

# DESEJO E REPRESSÃO

Álvaro Cardoso GOMES\*  
Alzira Lobo de Arruda CAMPOS\*\*  
Eliane de Alcântara TEIXEIRA\*\*\*

- **RESUMO:** Por meio da análise de um dos poemas do trovador português Pero Meogo, pretendemos estudar as diferenças entre as concepções de amor nas cantigas de amor e de amigo, de modo a mostrar que, nestas últimas, devido a suas origens populares, há a expressão, não do amor cortês, mas do amor instintivo, primário e sempre ligado à Natureza. Pretendemos mostrar também que a hierarquização entre os amantes nas cantigas de amor é um reflexo da hierarquia existente nos estratos sociais do feudalismo e do cristianismo, hierarquização de todo ausente nas cantigas de amigo, em que mais se valoriza a igualdade social dos amantes, o desejo carnal e o mundo natural.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cantiga de amor. Cantiga de Amigo. Natureza. Hierarquia. Transgressão.

Refletir sobre os amores de outrora, não é inovador. De Homero a Shakespeare, deste aos românticos do século XIX, o amor foi um dos grandes recursos dos escritores, quando analisaram as obras de seu interesse, em assuntos localizados na encruzilhada entre a História e a Literatura. Os estudos assim produzidos, narrando costumes de povos, de suas atitudes e de suas crenças, constituem desde Heródoto um dos principais domínios de Clio. O que é novo é a nossa maneira de abordar esse tema. Procuramos compreender as relações que existiram entre os costumes, as estruturas ideológicas, a organização social, a cultura material da Idade Média por meio da micro-história, vendo nas cantigas de amor e de amigo uma janela através da qual se podem descortinar homens e mulheres, há muito desaparecidos, em seus desejos de amor transcorridos no cotidiano de suas existências.

O nosso objetivo não é o de analisar costumes estranhos e pitorescos, aventuras fora do comum, mas de colher uma realidade histórica diretamente, sem confiarmos nos cronistas do passado ou na imagem que quiseram transmitir de seus amores contemporâneos. Partimos do pressuposto teórico de que o testemunho que um documento pre-

---

\* USP-Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - São Paulo - SP - Brasil. 05508-900 - alcgomes@uol.com.br

\*\* UNISA-Universidade Santo Amaro. São Paulo - SP - Brasil. 04829-300 - loboarruda@hotmail.com.

\*\*\* USP-Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - São Paulo - SP - Brasil. 05508-900 - dr.elianeteixeira@gmail.com.

Artigo recebido em 25/04/2020 e aprovado em 20/07/2020.

tende dar sobre uma realidade externa a ele não é suficiente para satisfazer a curiosidade do pesquisador: a realidade a analisar está contida no próprio documento. Uma carta de amor, em princípio, não nos ensinaria mais do que os sentimentos e as intenções daquele que a escreveu. No entanto, ela nos presta as mais inestimáveis informações sobre aquilo que, em certa época e em um meio social dado, um amante podia escrever a sua amada, ou, em outras palavras, sobre o modo de fazer amor por correspondência. Mas as cartas tendo por tema o amor rareiam em uma sociedade iletrada como a medieval, levando-se em conta que o domínio da escrita era de poucos. Alguns deles, homens por princípio e clérigos, fizeram-se porta-vozes oficiais ou indiretos dos costumes sexuais das camadas superiores e da gente humilde, compondo cantigas de amigo, destinadas a estamentos sociais superiores, e trovas, para o povo miúdo. Cantigas e trovas podem ser tomadas como cartas coletivas, como denominadores comuns do amor medieval, abordados pela via flamejante do desejo. São peças literárias que se tornam uma fonte histórica preciosa pelas indicações que transmitem sobre as histórias de amor de sua época, mesmo se uma parte do sonho erótico tenha sido censurado. Essa censura, aliás, esclarece-nos mais do que longos discursos sobre atitudes sociais. Enfim, em todo documento, a linguagem, o vocabulário, as associações de palavras ou de ideias, são eminentemente reveladores dos recursos mentais do escritor e, por vezes, daqueles pelos quais eles escrevem (FLANDRIN, 1981).

