

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA POESIA TROVADORESCA

Tatiana Alves Soares Caldas (CEFET/RJ)
tatiana.alves.rj@gmail.com

**Não se pode fazer maior despeito a uma mulher
do que chamá-la velha ou feia.**

(Ariosto, Orlando Furioso)

**Deve-se fazer com a mulher honesta
tal como com as relíquias:
adorá-las e não tocá-las.**

(Cervantes, Dom Quixote)

O trovadorismo, manifestação literária surgida durante a Idade Média, traduziu a nova visão de mundo que ora se impunha. O universo medieval era retratado em cantigas de cunho lírico-amoroso ou satírico, retratando o pensamento do homem de então. De influência provençal e aristocrática, o amor cortês retratou a *coyta d'amor* e a idealização da mulher, que se afigurava como inacessível. Ativa e distante, a mulher representada nas cantigas de amor gerava, com seu desprezo, o sofrimento amoroso a ser cantado pelo trovador, que assumia a imagem do homem desprezado. O caráter inefável da figura feminina continha, sobretudo, um modelo de submissão e de pureza que reproduzia, de forma velada, as normas de conduta a serem seguidas pela mulher.

Outra modalidade, a da poesia satírica, representada pelas cantigas de escárnio e de maldizer, trabalhava, ainda que com estratégia distinta, para reproduzir a mesma ideologia: por meio das críticas, ora veladas, ora explícitas, as cantigas satíricas condenavam o comportamento que desejavam banir, estabelecendo, por contraste, o modelo a ser obedecido.

Vendo nas modalidades lírica e satírica da poesia trovadoresca as duas faces de uma mesma moeda no que se refere à perpetuação da ideologia vigente – machista e patriarcal –, o presente estudo tem por objetivo refletir acerca da representação da mulher na cantiga trovadoresca. Uma vez que as cantigas de amigo, uma das modalidades da poesia lírica trovadoresca, apresentam um eu lírico feminino, não serão contempladas neste estudo, que busca analisar a mulher como objeto de representação, e não como sujeito do discurso. A partir dos diferentes perfis femininos

vislumbrados nas cantigas, nossa análise busca rastrear a ideologia contida nas manifestações artísticas de então.

As cantigas de amor, ao retratarem o sofrimento de cunho amoroso de um trovador por uma dama que, na maioria das vezes, não corresponde ao seu sentimento, coloca em cena uma relação amorosa marcada pela contemplação e pelo sofrimento, estabelecendo as regras daquilo a que se chamou posteriormente *amor cortês*, como destaca Lênia Mongelli em seu estudo sobre o trovadorismo:

Essa poesia, aristocrática, cultivada nos castelos senhoriais e reais, surgiu na Europa ocidental como uma postura nova, como uma maneira inusitada de fazer poesia e, principalmente, como uma visão de mundo inovadora. (...) É com os trovadores que a Europa Ocidental aprendeu não só a poeitar, mas também a *amar*. Toda a arte erótica ocidental, toda a poesia amatória posterior estará indelevelmente marcada pela maneira de amar elaborada pelos provençais, pelo código de comportamento amoroso a que chamavam “fin’amors” e que mais tarde ficou conhecido como “amor cortês”. (MONGELLI, 1992, p. 32)

Numa estratégia que reproduz as estruturas feudais e, paradoxalmente, realiza uma espécie de inversão das relações socialmente estabelecidas, o homem rende vassalagem à figura feminina, adorando-a como ser superior, como analisa Georges Duby em *O Tempo das Catedrais*:

Festa e jogo, o amor cortês realiza a evasão para fora da ordem estabelecida e a inversão das relações naturais. (...) No real da vida, o senhor domina inteiramente a esposa. No jogo amoroso, serve à dama, inclina-se perante seus caprichos, submete-se às provas que ela decide impor-lhe. Vive ajoelhado diante dela, e nesta postura de devotamento se encontram desta vez traduzidas as atitudes que, na sociedade dos guerreiros, regulavam a subordinação do vassalo ao seu senhor. (DUBY, 1979, p. 252-253)

As cantigas de amor apresentam uma estrutura temática relativamente fechada, com a imagem de um trovador que louva a mulher amada, pretexto para glosar acerca do sofrimento que ela lhe impõe ao não corresponder ao seu afeto.

