

AS CANTIGAS DE AMOR: UM SERVIÇO DE ALTA TENSÃO ERÓTICA

*Maria Elizabeth G. de Vasconcellos,
da Universidade Federal do Rio de Janeiro*

“... e o mui namorado
*Tristan sei ben que non amou Iseu
quant’eu vos amo, ...*”
D. Dinis¹

Que coisa é essa o amor? Que coisa é essa a paixão? Na tentativa de definir o Amor, os convivas do *Banquete* de Platão falam entre si sobre suas experiências²; na tentativa de viver a paixão, Tristão e Isolda caminham para o êxtase supremo que é a *morte de amor*³. Amor e discurso – *Logos* e *Eros* –, paixão e morte – *Eros* e *Tanatos* – numa ciranda sem fim... E para reviver esse drama, na Idade Média buscamos o cenário e, confundindo-nos com aquelas vozes, nós, espectadores, falamos também...

A cena literária que ora recuperamos é a das cantigas de amor onde se lê uma das versões medievais da relação entre os sexos. O caminho que adotamos para a releitura desse *drama* desenrola-se em três momentos: o da recuperação do momento histórico que assistiu à produção de tal discurso; o da análise da tensão entre masculino e feminino no jogo cortês; e finalmente o do exame da *paixão* como força que faz da cantiga o lugar de uma fala transgressora.

(1) D. DINIS. “Senhor fremosa e de mui loção”. CV, 115; CBN, 522.

(2) Cf. PLATON (1977) p. 563 e segs.

(3) Cf. TRISTÃO E ISOLDA (1975).

Os séculos XII e XIII constituem o momento histórico que assistiu ao nascimento e à difusão dos cantares de amor. Vivendo um tempo de relativo otimismo, o homem dessas centúrias sente-se capaz de buscar a felicidade, integrando-se no movimento cósmico-universal e participando com o Criador da plenitude da Vida e da Luz.

Se por um lado, obras arquitetônicas monumentais, como as catedrais européias de então, celebram, como ensina Georges Duby, “a riqueza de toda a aglomeração urbana”¹, por outro lado, as escolas catedrais propiciam o exercício da razão, através das disputas entre mestres e estudantes. E nesse momento, o homem do século XII, contemporâneo de Abelardo, questiona os dogmas cristãos, em busca de *outras verdades*; crescem as heresias, como a dos cátaros, por exemplo, que contestam o poder eclesiástico e vêem a Igreja como a própria encarnação do Mal. Organizando uma hierarquia paralela à oficial, esses *puros* recusam os sacramentos – e conseqüentemente também o matrimônio.

Geograficamente mais próxima à cultura mediterrânea, a Provença desfruta de próspera situação econômica, favorecida pelo comércio, e de uma administração política que, atenuando os *laços feudais*, privilegia os direitos individuais e o direito de herança para os dois sexos. Convivendo, também com a heresia cátara, os provençais conhecem um momento de inquietação mental que lhes abre a possibilidade de aceitar novas experiências.

É nesse terreno fértil que florescem as canções de amor, de caráter cortês, que, sem dúvida, alimentam-se ainda da chamada “matéria de Bretanha”, de herança celta: Tristão e Isolda encarnam a paixão que todos os amantes desejam viver... Essa *febre amorosa* espalha-se por obra dos jograis viajantes e Portugal – que cultivava um outro modelo de origem autóctone, isto é, o *cantar de amigo* – não fica alheio a tal *encanto*...

Ao lado dessa lírica mundana, cresce também o lirismo marial de São Bernardo, que tenta sublimar o erotismo carnal; e, no pólo oposto, a palavra libertina dos goliardos, com suas cantigas que conduzem à sagração dos sentidos, completam o rico políptico da produção lírica amorosa dos séculos XII e XIII.

O crescimento econômico do século XIII conduz a novas experiências: sentindo-se parte da Natureza, o homem deseja usufruir de todos os prazeres que a vida lhe possa proporcionar. O movimento das Cruzadas e o dinamismo dos negociantes que se dirigem ao Oriente – cujo protótipo é Marco Polo – conduzem à descoberta de que a Europa não constituía senão uma parte do universo. As certezas relativizam-se e o homem busca novos caminhos...

Os séculos XII e XIII representam, enfim, o momento de inauguração de um *novo olhar para o mundo*. A arte gótica explode e, nesse palco, o homem joga o mais fascinante jogo: o da paixão... o do amor cortês... Chegamos, assim, ao segundo momento de nossa reflexão: que significam os *cantares de amor* no contexto em que foram produzidos, que verdades espelham seus atores?

(1) DUBY, G. (1979) p. 116.