A título de ilustração desse registro do amor praticado por essas pessoas em cantigas e trovas e outras manifestações, André Capelão, ou como também ficou conhecido – André le Chapelain –, clérigo presumido, capelão da corte real, no século XII, deixou seu testemunho no célebre *Tractatus de amore* ou *Tratado do Amor cortês* em vernáculo, composto por volta de 1186. Nesse tratado, o autor define o amor e seus efeitos, detalha como podem se realizar as relações amorosas, utilizando ora referências bíblicas, ora autores da latinidade clássica, ora provérbios e máximas de origem bem popular. Traço bastante peculiar das cantigas de amor, por exemplo, é o papel da mulher na sociedade medieval, que Capelão traduz como uma figura dúbia. Mulher Eva ou mulher Virgem, ela subjuga o amante ou o despreza e somente a ela o amador deve dedicar sua paixão:

Quem será então suficientemente louco e estúpido para tentar obter aquilo que leva o homem a deixar-se subjugar de modo tão cruel ao poder alheio e a submeter-se em tudo à vontade de outrem? E mesmo que, às vezes, nosso amor não ofenda um amigo, por ter como alvo uma pessoa que lhe é indiferente, seus sentimentos não poderão ser retribuídos enquanto estivermos subjugados por verdadeira paixão. Pois quem é atingido pelos dardos do amor tem um só e acredita que uma só coisa lhe é útil: agradar a mulher amada e estar sempre a seu serviço, recompensando mal os serviços prestados pelo amigo, que acaba negligenciado ao abandonado (CAPELÃO, 2000, p. 273).

A estilização do amor nas poesias ganhou importância a partir do momento em que os trovadores do século XII “deram voz à melodia do desejo não correspondido” e que as violas entoaram com maior força as cantigas de amor (HUIZINGA, 2010, p. 177). A mentalidade medieval sofreu uma de suas mudanças mais profundas quando desenvolveu

um ideal de amor com um teor negativo, ao cantar as conexões eróticas com o anseio e o sofrimento. Foi no amor cortês dos trovadores que a insatisfação se tornou o assunto central, criando uma forma de pensamento amoroso passível de abranger uma profusão de aspirações éticas, mas sem renunciar por completo, por esse motivo, à sua ligação com o amor natural das mulheres (HUIZINGA, 2010). Ainda em se tratando de Huizinga, o autor aprofunda-se nessa reflexão:

O anseio por estilizar o amor era mais do que um jogo fútil. Era o poder da paixão em si que exigia da sociedade do final da Idade Média que transformasse a vida amorosa em um belo jogo com regras nobres. E, acima de tudo, havia a necessidade de enquadrar as emoções em formas fixas, para que o homem não se entregasse à barbárie. Nas classes mais baixas da sociedade, ficou a carga da Igreja a tarefa de frear a licenciosidade. A Igreja cumpriu como pôde essa missão, conforme permitiam as circunstâncias. A aristocracia, que de certo modo se sentia mais independente da Igreja por manter parte da sua cultura fora do âmbito eclesiástico, criou a partir do próprio erotismo enobrecido um freio para a desordem: literatura, moda e etiqueta exerciam uma influência normativa na vida amorosa (HUIZINGA, 2010, p. 179).

A estilização do amor pela poesia obedecia ao enquadramento determinado por dois sistemas dotados de objetivos estranhos um ao outro: o leigo, destinado a preservar o patrimônio fundiário, assegurando a permanência, de geração a geração, de um modo de produção; o modelo eclesiástico, com o objetivo atemporal de refrear o desejo ou as pulsões da carne (DUBY, 1989, p. 15) dos “filhos da Igreja” ou “fregueses”. Esses sistemas não permaneceram encerrados em seus nichos respectivos, mas se espalharam por toda a sociedade, graças à convivência íntima entre leigos e clérigos fato que, nas casas nobres, levou à interpenetração das culturas cavalheiresca e eclesiástica e, no decorrer do século XII, ao esforço deliberado da Igreja para educar o povo fiel (DUBY, 1989), por meio de exortações e admoestações sistemáticas.

O estudo das mentalidades e dos costumes populares defronta-se com o fato de que, no passado, os pobres do campo ou da cidade não liam e muito menos escreviam. Sua cultura, essencialmente oral, era transmitida pela palavra e pelo exemplo. Nós só podemos conhecer os iletrados através daquilo que os letrados escreveram sobre eles. É este o caso de Pero Meogo, ou Moogo, desconhecido trovador português, que nos deixou apenas nove cantigas, girando algumas em torno do motivo da fonte e do cervo, como se pode ver na mais conhecida delas e que é tema de estudo neste artigo:

- Digades, filha, mia filha velida:  
porque tardastes na fontana fría?  
Os amores hei.

Digades, filha, mia filha louçana:  
porque tardastes na fría fontana?  
Os amores hei.

-Tardei, mia madre, na fontana fría,  
cervos do monte a augua volvían.  
Os amores hei.

Tardei, mia madre, na fría fontana,  
cervos do monte volvían a augua.  
Os amores hei.

- Mentir, mia filha, mentir por amigo!  
Nunca vi cervo que volves's'o río.  
Os amores hei.