Uma das mais célebres cantigas de amor é uma de autoria de D. Dinis, espécie de retrato descritivo da mulher amada, corolário das características que fazem dela alguém especial:

Quer'eu em maneira de proença
fazer agora um cantar d'amor
e querei muit'i loar mia senhor
a que prez nem fremosura nom fal,
nem bondade; e mais vos direi en:
tanto a fez Deus comprida de bem

que mais que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quisu Deus fazer tal,
quando a fez, que a fez sabedor
de todo bem e de mui gram valor,
e com tod'est[*o*] é mui comunal
ali u deve; er deu-lhi bom sem
e des i nom lhi fez pouco de bem
quando nom quis que lh'outra foss'igual.

Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad'e loor
e falar mui bem e riir melhor
que outra molher; des i é leal
muit'; e por esto nom sei hoj'eu quem
possa compridamente no seu bem
falar, ca nom há, tra'lo seu bem, al. (B 520b, V 123)

Já no primeiro verso, o eu lírico invoca o modo provençal de trovar, referência na época no tocante aos cantares de amor. Tendo como mote a louvação à senhora, o texto tem início com a descrição de sua beleza e perfeição, sendo ela detentora de virtudes as mais diversas, como *prez*, *fremosura* e *bondade* – apreço, formosura e bondade, respectivamente –, que, reunidas, fazem dela uma mulher única. Cumpre notar, ainda, que tais características, segundo o trovador, teriam sido dádivas divinas, numa marca da forte religiosidade da época.

A segunda estrofe parece reiterar a imagem da mulher dotada de pureza e discernimento. O que a tornaria inigualável, contudo, seria *o bom sem e o não pouco de bem*, numa conveniente associação entre bondade e bom-senso que deixa inequívoco o modelo desejado em relação à mulher.

Na última estrofe, que parece confirmar a imagem delineada nas anteriores, o sujeito lírico acaba por enumerar os atributos que a fazem tão especial, uma vez que destaca as habilidades da senhora – *ser mui comunal ali u deve, falar mui bem e riir melhor* –, numa indicação da contenção e do juízo que deveriam pautar a conduta feminina. Digna de destaque é a imagem de uma dama que sabe se portar em sociedade, sabendo agir segundo os padrões morais e sociais (*ali u deve*). Trata-se de alguém que sabe *o que dizer e quando rir*, respeitando o código moral da época.

Outra cantiga, esta de autoria de Rui Pais de Ribela, parece confirmar o modelo estabelecido para que a dama despertasse o sentimento do trovador, na servidão amorosa que tanto caracterizou o amor cortês:

A mia senhor, que mui de coração
 eu amei sempre des quando a vi,
 pero me vem por ela mal des i,
 é tam bõa, que Deus nom mi perdom,
 se eu querria no mundo viver
 por lhe nom querer bem nen'a veer.

Pero dela nom atendo outro bem,
 ergo vee-la mentr'eu vivo for;
 mais porque amo tam boa senhor,
 Deus nom mi a mostre, que a 'm poder tem,
 se eu querria no mundo viver
 por lhe nom querer bem nem a veer.

Porque desejo de vee'los seus
 olhos tam muito que nom guarrei já;
 e porque antre quantas no mund'há
 val tam muito, que nom me valha Deus,
 se eu querria no mundo viver
 por lhe nom querer bem nem a veer. (A 195, B 346)

A primeira estrofe contém pontos de aproximação com a anterior, pois apresenta um eu lírico que se apaixonou à primeira vista – *eu amei sempre des quando a vi* –, ainda que tenha consciência de que não é correspondido, causa de seu infortúnio: *pero me vem por ela mal des i*. Entretanto, dada a grande bondade da dama, ele afirma que, apesar de tudo, não desejaria que nada fosse diferente em sua vida.