Uma das respostas possíveis é aquela que confirma a cantiga como o *lugar do silêncio feminino*. Vivendo sob o signo do masculino – do tempo clerical e do tempo senhorial – que tanto cria os interditos à relação entre os sexos, quanto estabelece o rito para a efetivação dessa relação – o matrimônio –, cabe à mulher medieval um *tempo de espera* e um *tempo de obediência*, tempo esse já inscrito desde antes, como recorda George Duby, em *Idade Média, Idade dos Homens*:

Por terem sucumbido à tentação, o homem e a mulher foram destinados não apenas a morrer, mas também a sofrer. Para ela, especialmente, a *dolor*: “Tu darás à luz na dor”; para ele especialmente *labor*: “Tu ganharás o teu pão com o suor do teu rosto”¹.

Ao ritmo acelerado da vida de aventuras e de viagens dos cavaleiros, responde o ritmo dos dias repetitivos da “fremosa seu sirgo lavrando” (Estevão Coelho. “Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,” *CV*, 321; *CBN*, 720)². E se, como ensina Jacques Le Goff, a civilização medievá é uma civilização do gesto – o gesto significa e compromete³ –, podemos falar de gestos masculinos – que giram em torno da *ação* – e de gestos femininos: o *gesto de espera* e de *impotência* “Sedia-m’ eu na ermida de San Simion/ E cercarom-mi as ondas, que grandes son:/ eu atendend’ o meu amigo,/ ... E cercarom-mi as ondas, que grandes son,/ non ei [i] barqueiro, nen remador...” Meendinho. “Sedia-m’ eu na ermida de San Simion”.*CV*, 438; *CBN*, 852); o *gesto de clemência* (o das donzelas que, em *A Demanda do Santo Graal*, são violentadas, raptadas e assassinadas); o *gesto de medo*, consequência do gesto divino de ameaça (o da monja que, na Cantiga 58 de Alfonso X, El Sabio, é aterrorizada com a visão do inferno); o *gesto de pranto* “Non chegou, madr’, o meu amigo,/ e oj’ est’ o prazo saído!/ Ai, madre, moiro d’ amor!”. D. Dinis. “Non chegou, madr’, o meu amigo,”. *CV*, 169; *CBN*, 566); e finalmente o *gesto de superioridade hierática* que a sociedade masculina impõe à mulher. Praticado na corte, o amor delicado, como ressalta Georges Duby,

(...) civiliza, ele constitui uma das engrenagens essenciais do sistema pedagógico do qual a corte principesca é o centro. É um exercício necessário da juventude, uma escola. Nessa escola, a mulher ocupa o lugar de mestre. Ela ensina melhor porque estimula o desejo. Convém, portanto, que ela se recuse e sobretudo que seja inacessível.⁴

(1) DUBY, G. (1989) p.163

(2) Para facilitar a consulta aos textos, transcrevemos, após o nome do autor, o primeiro verso da cantiga, acompanhado, em seguida, da indicação das fontes primitivas: *CV* – Cancioneiro da Vaticana –, *CA* – Cancioneiro da Ajuda – *CBN* – Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Para a transcrição dos textos, usamos os critérios adotados por Vitorino Nemésio e Álvaro J. da Costa Pimpão, que são os mesmos.

(3) LE GOFF, J. (1984) v. II, p. 123

(4) DUBY, G. (1989) p.38

Nesse jogo educativo, a mulher constitui o prêmio de uma competição, já que a “fin’ amors” é o correspondente exato do torneio. No *serviço* amoroso, quanto mais a dama se esquivava, mais o cavaleiro se qualifica: o recato da “senhor” é elogiado “Por de bon prez, e muito se prezava;/ e dereit’ é de sempr’ andar assi;/ ca, se lh’ alguen na mia coita falava,/ sol non oía, nen tornava i; ...” Joan Garcia de Guilhade. “A bõa dona, por que eu trovava”. CA, 232; CV, 34; CBN, 365) e a perda do “sen” destaca o perfeito amante do “enfron” (“oimais ei dela quant’ aver coidava/ sandece e morte, que busquei sempre i!/ E seu amor me deu quant’ eu buscava!” Ibidem.). Final *perverso*: põe às avessas o sofrimento... que é, na verdade, o dela... Assim qualificado, o “namorado” opõe ao “enfron” que “sempre trabalha por cedo cobrar/ da que nonservi o moor galardon” (D. Dinis. “Pero muito amo, muito non desejo”. CV, 208; CBN, 569) Nesse jogo, que é essencialmente viril, o gesto feminino de recusa concorre para a *honra* e a *distinção* do cavaleiro. E a honra, ressalta DUBY, “é um assunto de homens. Ela depende da conduta das mulheres”¹, Finalmente, desenrolando-se fora da célula conjugal, o jogo cortês, com suas *leys*, garante à família o estado de moderação sensual aconselhado pela Igreja².