Mentir, mia filha, mentir por amado!  
Nunca vi cervo que volves's'o alto.  
Os amores hei. (CANCIONEIRO..., 1982, p. 252).

A respeito desse trovador, Lanciani e Tavani (1993, p. 54-55) informam que se trata

[...] de um jogral galego do século XIII de quem nada sabemos. Nos Cancioneiros está escrito Meogo ou Moogo. O nome Pero Moogo aparece nos documentos galegos do séc. XIII, mas não se pode inferir disso que o jogral fosse um clérigo de Banga (Ourense), relacionado com o mosteiro de Toxos-Outos, nem de Monfero ou Sanfins, nem um notário de Santiago de Compostela.

Esta ideia de que ele seria um clérigo foi aventada por alguns estudiosos, entre eles, Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1990, p. 622), que se baseou numa curiosa análise da etimologia do nome do trovador: “Pero Meogo, jogralmonge, se a minha suspeita de Móogo provir de móago < monáchus for justificada”.

A cantiga em questão é classificada, de acordo com a voz narrativa, em “dialogada”: a conversa, marcada por travessões, de mãe e filha. Para Mongelli (2009), é uma constante o ato do desabafo da moça enamorada com as amigas, a mãe ou com a Natureza em forma de flores, avelaneiras, nascentes ou aves. A Natureza nas cantigas de amigo, como se viu, é simbólica, o erotismo e a sensualidade encontram-se nas entrelinhas. Essa artimanha permite o mascaramento das verdadeiras intenções dos casais de amantes, das nuances carnis. No caso da cantiga de Pero Meogo, a metáfora da “água” tem um valor positivo, associando-se ao fluxo do prazer erótico. Tem-se, portanto, uma sobreposição de elementos naturais e simbólicos, numa espécie de simbiose.

Os gêneros amorosos nas cantigas medievais categorizam-se de modo complexo, mas apontam para um caráter comum: a obviedade de terem o amor como tema. O amor é tratado com as mesmas representações e seguem esquemas formais rígidos, expressos em vocabulário limitado. Alguns autores contrapõem-se à oposição apontada por Bakhtin (1987) entre as cantigas que pertenceriam à cultura oficial e hegemônica da Igreja e do feudalismo e a popular (“a carnavalesca”) que contestaria as hierarquias existentes. Pelo contrário, consideram existir uma interdependência das refinadas cantigas de amor e a lírica trovadoresca, cujos compositores seriam os mesmos, todos frequentadores dos

ambientes palacianos. A cultura trovadoresca, no caso galego-português, além de ser um código de classe que abrange as regras sobre o amor cortês, inclui igualmente o domínio do fazer poético das cantigas (CARVALHO, 2012). No amor cortês, a mulher é vista como um ideal superior a ser alcançado por um cavaleiro que suplica humildemente os seus favores, como um servo desesperançado. A importância da mulher cortejada sugere que ela seja casada, dada a insignificância social das celibatárias, postas sempre sob suspeita, caso não optrassem pela vida conventual (mas nesse caso seriam as esposas de Jesus). De outro lado, o emprego de “senhor” nas cantigas indica a senhora feudal – a mulher casada, portanto. Assim, não seria casual o emprego da expressão de tratamento “senhor” à amada pelos poetas peninsulares, mesmo quando já existia o termo “senhora”. O emprego de “senhor” adquire o valor masculino, como dono absoluto em jurisdição e domínio. Desse prisma, o amor cortês apresenta uma analogia clara com o serviço do cavaleiro à sua dama e a homenagem do vassalo a seu suserano (CARVALHO, 2012). Nessa sociedade, o senhorio esmaga o povo, formando a estrutura da sociedade com base em poderes de proteção e exploração a ele reconhecidos. O edifício social da Idade Média é organizado como um edifício de “[...] múltiplos andares separados por paredes estanques e que, no alto, um pequeno grupo de gente poderosíssima domina” (DUBY, 1979, p. 15).

À margem de toda polêmica quanto às origens de Pero Meogo e a que classe pertenceria ele, o que muito pouco acrescenta à exegese de sua obra, o importante é mostrar a qualidade e a intensidade da poesia que escreveu. Mesmo se utilizando de recursos tradicionais das cantigas de amigo, como o paralelismo, por exemplo – as estrofes combinam-se entre si e são quase idênticas, diferenciando-se apenas pela troca de adjetivos (“filha velida/filha louçana”) ou pela inversão da ordem dos adjetivos (“fria fontana/fontana fria”) –, o trovador consegue expressar uma complexa interação social, que se dá entre os atores de um pequeno drama. A estrutura dramática do texto, inclusive, leva a pensar “numa sequência” em que há uma “narrativa com tempo, espaço e ação” (NEPOMUCENO, 2007, p. 43), onde se trava um diálogo entre duas figuras femininas. As *dramatis personae* – mãe e filha – servem-se do dialogismo, da oposição entre vozes, para expressar não só a diferença de faixa etária delas, mas também as fissuras morais entre gerações, que, de certo modo, constituem o reflexo de uma sociedade em crise permanente e em mutação.