Na segunda estrofe, o eu poético mantém-se fiel ao propósito de amá-la sem nada esperar, numa impossibilidade que, longe de demovê-lo, parece ainda intensificar-lhe o sentimento. Chegando mesmo a afirmar que nada deseja senão a dádiva de vê-la, ainda que de longe, ele conclui a estrofe repetindo os versos finais da anterior, estabelecendo uma espécie de refrão que enfatiza a sua resignação em amá-la à distância.

Já no que se refere à modalidade satírica das cantigas, trata-se de um gênero empregado para a crítica social, moral e política. Por meio do riso, do grotesco, da paródia, colocavam-se as denúncias acerca do comportamento e das atitudes socialmente indesejáveis: o trovador que não tinha talento, o covarde que fugiu da guerra, a mulher que aliciava moças para a prostituição. Ao lado das lírico-amorosas, também as cantigas satíricas fornecem um valioso retrato do cotidiano medieval. A esse respeito, Lênia Mongelli reflete sobre o caráter cômico e popular de tais composições:

As formas e os campos semânticos encontrados na maior parte das cantigas de escárnio e maldizer – a paródia, o obsceno, o escatológico, a inversão, o travestimento, as funções fisiológicas, a imagem do corpo em transformação – tudo isso está relacionado com a chamada “cultura cômica popular”, descrita por Mikhail Bakhtin, a qual opunha aos valores oficiais da seriedade, da sobrevalorização do espírito, da separação entre homem e natureza, uma cultura “cômica”, “alegre”, fundada na concepção da renovação do mundo, do contato do corpo humano com as bases materiais da vida. (MONGELLI, 1992, p. 51)

Apesar de estarem ligadas à inversão, à transgressão e ao escatológico, as cantigas satíricas acabam por servir ao mesmo propósito das de amor, uma vez que demarcam, por exclusão e contraste, a execração daqueles que não se enquadram nos moldes estabelecidos.

Curiosamente, em um levantamento das cantigas de escárnio e de maldizer, um aspecto que chama a atenção é a quantidade de textos ligados ao comportamento feminino, sobretudo em aspectos de ordem sexual.

Jacques Le Goff, ao analisar a condenação da sexualidade na Idade Média, associa o advento do cristianismo ao repúdio de práticas consideradas normais na Antiguidade Clássica. Segundo ele, o puritanismo que se estabeleceu a partir de justificativas religiosas impregnou de culpa o prazer medieval. Por conta da ideia do pecado original, o prazer passa então a ser associado à luxúria, agora içada ao estatuto de pecado capital:

O cristianismo deu uma justificação transcendente, baseada simultaneamente na teologia e na Bíblia (interpretação da Gênese e do pecado original, ensinamento de São Paulo e dos Pais) – o que é muito importante. Mas também transformou uma tendência minoritária num comportamento “normal” da maioria, em todo caso nas classes dominantes, aristocráticas e/ou urbanas, e forneceu aos novos comportamentos um enquadramento conceitual novo (vocabulário, definições, classificações, oposições) e um controle social e ideológico rigoroso exercido pela Igreja e pelo poder laico a seu serviço. Ele ofereceu finalmente uma sociedade exemplar que realizava sob sua forma ideal o novo modelo sexual: o estado monacal. (LE GOFF, 1992, p. 150-151)

Dessa forma, ao humilhar – de forma velada ou explícita – algum indivíduo em função de um determinado comportamento, desencorajava-se tal atitude e confirmava-se, por oposição, o modelo desejado.

