos – permitiu-nos lançar outro olhar para aquele mundo e, conseqüentemente, para os textos produzidos por aquele mundo.

Roland Barthes um dia sinalizou o fato de a língua não se esgotar “na mensagem que engendra”, ou seja, de ela poder “sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir [...] outra coisa para além do que é dito” (2007, p. 13). Ora, parece-nos que esse é justamente um dos fatores a serem considerados em uma análise crítica de textos literários de qualquer época, mas principalmente da medieval, cujas cantigas de amigo, por exemplo, foram, durante tanto tempo, ingenuamente lidas como meros episódios do cotidiano rural de sua época. Porque, como afirma Barthes, em *O Prazer do Texto*, “quanto mais uma história é contada de uma maneira decente, eloquente, sem malícia, num tom adocicado, tanto mais fácil é enegrecê-la, lê-la às avessas” (2006, p. 33-34). Se essa inversão é, no dizer de Barthes, a responsável por desenvolver “soberbamente o prazer do texto” (*Idem*, p. 34), por possibilitar que a escritura se encontre “em toda parte onde as palavras têm sabor” (2007, p. 20), consideremos, pois, tal inversão, e busquemos sempre “instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (*Idem*, p. 27-28). Em outros termos, damo-nos conta de que, por meio da semiologia e da semiótica, se pode ler às avessas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leila Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- COELHO, Nelly. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. São Paulo: Quíron, 4. ed. 1986.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão & Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- MACEDO, Helder. Uma cantiga de D. Dinis. In: RECKERT, Stephen & MACEDO, Helder. *Do cancionero de amigo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 59-70.
- \_\_\_\_\_. Três faces de Eva. *Metamorfoses* (3), setembro, 2002. Lisboa: Caminho, 2002.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Semiologia*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/S/semiologia.htm>. Acesso em: 02 jul. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/S/semiologica.htm>. Acesso em: 02 jul. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Semiose*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/S/semiose.htm>. Acesso em: 02 jul. 2009.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- RECKERT, Stephen & MACEDO, Helder. *Do cancionero de amigo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Publicações, 1969.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- WILSON, Victoria & MARTELOTTA, Mário Eduardo. Arbitrariedade e iconicidade. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (org.). *Manual de linguística*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 71-85.