As dificuldades são imensas quando se pretende interpretar as atitudes e os gestos característicos das relações amorosas nos tempos recuados em que viveram pessoas humildes. Alguns observadores acentuam o caráter ritual dessas relações; outros indicam aí, sobretudo, um testemunho da “rusticidade” (no sentido de grosseria, de brutalidade) dos amores da “gente mesquinha”. A rusticidade aponta para a prevalência de interesses econômicos na escolha de parceiros. O amor implicaria a cortesia e rejeitaria toda a “vilania”. Vilão não poderia, portanto, amar, afirmava-se na Idade Média. Trata-se, à evidência, do desejo da cultura dominante de querer distinguir o amor cortês de condutas vulgares, ao opor amor e rusticidade (FLANDRIN, 1981). Entretanto, por mais naturais e espontâneos que os gestos entre amantes registrados por Pero Meogo possam parecer, é claro que eles são característicos de uma cultura. Ao estruturar emoções e sentimentos, apresentam-se compatíveis com imagens da época, como quando a cantiga se refere a

um ato do cotidiano: o banho da rapariga no rio ou na fonte e, como tal, acentua o materialismo, evidente na documentação de atos humanos do dia-a-dia e na referência a dados bem concretos da realidade: “fontana”, “rio”, “cervo”, “monte”. Ao contrário, pois, das cantigas de amor, a simplicidade aparente da cantiga de amigo presta-se a ser um retrato mais fiel dos usos e costumes populares. Com isto, não há nelas o ensimesmamento, o culto da “coita amorosa”, assim como o idealismo de raiz platônica, que comparecem nas cantigas de amor. Neste aspecto, a presença da Natureza é fundamental para expressar o sentimento dos personagens. Ela serve não só de pano de fundo ou de cenário estático, mas também serve para sugerir estados de espírito. Exemplifica o caráter sensível do encontro amoroso, e seus elementos concretos – fonte, rio, cervo – evocam a implícita relação sexual entre os amantes e as restrições sociais e culturais que pesam sobre eles.

A Natureza, compreendida desse modo, é um autêntico “correlativo objetivo”, expressão criada por T. S. Eliot no seu estudo acerca de *Hamlet*, publicado em 1919. Segundo o poeta e ensaísta britânico,

[...] o único meio de exprimir emoção sob a forma de arte consiste em achar um “correlativo objetivo”; noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que constituirá a fórmula daquela emoção *particular*; de tal maneira que, quando ocorrerem fatos exteriores, que devem culminar numa experiência sensorial, a emoção seja imediatamente evocada (ELIOT *apud* MOISÉS, 2004, p. 91, grifo do autor).

Percebe-se que, no texto de Meogo, esta “emoção *particular*”, de que fala Eliot, só será evocada, ou seja, virá à tona, quando os elementos naturais passam a permear as relações humanas. A Natureza tem, pois, um valor simbólico: além de ser o local de encontro de amantes, o espaço edênico, no qual se dá a consecução do ato amoroso, é também a manifestação do que ocorre no coração da rapariga que a tem por confidente e que, por meio dela, expressa seus sentimentos.

Ao se considerar ainda a questão do dialogismo, pode-se entrever na cantiga, de maneira velada, uma reprimenda da mãe em relação à filha, mas é preciso considerar que ambas falam por eufemismos. A moça dizendo que tardou porque os cervos turvavam a água, a mãe negando-se a aceitar a presença dos cervos no rio. Trata-se assim de um fato moral: a entrega da rapariga ao amigo e a censura da mãe. E é nesse relacionamento entre rapariga e amigo que há todo um jogo de sutilezas, na medida em que tanto a água quanto o cervo têm conotação erótica. Segundo Bachelard (1973, p. 49, tradução nossa), “[...] qual é pois a função sexual do riacho? É evocar a nudez feminina [...] tudo que se reflete na água carrega a marca feminina”<sup>1</sup>. Por outro lado, o cervo “Simboliza a fecundidade, os ritmos do crescimento, o renascimento”<sup>2</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p. 309, tradução nossa). Ou ainda, Correia, Dionísio e Gonçalves (2001, p. 101), a respeito

<sup>1</sup> “[...] *quel est, donc la fonction sexuelle de la rivière? C’est d’évoquer la nudité féminine [...] tout ce qui se reflète dans l’eau porte la marque féminine*” (BACHELARD, 1973, p. 49).