A cantiga referente à *dona fea*, de autoria de Joan Garcia de Guilhade, talvez seja uma das que melhor traduzam a ideologia patriarcal vigente na Idade Média, refletindo a outra face da mulher. De estrutura simples, tem como tema central o deboche em relação a uma mulher que teria, segundo o trovador, perdido uma louvação em seu nome:

Ay, dona fea, foste-vos queixar,
 Por que vos nunca louv'en meu trobar
 Mays ora quero fazer un cantar,
 En que vos loarey toda vya;
 E vedes como vos quero loar:
 Dona fea, velha e sandia!

Ay, dona fea, se Deus mi perdon
 E poys avedes [a]tan gran coraçon
 Que vos eu loen esta rason,
 Vos quero já loar toda vya;
 E vedes qual sera a loaçon:
 Dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loey
 En meu trobar, pero muito trobei;
 Mays ora já hun bon cantar farey,
 En que vos loarei toda vya;
 E direy-vos como vos loarey:
 Dona fea, velha e sandia!. (B 1485, V 1097)

A referida cantiga constitui-se numa espécie de paródia do amor cortês, uma vez que tem como ponto de partida o fato de uma mulher ter se queixado de nunca ter sido dedicada a ela qualquer louvação.

Na anticantiga de amor que ora se apresenta, observa-se que a atitude da moça – motivo de sua condenação – foi oposta à indiferença ao distanciamento habitualmente oferecidos pela dama das cantigas de amor, o que nos permite inferir que, se a dama se mantivesse casta e imune às investidas do trovador, tinha a sua virtude decantada, mas o oposto ocorria com aquela que por acaso manifestasse o desejo de ser louvada em uma cantiga, como se percebe já na primeira estrofe do texto.

A introdução da cantiga não deixa dúvidas quanto ao motivo da crítica: a suposta *dona fea* é humilhada por ter solicitado ao trovador que lhe dedicasse uma louvação. Ao se colocar como *sujeito* e não como *objeto* de desejo, a mulher é implacavelmente execrada em todos os aspectos, e destacam-se, por oposição, os atributos valorizados na sociedade de então: castidade, renúncia e submissão.

O fato de a mulher a quem a cantiga é dedicada não ser nomeada é sugestivo, uma vez que supostamente a humilhação seria ainda maior caso ela fosse identificada. Entretanto, ao criticar sem nomeá-la – note-se que a cantiga é de escárnio, e não de maldizer –, o eu lírico parece humilhá-la ainda mais, uma vez que não a identifica por um nome, mas por um de seus atributos negativos. Ela não possui um nome, mas uma carac-

terística marcante e depreciativa pela qual é interpelada, aspecto a que retornaremos mais à frente.

A crítica prossegue, com uma ironia mordaz, em que o trovador pede perdão por menosprezar alguém de tão nobre coração. Entretanto, sabemos tratar-se de ironia, pois, em seguida, ele acentua as críticas a ela, como se pode ver na estrofe subsequente.

Por meio da comparação entre a referida cantiga e as de amor, pode-se, por contraste, estabelecer os padrões medievais de beleza e conduta. A chamada *dona fea* é humilhada em função de tudo aquilo que *não* possui, e que havia sido elogiado nas cantigas de amor: ela é alijada de beleza (*fea*), de juventude (*velha*) e de juízo (*sandia*). Além da feiura, são criticados aspectos como sua idade avançada – imagina-se que, dada a baixa expectativa de vida, a juventude fosse algo especialmente desejável na mentalidade medieval – e sua suposta loucura, autorizando-nos inclusive a especular em que consistiria tal rótulo. Em vários tempos e culturas, o tido como louco é simplesmente aquele que não se enquadra nos padrões vigentes, situação semelhante à verificada na cantiga analisada. Além disso, é expressivo o fato de tais epítetos constituírem uma espécie de refrão, findando cada estrofe e sendo marcadamente enfatizados pelos pontos de exclamação, numa exaltação dos pontos pejorativos apontados em relação à mulher que ele tenta ridicularizar.