Repetindo quase sempre o mesmo esquema relacional – o amante apaixonado e a dama indiferente –, a cantiga de amor expõe um retrato feminino que, antes de mais nada, especializa a escolha masculina. Enquanto o *topos* do *Deus artifex*³ é acionado no sentido de superlativar o “*gran prez*” e a “*fremosura* da senhor” – “tanto a fez Deus comprida de ben/ que mais que todas las do mundo val.” (D. Dinis. “Quer’ eu en maneira de proença”. CV, 123; CBN, 485) –, o *topos* do inexprimível⁴ acentua a incapacidade de se falar sobre a perfeição da “senhor”: “e por esto non sei oj’ eu quen/ possa compridamente no seu ben/ falar, ca non á, trá-lo seu ben, al.” (D Dinis. Ibidem.)

Mascarando a verdadeira relação entre os sexos, o trovador qualifica-se de *servidor* da dama, reproduzindo o modelo institucional da *entrada em vassalagem*⁵. A locução “a la mia fé”, os verbos “desamparar” e “servir”, a forma de tratamento “senhor”, a expressão “ben fazer” são alguns exemplos de uma constelação vocabular que testemunha a propagação ao corpo social cortês do modelo de relação da aristocracia guerreira.

Se até aqui insistimos no resgate da cantiga como lugar do *silêncio feminino* e, principalmente, como lugar do *fazer masculino*, isto é, do seu *sentir* e do seu *sofrer*, não seria pertinente, agora, num terceiro momento de reflexão, aventar uma outra possibilidade de leitura? Não seria possível ver nas cantigas de amor o lugar onde se vive – através da palavra poética libertadora – a paixão transgressora?

(1) DUBY, G. (1988) p.156

(2) ARIÈS, P. (1987) p.50 e segs.

(3) CURTIUS, E. R. (1957) p.590 e segs.

(4) Ibidem, p.166 e segs.

(5) Cf. LE GOFF, J. (1980) p. 325 e segs.

(6) Cf. MATTOSO, J. (1987) p. 149 e segs. A respeito da difusão da mentalidade vassálica na linguagem cotidiana.

Como ressaltamos no início, ao recuperar o panorama mental dos séculos XII e XIII, o momento era de renovação e de questionamento; não será possível, então, ler na tessitura dos cantares de amor um desejo de revolucionar a arte de amar? Não seriam as cantigas – com a exaltação do amor adúlterino e com a eleição da mulher como objeto da Paixão e do Conhecimento – uma voz de revolta contra os rígidos padrões morais que regiam a relação entre os sexos? Não seria a palavra erótica e erotizante das cantigas o veículo a conduzir o homem à *paixão* e a afastá-lo da *dilectio* (afeição) e da *caritas* (caridade), únicos sentimentos possíveis entre esposos, como recorda Georges Duby, em “O que se sabe do amor na França no século XII?”, da obra *Idade Média, Idade dos Homens?*¹ Deixemos, então, falar os textos...

Para confirmar a excelência da “coita d’amor”, as cantigas recuperam constantemente a *cena fulminante* (de *fulmen*, o raio) do nascimento da paixão: “Quant’ eu de vós, mia senhor, receei/ aver dê-lo dia en que vos vi”, lamenta Fernão Velho (“Quant’ eu de vós, mia senhor, receei”. CA, 258; CV, 47; CBN, 377) ou ainda Nuno Fernandes Torneol: “... que nunca soub’ i ren amar/ ergo vós, des quando vos vi.” (“Ir-vos queredes, mia senhor,”. CA, 70; CBN, 157). Esta cena do *olhar fulgurante* (de *fulgur*, o relâmpago, a luz) inaugura uma série de outras cenas que confirmam o estado de dependência do sujeito amador: saudoso, ele espera e desdobra-se em futilidades que caracterizam a *cortesia*²... E fala de saudade: “Que soidade de mia senhor ei/ quando me nembra d’ela qual a vi...” (D. Dinis. “Que soidade de mia senhor ei”. CV, 119; CBN, 526).

Insistentemente nomeado, o olhar representa ainda uma garantia para o amante, pois como ensina Guiraut Riquier, “Les cinq portes sont: (1) désir, (2) prière, (3) servir, (4) baiser, (5) faire, par où amour périt³. Manter-se na primeira porta é, portanto, dar continuidade ao fogo da paixão: “o objeto é *proibido*, é sagrado, e é a proibição que sobre ele pesa que o designa como objeto do desejo”, como ensina Georges Bataille⁴.