<sup>2</sup> “*Il symbolise la fécondité, les rythmes de croissance, les renaissances*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p. 309).

do cervo como alegoria do elemento masculino, comentam: “[...] sabe-se que o cervo era objecto de cultos dos Celtas, que é identificado com o amante na Bíblia, na Eneida e na língua árabe. O cervo que revolve a água é, por outro lado, tema que se encontra em todo o folclore europeu [...]”. Essa dor pela ausência do amado e a relação conflituosa entre mãe e filha, na cantiga de Pero Meogo, na verdade não é algo novo nas cantigas de amigo, pois constituem, segundo Rodrigues Lapa (1970, p. 151), características fundamentais desse gênero poético: “[...] o estado sentimental, criado à namorada pela ausência do amigo; e a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe”.

É o que Nepomuceno também explica mais detalhadamente, para tratar de uma espécie de padrão comportamental presente em Meogo e em outros trovadores:

A personagem central das cantigas de Pero Meogo – a menina que chora a ausência do amado, que se confidencia com a mãe e com os cervos do monte, que mente e dissimula, e por fim, que se entrega às delícias amorosas com o amigo – ainda que não seja exatamente uma exceção a algumas outras jovens retratadas por trovadores, mostra-se a contraparte de um discurso legítimo do padrão comportamental das mulheres medievais. Sua ruptura de valores, suas decisões arrojadas servem como uma espécie de antítese das idealizadas e distantes personagens femininas das cantigas de amor. Seu gesto é quase um contradiscurso no universo ético e sexual atribuído às mulheres da Idade Média peninsular, o que, de certa forma, levanta especulações sobre as origens e os propósitos das cantigas de amigo (NEPOMUCENO, 2007, p. 52).

Esta cantiga serve, pois, para expressar sentimentos muito comuns entre as mulheres e entre gerações, embora o meio de que se serve o poeta para isso seja complexo, como o de evocar emoções através da Natureza, ou mesmo, o de identificar os seres humanos ao mundo natural. Neste aspecto, há aqui a poetização de um tipo de consciência que ainda não se projetou além, como algo autônomo, e que se convencionou chamar de primitiva. Segundo Gusdorf (1980, p. 24), “[...] o primitivo reconhece no meio a mesma realidade que outorga a si mesmo”. Em sendo assim, tanto a mãe quanto a filha nada falam diretamente, utilizando-se de subterfúgios e eufemismos, para evitar a referência clara a termos e, por consequência, comportamentos considerados tabus. O significado simbólico da sexualidade é latente e dissimulado pelas metáforas do texto: de um lado, a representação da entrega da rapariga ao amado e sua consequente perda da virgindade está na imagem do cervo turvando a água do rio ou na utilização da mesma imagem, somente que na vertente negativa, quando a mãe se nega a acreditar na presença dos cervos na fonte. A desconfiança sobre o procedimento da filha acomoda-se à produção literária da época, frequentemente hostil à mulher, insistindo em sublinhar os defeitos femininos e a alinhar argumentos contrários ao encontro da felicidade no casamento. Trata-se da esfera de uma literatura erudita que extrai uma parcela ampla de suas posições do discurso oficial da Igreja. Assim, podemos constatar que o *Roman de la rose*, em sua segunda parte, desmistifica o amor cortês ou o amor simplesmente: não é preciso se privar do prazer sexual, mas ele não passa de uma astúcia da natureza para que a espécie humana não se extinga, ensina Jean de Meun, por meio de Raison e de Genius (DELUMEAU 1983,

2009). A sexualidade é o pecado por excelência nos textos canônicos, cooperadores ativos do androcentrismo de seu tempo. A literatura acentua ainda a marginalização da mulher na cultura cristã, exaltando a virgindade e a castidade e vendo o Gênesis a partir de um viés masculinizante (DELUMEAU, 2009). O desejo é considerado mau e insaciável, um obstáculo no caminho da salvação. Desse ponto de observação, a Idade Média racionalizou e ampliou as queixas misóginas que herdou de tradições diversas. Além disso, como faz notar Delumeau (2009, p. 473-474),

[...] a cultura encontrava-se agora, em vastíssima medida, nas mãos de clérigos celibatários que não podiam senão exaltar a virgindade e enfurecer-se contra a tentadora de quem temiam as seduções. Foi bem o medo da mulher que ditou à literatura monástica esses anátemas periodicamente lançados contra os atrativos falaciosos e demoníacos da cúmplice preferida de Satã.