Uma vez que a motivação para o deboche observado seria tão-somente o fato de ela ter solicitado uma cantiga em sua homenagem, arriscamo-nos a especular que sua loucura nada mais seria do que a ruptura com os códigos machistas de conduta, que jamais admitiriam que o desejo feminino invertesse o vetor tradicional, manifestando-se. Tal atitude gera uma retaliação por parte do eu poético, que afirma que a louvará para sempre (*vos loarei toda via*), reiterando sua intenção em rechaçá-la eternamente, para que seu erro não fosse jamais esquecido.

Outra das mais expressivas cantigas no que se refere à posição da mulher na sociedade medieval é a que cita Maria Domingas, de autoria de Pero da Ponte. Classificada como de maldizer, em virtude da identificação da pessoa criticada, a referida cantiga aborda a iniciação das moças na arte da prostituição, feita pela protagonista:

Quem a sa filha quiser dar
mester, com que sábia guarir,
a Maria Doming'há-de ir,
que a saberá bem mostrar;
e direi-vos que lhi fará:

ante d'um mês lh'amostrará
como sábia mui bem ambrar.

Ca me lhi vej'eu ensinar
ũa sa filha e nodrir;
e quem sas manhas bem couzir
aquesto pode bem jurar:
que des Paris atêes acá
mulher de seus dias nom há
que tam bem s'acorde d'ambrar.

E quem d'haver houver sabor
nom ponha sa filh'a tecer,
nem a cordas nem a coser,
mentr'esta mestra aqui for,
que lhi mostrará tal mester,
por que seja rica molher,
ergo se lhi minguar lavor.

E será en mais sabedor,
por estas artes aprender;
demais, quanto quiser saber,
sabê-lo pode mui melhor;
e pois tod'esto bem souber,
guarrá assi como poder;
de mais, guarrá per seu lavor. (B 1651, V 1185)

Retratada como a alcoviteira por excelência, Maria Domingas iniciava as jovens na profissão. De modo irônico, o eu lírico apresenta a atividade como altamente rentável e a cafetina como a mais célebre em seu ofício, estando, portanto, apta a ensinar às jovens todos os seus truques e artimanhas.

A cafetina seria, portanto, a pessoa mais adequada para ensinar alguém a seduzir e, assim, se sustentar. A arte de *ambrar* – remexer as ancas – sugere, simultaneamente, o movimento com que a mulher seduziria, ao andar, e, de forma mais abrangente e grosseira, o próprio ritmo do ato sexual.

A crítica prossegue, com o eu lírico exaltando os atributos sexuais de Maria Domingas, comparando-a às melhores cortesãs de Paris, local-referência de prostituição na época.

Na estrofe subsequente, o sujeito lírico adverte os pais a não perderem seu tempo ensinando inutilidades às filhas, já que haveria uma possibilidade de elas obterem uma ocupação muito mais lucrativa. Significativo é o fato de ele abrir a estrofe com a observação de que tal ocupação seria ideal para quem *d'haver houver sabor*, ou seja, para quem apre-

ciasse riquezas. Ao associar a ganância a atividades ilegais e/ou tidas como imorais, a cantiga cumpre ainda o propósito de desmerecer o indivíduo ambicioso, atitude bem conveniente a uma sociedade em que qualquer ambição por parte do povo, que passava fome, deveria ser reprimida. Associar ganância à imoralidade significava, por contraste, atribuir grandeza moral aos desprovidos de ambição e de dinheiro, numa estratégia eficaz para conter a insatisfação popular diante das injustiças sociais.

Ao negar as ocupações usualmente atribuídas às moças de então – tecer, fiar, costurar –, o sujeito poético deixa a mensagem subliminar de que a toda aquela que não se encaixasse no padrão de conduta esperado, nada restava senão a prostituição. É de ironia a sua atitude ao classificar as outras ocupações como inúteis, assumindo o ponto de vista daqueles que buscavam o dinheiro, numa irônica defesa do ofício da prostituição, como se verifica na terceira estrofe. O eu lírico chega inclusive a afirmar que só faltará dinheiro à moça caso lhe falte clientela – *ergo se lhi minguar lavor* –, enfatizando a reificação da prostituta na sociedade.