A febre amorosa – ou piromagia – desencadeada pelo olhar é alimentada por algumas interdições: o uso do *senhal* para encobrir o nome da “senhor” e o serviço prestado à distância. Tais interdições tornam-se responsáveis pela manutenção de um regime de alta tensão erótica que encontra na morte o êxtase supremo. “Amor mors”: o apaixonado projeta o sentido de sua vida no outro e, falhando a reciprocidade, perde, com o sentido, a própria vida⁵.

Esse mundo apaixonado e apaixonante torna-se o modelo que todos dese-

(1) Cf. DUBY, G. (1989) p.30

(2) BARTHES, R. (1986) p.72 A mecânica da vassalagem amorosa exige uma futilidade sem fundamento. (...) Se assumo minha dependência, é que ela é para mim um meio de *significar* minha solicitação: no terreno amoroso, a futilidade não é uma “fraqueza” ou um “ridículo”: ela é um signo forte: quanto mais fútil, mais isso significa e mais se afirma como força.

(3) ROUGEMONT, D. (1970) p. 102.

(4) BATAILLE, G. (1988) p.62

(5) RIBEIRO, R. J. (1988) p.434

jam viver; e o amor, independente da recompensa da amada, ganha o prosclênio: “Amor faz a min amar tal senhor” registra Airas Nunes (“Amor faz a min amar tal senhor”. CV, 457; CBN, 814) ou ainda D. Dinis: “Amor fez a min amar,/ gran temp’ á, hua molher” (“Amor fez a min amar.”. CA, 147; CBN, 544). Por sua vez, os *ready-made* “morrer de amor”, “amor infeliz”, “amor impossível”, “amor eterno” fazem da cantiga o lugar onde se produz o *mito da dor de amor...*

Procurando escapar desse modelo apaixonante – ou dessa paixão modelar –, D. Dinis recupera o *topos* “*Descriptio terrae vernantis*” e comenta, ressaltando a artificialidade dos cantares provençais: “Proençaes soen mui ben trobar/ e dizem eles que é con amor,/ mais os que troban no tempo da flor/ e non en outro sei eu ben que non/ an tan gran coita no seu coração/ qual m’eu por mia senhor vejo levar.” (“Proençaes soen mui ben trobar”. CA, 127; CBN, 524). E na tentativa de comprovar a autenticidade de seu sentimento, é colhido na própria armadilha: sua cantiga desdobra-se em lugares-comuns... Desse circuito poético-amoroso já não é possível escapar: a literatura re-inventa o Amor, aprisiona-o, hiperboliza-o, ritualiza-o. E é nesse espaço – de insubmissão – que o homem vive o seu desejo... E o leitor, visitante desse *maravilhoso* jogo, admira-se e procura o seu lugar naquela história que começa assim: “Des que eu vi/ a que eu vi,/ nunca dormi/ e, cuidando’i,/ moir’ eu.” (Rui Fernandes. “Des que eu vi”. CV, 491; CBN, 847).

Tempo da cantiga de amor: tempo de êxtase continuado e sofrido. Prazer e solidão. Tempo do desejo de outros desejos...

BIBLIOGRAFIA

- ARIÈS, Philippe et al. *Sexualidades ocidentais*. 3.ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 6.ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3.ed. Lisboa, Antígona, 1988.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro, INL, 1957.
- DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- *O tempo das catedrais*. Lisboa, Estampa, 1979.
- GANDILLAC, Maurice. O amor na Idade Média. In: NOVAES, Aduato (org.). *O desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa, Estampa, 1984. 2 v.
- *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa, Estampa, 1980.
- MATTOSO, José. A difusão da mentalidade vassálica na linguagem cotidiana. In: _____. *Fragmentos de uma composição medieval*. Lisboa, Estampa, 1987.
- NEMÉSIO, Vitorino. *A poesia dos trovadores*. Lisboa, Bertrand, s/d.
- PESSANHA, José Américo. Platão: as várias faces do amor. In: CARDOSO, Sergio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. *Cancioneiro D’El Rei D. Dinis*. Coimbra, Atlântida, 1960.
- PLATON. El banquete, o del amor. In: _____. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1977.
- RIBEIRO, Renato Janine. Os amantes contra o poder. In: NOVAES, Aduato et al. *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- ROUGEMONT, Denis. *L’amour et l’occident*. Paris, Union Générale d’Éditions, 1970.
- TRISTÃO E ISOLDA. Lisboa, Europa-América, 1975.
- WISNIK, José Miguel. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: _____. CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.