A prática da sexualidade é assim um tabu, como o é também sua manifestação linguística, e tudo radica num princípio comportamental, ético, religioso imposto pelo Cristianismo e pelo sistema social vigente.

No mundo greco-romano, muitas tradições convergentes, como a estoica, a pitagórica, a neoplatônica, etc., opunham carne e espírito, casamento e amor e estatuíam que os órgãos sexuais foram dados ao homem para a conservação da raça e não do prazer. Assim, o cristianismo implantou-se em uma cultura que, de um lado, aceitava e mesmo deificava o prazer, mas de outro, de modo contraditório, desprezava-o e o denunciava, opondo-lhe a renúncia sexual ou o dever de o usar tendo por objetivo único a procriação. A legitimidade do sexo acabou por ser conferida apenas aos fins divinos do casamento, observados antiteticamente à “concupiscência da carne”, advinda do “princípio deste mundo”. Essa equação levou, inexoravelmente, ao princípio de que o ato sexual deve ser justificado pela procriação (DELUMEAU, 2009). O desejo, de acordo com os canonistas, deveria ser moderado, para ser permitido. De acordo com suas *Regulae morales*, Gerson explica que o prazer sexual é lícito sempre que os esposos desejem procriar, seja para pagar o débito conjugal, seja para evitar a fornicção (DELUMEAU, 2009).

Desde sempre, os costumes sociais e, por tabela, as religiões, procuraram refrear no homem o apetite sexual, tolerando-o apenas nos casos em que estaria voltado para o ato procriativo, o que provocou a proibição *in limine* da autossatisfação sexual, do culto do erotismo, das perversões e do homossexualismo. Esses “desvios” mereceram grande destaque censório pelo fato de, nos tempos remotos, conspirarem contra a perpetuação da espécie, mais que necessária para a sobrevivência do homem na Terra. Vem daí que a sexualidade, confrontada com o sagrado, começou a ser controlada por uma série de mandamentos, de restrições, de proibições. Isso se deu porque, de modo geral, as religiões sempre tiveram como escopo a condenação da natureza animal do homem, impondo de maneira deliberada o princípio da castidade, sufocando o desejo e, quando não, aceitando a sexualidade apenas dentro dos limites da instituição do casamento. Segundo Camille Dumoulié (2005, p. 83, grifo do autor),



[...] o cristianismo vai significar a catástrofe do desejo. Tudo começa pela Queda. E a causa do pecado original foi o desejo, que fez entrar na história, com o diabo, um elemento até então ausente da visão filosófica do desejo: a mulher. Entrada catastrófica, então, isto é, segundo a etimologia, degradingolada. O desejo é com certeza *de-siderium*: afastamento de Deus, queda do céu e dos astros (*sidera*), desastre. O sentido primeiro, o sentido mais concreto do verbo latino *desiderare* é “cessar de contemplar os astros”.

Cria-se assim o plano do interdito que só serve para estimular ainda mais a busca do homem pelo prazer, cuja mola propulsora se encontra na proibição de praticá-lo, pois, conforme ensina Bataille (1981, p. 80, tradução nossa), “[...] o proibido incita à transgressão, sem a qual a ação careceria de sua atração maligna e sedutora... O que seduz é a transgressão do proibido”<sup>3</sup>. Aceitando-se esse princípio de que o proibido provoca a transgressão, o que explica a natureza paradoxal do homem, que cria regras, mandamentos e, ao mesmo tempo, procura transgredir essas mesmas regras e mandamentos, verifica-se que onde mais se dá essa postura transgressora é, na maioria das vezes, na sexualidade. Isso porque ela, opondo-se a leis restritivas, coercitivas, presta-se a afirmar a liberdade do ser humano. Estabelece-se assim um jogo dialético entre o interdito e “[...] a transgressão, a qual, numa incoerência apenas aparente, serve exatamente para lembrá-lo e reforçá-lo: só se pode transgredir o que se reconheça proibido”, o que serve para configurar a “mecânica do prazer” (PAES, 1990, p. 15).