A última estrofe corrobora a ideia contida nas anteriores, e ressalta a importância de a moça se empenhar para aumentar suas chances de ser bem-sucedida. Ela se manteria economicamente em função de seu trabalho, numa sátira que retrata um aspecto incômodo da sociedade medieval, ao mesmo tempo em que revela a frequência de tal situação na época.

A sexualidade feminina constitui um dos temas mais profícuos para as cantigas satíricas. Em uma cantiga de autoria de Joan Airas de Santiago, tem-se uma mulher criticada por ter faltado à missa. O suposto motivo de sua ausência, contudo, constitui o verdadeiro alvo da denúncia, como vemos a seguir:

Ûa dona, nom dig'eu qual,
nom aguirou ogano mal:
polas oitavas de Natal,
ia por sa missa oir,
e [houv'] um corvo carnaçal,
e nom quis da casa sair.

A dona, mui de coração,
oíra sa missa entom,
e foi por oír o sarmom,
e vedes que lho foi partir:
houve sig'um corv'a carom,
e nom quis da casa sair.

A dona disse: – Que será?

E i o clérig'está já
 revestid'e maldizer-m'-á
 se me na igreja nom vir.
 E diss'o corvo: – Quá, [a]cá;
 e nom quis da casa sair.

Nunca taes agoiros vi
 des aquel dia em que naci
 com'aquest'ano houv'aqui;
 e ela quis provar de s'ir
 e houv'um corvo sobre si
 e nom quis da casa sair. (B 1467, V 1077)

Além de remeter ao universo medieval, repleto de agouros e superstições, a cantiga denuncia a atitude de uma mulher que, por causa do aparecimento de um corvo, teria deixado de comparecer à missa.

A primeira estrofe apresenta a situação e explica o suposto motivo da ausência da mulher. Durante as oitavas de Natal, ou seja, no período litúrgico de oito dias seguintes ao Natal, período especialmente importante no calendário litúrgico da fervorosa Idade Média, a mulher não previu o agouro que sobre ela se lançou, e teve de faltar à missa.

Se, por um lado, numa leitura mais referencial, a crítica residiria no provincianismo da mulher, que, por ignorância e superstição, se amedrontou e não saiu de casa por considerar o corvo uma ave de mau agouro, o texto trabalha sutilmente com uma estrutura profunda que pode usar a imagem do corvo como metáfora de um homem que surgiu e não permitiu que ela saísse de casa, sugestão que permanece nas estrofes subsequentes. Note-se que o texto fala de um *corvo carnaçal*, que tanto pode se referir a um corvo carnicheiro, sedento de sangue, quanto um homem, ávido por *carne*, na acepção sexual do termo, numa leitura que parece ser reforçada pelo verbo sugestivamente utilizado pelo eu poético: *e nom quis da casa sair*.

A segunda estrofe tem início com o eu lírico ironicamente mostrando a mulher como dotada de muito boa-vontade e desejosa de ouvir o sermão (*de coraçom, oíra sa missa entom, e foi por oír o sarmom*), mas que teria sido impedida pela aparição da ave agourenta. Várias ambiguidades parecem confirmar a conotação sexual presente na cantiga, uma vez que o eu poético utiliza a expressão *sig'*, que tanto pode significar *perto de si* quanto *sobre si*, e *a'carom*, que significa tanto *cara a cara* quanto *rente à pele*. O verso com o verbo *querer*, sugerindo que não ir à missa teria sido uma escolha por parte da mulher, encerra a estrofe.

A terceira estrofe mostra a mulher preocupada com o fato de o clérigo, já pronto e paramentado para rezar a missa, vir a maldizê-la por ela não ter comparecido ao sermão. Além de retratar a forte religiosidade presente na época, a cantiga sugere a preocupação com a própria imagem perante a sociedade. Curiosamente, era talvez essa mesma preocupação o que conferia tanto poder às cantigas satíricas, uma vez que ser criticado em uma delas comprometia a imagem pública do indivíduo.

Mas os apelos do corvo são bem mais persuasivos, e a mulher decide ficar em casa. Digna de destaque é a imprecisão em relação ao corvo: ele diz: *quá, cá*, ampliando as ambiguidades sugeridas pelo texto, já que *quá, cá* tanto pode ser uma onomatopeia que reproduz o crocitar da ave quanto a expressão *venha cá* ou *aqui*.

Na última estrofe, tanto pela leitura mais referencial e imediata quanto pela profunda, plena de significações de teor sexual, o eu lírico manifesta seu ceticismo em relação ao que teria de fato ocorrido com a mulher. Ao dizer *Nunca taes agoiros vi / des aquel dia em que naci / com'aquest'ano hou' aqui*, o sujeito poético evidencia sua opinião de que tudo não teria passado de uma justificativa para ela faltar ao sermão. A ambiguidade é mantida, dessa vez com o *corvo sobre si*, sugerindo, simultaneamente, que a ave estaria *sobrevoando* a mulher ou *sobre si* (em cima dela), em outra imagem nitidamente erótica. As conotações de caráter sexual que impregnam o texto parecem intensificar o delito da mulher.

Delitos de ordem sexual e aspectos religiosos muitas vezes surgem relacionados em algumas cantigas satíricas. A esse respeito, uma bastante expressiva é a que tem uma mulher de nome Maria Peres como protagonista, de autoria de Fernão Velho. Maria Peres, ou ainda Maria Peres Balteira, seria uma soldadeira galega, ativa nas cortes castelhanas e pertencente à pequena nobreza, o que faria dela uma pessoa bem conhecida nos locais onde a cantiga circulasse. O texto mostra como a personagem, que supostamente seria atormentada pelo demônio, somente teria se livrado do problema ao se aproximar de um padre. Ao analisar mais minuciosamente a cantiga, percebem-se as verdadeiras críticas, revelando situações facilmente encontradas na sociedade de então, como vemos a seguir:

Maria Pérez se maenfestou
noutro dia, ca por [mui] pecador
se sentiu, e log'a Nostro Senhor
pormeteu, polo mal em que andou,

que te vess'um clérig'a seu poder,
 polos pecados que lhi faz fazer
 o Demo, com que x'ela semp'r'andou.

Maenfestou-se ca diz que s'achou
 pecador muit', e por en rogador
 foi log'a Deus, ca teve por melhor
 de guardar a El ca o que a guardou;
 e mentre viva, diz que quer teer
 um clérigo com que se defender
 possa do Demo, que sempre guardou.

E pois que bem seus pecados catou,
 de sa mort'houv'ela gram pavor
 e d'esmolnar houv'ela gram sabor;
 e log'entom um clérigo filhou
 e deu-lh'a cama em que sol jazer,
 e diz que o terrá, mentre viver;
 e est'afã todo por Deus filhou.

E pois que s'este preito começou
 antr'eles ambos houve grand'amor
 antr'ela semp'r'[e] o Demo maior,
 atá que se Balteira confessou;
 mais, pois que vio o clérigo caer
 antr'eles ambos, houv'i a perder
 o Demo, des que s'ela confessou. (B 1504, C 1504)

Na primeira estrofe, somos informados do remorso que Maria Peres teria sentido, por conta das faltas que sempre cometera. Sentindo-se pecadora, decidiu ter um clérigo em sua companhia, na tentativa de se redimir.

Além de culpar o demônio por seus deslizos, estratégia frequente em épocas de fanatismo religioso, a personagem busca auxílio na Igreja, mais precisamente na figura de um padre, o que possibilitará uma leitura ambígua, à semelhança do verificado na cantiga anterior.