Esta relação contraditória e, por consequência, conflituosa, entre o interdito e a transgressão está bem explícita na cantiga de Meogo: a mãe é o repositório dos mandamentos do interdito, ao lembrar a filha de que ela não deveria tardar na “fontana fria”. Ou seja, se a água não convida ao banho devido à gelidez, o demorar-se nela é o entregar-se a algo proibido, já que tudo conspira para isso: o isolamento em meio ao bosque, que colabora para que a consciência repressora torne-se ausente de todo, o convite à exposição do corpo durante o banho, o convívio com animais. A filha, por sua vez, é a representação da consciência primitiva, que se identifica ao meio e que, por conseguinte, deve aceitar a sexualidade *in natura*, irmanando-se assim às forças elementares representantes da libido: a água da fonte e os cervos que a volviam. Como já se viu a água volvida por esse animal, que simboliza a fecundidade, é a representação da virgindade perdida. E o confronto entre ambas as consciências confina na menção à mentira: “mentir por amigo/mentir por amado”, isto porque a rapariga, opondo-se ao interdito, representado pela mãe, cria uma ficção para encobrir sua assunção do erotismo que nada mais é que “[...] o campo privilegiado dessa experiência da transgressão afirmativa que, todavia, nada mais afirma senão o desejo, e abre o limite ao ilimitado” (DUMOULIÉ, 2005, p. 282). Aceitando-se, pois, esta oposição entre o espaço do interdito (correspondendo ao do sagrado) e o do profano (correspondendo ao do profano), observa-se que enquanto, naquele, os homens se servem de regras e mandamentos morais,

<sup>3</sup> “[...] lo prohibido incita a la transgresión, sin lo cual la acción carecería de su atracción maligna y seductora ... Lo que seduce es la transgresión de lo prohibido. (BATAILLE, 1981, p. 80).

visando a reprimir o que é instintivo e natural, a libido, neste, pelo contrário, procura se afirmar a liberdade, por meio da exaltação da carne e dos sentidos.

A personagem da filha indica a época em que as jovens eram objeto de uma política familiar, conduzida por parentes machos, visando ao seu matrimônio. Um negócio de homens. Época perigosa do ponto de vista dos bons costumes, pois as solteiras núbeis iniciavam-se no espaço das frequentações intersexuais, que poderiam resultar em desordens. Às mães competia a tarefa complexa de vigiar a filha, impedindo que a sua libido a conduzisse a tragédias variadas, que conhecemos por meio dos amores trágicos, aqueles justamente que conhecemos melhor, por terem deixado traços nos arquivos paroquiais ou judiciários. As tragédias definiam-se pelo nascimento de um filho havido fora do casamento, ocasionando a desonra da filha, abandonada pelo seu amante. Desse desastre, existiam consequências terríveis para a jovem “desonestada”: a fuga da aldeia e, por vezes, a prisão e o suplício. O sentido pedagógico dessa cantiga fica, portanto, claro. A sociedade ocidental não reconhecia aos jovens nem o direito e nem a capacidade de terem uma atividade sexual. Mais ainda do que para os adultos, essa atividade estava votada ao segredo e à culpabilidade (FLANDRIN, 1981).

Esses elementos todos que são características fundamentais da cantiga de amigo fazem que esse tipo de composição poética não só manifeste, velada ou não, o desejo, a sensualidade, mas igualmente uma representação daquilo que é, ao mesmo tempo, primitivo e popular. Isto nos faz pensar numa espécie de horizontalidade nesse tipo de poema, no sentido de que se há uma imposição moral da mãe sobre a filha, não há, por outro lado, hierarquização alguma. Por outro lado, as cantigas de amor, que eram de origem provençal, e, embora perfeitamente adaptadas ao solo português, não correspondiam a nada de nacional ou popular, afirmavam em sua estrutura, os valores políticos e culturais da classe dominante: a ideia de hierarquia e a concepção neoplatônica do amor. A hierarquia, entrevista no culto do poeta à mulher que servia, correspondia à verticalidade das relações entre o servo e o suserano do feudalismo, ou então, das relações entre o fiel e o Deus do Cristianismo. O neoplatonismo, por seu turno, implicava o comportamento cortesão, feito de mesuras e censuras e de preceitos rígidos quanto aos degraus que o amante devia galgar para conquistar o coração da “mia Senhor”. Para Festugière (1980), o amor cortês é uma arte, uma ciência, uma virtude, que possui suas próprias regras, seu próprio código. Esse verdadeiro culto da mulher é também um meio de o homem libertar-se do mundo terreno, em prol do eterno. A realidade circundante, a Natureza, o desejo são colocados em secundaríssimo plano, já que o poeta deve superá-los para afirmar o Amor enquanto realidade abstrata. Como se percebe, as concepções hierárquicas e neoplatônicas manifestam, por meio dos recursos poéticos, os valores de duas instituições basilares da época: o estado feudal e a Igreja.