A segunda estrofe tem início com a repetição da informação fornecida na primeira: ela teria tomado a decisão de se redimir. Note-se que é o medo da punição o que a faz mudar de atitude e rogar por perdão, atitude indicativa do terror que se instaurara na Idade Média. Ela decide seguir o caminho religioso, como se percebe no verso *de guardar a El ca o que a guardou*, indicando que ela considerou ser melhor guardar a Ele (Deus) do que àquele que a guardou (o demônio). O eu lírico ainda destaca o fato de que ela precisaria do clérigo para se defender do demo, que sempre a teria acompanhado.

A terceira estrofe talvez seja a mais rica no que se refere às ambi- guidades suscitadas pelo texto. Com os primeiros versos reiterando as ra- zões da mudança de comportamento por parte de Maria Peres, há uma confirmação dos temores ligados à danação eterna. Como a representação iconográfica do Diabo surge no período medieval, assiste-se a um temor generalizado acerca do destino após a morte, e obras como o *Auto da Barca do Inferno* e *A Divina Comédia*, já pertencentes ao Humanismo, ainda carregam consigo muito dessa visão.

Temerosa acerca do que a aguardava em função de sua conduta, Maria Peres começa a dar esmolas (*d'esmolnar houv'ela gram sabor*) e chega a arranjar para si um clérigo, para melhor se proteger das tentações demoníacas. E nesse arranjo reside toda a ambiguidade do texto, uma vez que somos informados de que ela *deu-lh'a cama em que sol jazer*, o que, se pode sugerir um total desapego em relação ao conforto e aos bens ma- teriais, pode também indicar que ela teria dividido sua cama com o reli- gioso, com todas as implicações contidas em tal divisão. Sua determina- ção em tê-lo consigo enquanto viver (*e diz que o terrá, mentre viver*) pa- rece confirmar a ambígua parceria.

A última estrofe, sem dúvida a mais irônica e sugestiva do texto, aponta dois caminhos, decorrentes da ambiguidade que ali se instaura, pois o eu lírico afirma que, desde que a combinação entre eles começou, *antr'eles ambos houve grand'amor / antr'ela sempr'[e] o Demo maior*, o que pode tanto ser lido como a intromissão do padre entre ela e o Demo, que a perseguiu, quanto o epíteto *Demo maior* pode se referir ao próprio clérigo, sugerindo o envolvimento deste com a protagonista. O texto se encerra elevando a ambiguidade ao seu mais alto expoente, quando mos- tra que *pois que viu o clérigo caer / antr'eles ambos, houv'i a perder / o Demo, des que s'ela confessou*. Note-se a duplicidade da leitura, que po- de apontar para uma visão edificante e moralista – que mostra que, de- pois que o Demo viu o clérigo cair entre eles (intrometer-se na tentação), o Demo perdeu, pois ela foi afastada do Mal –, ou uma visão ainda mais crítica e maliciosa. Alterando-se as pausas na leitura do texto, tem-se a sugestão de que, depois que ela viu o clérigo cair (em pecado), quem saiu perdendo foi o Demo, pois teria sido trocado por ele. A sutileza das am- biguidades enriquece o texto e torna as críticas e denúncias ainda mais densas.

Dessa forma, observa-se que, embora se costume dividir a poesia trovadoresca em lírico-amorosa e satírica, há muitos pontos de contato entre ambas as modalidades, criando-se uma poderosa ferramenta a ser-

viço da ideologia patriarcal vigente na Idade Média, condenando à fome e à humilhação aquelas que não se enquadravam no padrão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. (Org.). *História da vida privada*, 2. Da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

DUBY, Georges. *O tempo das catedrais*. Lisboa: Estampa, 1979.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra, 1981.

LE GOFF, Jacques. A recusa do prazer. In: _____. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Edição especial da revista *L'Histoire*. Seul/Porto Alegre: L&PM, 1992.

MARTINS, Mário. *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Brotéria, 1975.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros et alii. *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1992, v. 1.