Já a cantiga de amigo, segundo alguns estudiosos, entre eles, Rodrigues Lapa, é mais antiga e de origem popular. Daí não sugerir hierarquia alguma: os amantes estão em pé de igualdade e a mãe, a rigor, não chega a impor seus pontos de vista. Ela é mais conselheira e amiga do que propriamente a repressora. Além disso, não encontramos também sinal do amor transcendentalizado, ou seja, a mulher só deseja a presença do amigo. Não se vê nas cantigas de amigo aquela sublimação que eleva o amador ao plano das verdades eternas,

ao mundo das ideias, imaginado por Platão. E nem o amor é entendido como plataforma para superar a miséria da condição humana. Nela, se canta, de maneira declarada, mais uma alegria pagã de se viver, com a valorização dos apetites carnis e com a valorização da Natureza sempre vivamente representada com suas árvores, flores, animais silvestres, como, por exemplo, nesta estrofe de uma cantiga sobejamente conhecida de D. Dinis:

Ai flores, ai flores do verde pino,  
Se sabedes novas do meu amigo!  
Ai, Deus, e u é? (FERREIRA, 1981, p. 79).

Primitiva e analfabeta, a mulher expressa-se por meio de seu corpo e dos elementos naturais, fazendo da Natureza uma extensão sua, uma sua confidente. No caso deste fragmento, chama a atenção a referência à cor verde do pinho, a lembrar a época primaveril, propícia à esperança e, por extensão, aos amores.

Ao cabo, Pero Meogo, com sua cantiga de amigo, não só demonstra todo seu apego ao gênero, manifesto em sua estrutura paralelística, em seu aspecto documental da vida no campo, em sua afirmação do mundo natural que é fonte e origem de tudo, mas também um sensível apego às manifestações do desejo, em oposição às convenções. Neste sentido, pode-se pensar que a rapariga que procura gozar das benesses desse espaço edênico talvez se constituísse numa espécie de *alter ego* do poeta, um homem letrado, frequentador da Corte, mas saudoso de um modo de vida mais espontâneo e, por isso mesmo, mais propício a expressar sentimentos autênticos, ainda que por meio do fingimento poético. Um homem na sociedade dos homens, falando de um tema que escapa à compreensão dos pesquisadores e à intenção dos poetas: o amor nas camadas populares. Com efeito, nas cantigas,

As poucas luzes se dirigem todas para o cume do edifício social, para os grandes, os ricos, a mais alta aristocracia, os príncipes. Fala-se deles. Eles pagam, e caro, para que se fale deles, para que a sua glória seja celebrada e para que os seus adversários sejam denegridos. Todos são casados, necessariamente, já que a sobrevivência de uma casa depende deles. Algumas figuras de esposas destacam-se então, junto a eles, da sombra. Casais. E sobre o sentimento que os unia, às vezes se diz aqui e ali algumas palavras (DUBY, 1989, p. 30).

O fingimento poético assim se reproduz na dissimulação da literatura dinástica, que se desenvolve na segunda metade do século XII e que se exprime nos limites impostos pelas conveniências sociais. Os testemunhos operam-se na superfície, mostrando apenas a fachada das atitudes evasivas. Quando o discurso é elogioso, seu autor insiste na perfeita afeição (*dilectio*) que os senhores têm pela esposa – bela, nobre e sempre por eles defloradas. Nesse gênero de literatura, um véu serve de cortina para as práticas amorosas, fazendo-as coincidir em pontos basilares com a ideologia dos clérigos (DELUMEAU, 2009). A alta cultura da Idade Média ignora largamente a mulher e a faz aparecer sistematicamente como comparsa do homem. O seu rosto está no plano de fundo, reproduzindo o lugar da esposa do senhor nas assembleias de guerra:

As mais das vezes, a mulher é uma liana, sinuosa, serpentina, a má erva que se mistura com a boa semente para a estragar. Lasciva, não é ela o germe de corrupção que os moralistas da Igreja denunciavam, Eva tentadora, responsável pela queda do homem e por todo o pecado do mundo? (DUBY, 1979, p. 49).

Todas as comprovações que existem sobre o amor na Idade Média parecem demonstrar que os discursos amorosos eram raros e estereotipados, como acontece nos exemplos aqui analisados. Discursos masculinos dirigidos a um público também masculino em essência. A sociedade dos cavaleiros é uma sociedade de herdeiros, estruturada por laços de parentesco, na qual o poder dos senhores vivos assenta-se na riqueza e renome que os mortos legaram a seus descendentes. A mulher ocupa um papel essencial nesse processo, ferramenta que assegura a continuidade do poder para os mesmos grupos. É assim honrada nas cantigas. O espírito cavaleiresco invade o domínio dos senhores, impondo modelos à sua conduta. Os trovadores correspondem a esses modelos ao escolher os temas de suas cantigas, nas quais a sexualidade apenas se esboça. No entanto, embora sejam raras as narrativas sobre as demonstrações físicas do amor, não resta dúvida que tenham sido desenvolvidas intensamente e desempenhado um papel relevante no desenvolvimento da relação amorosa no universo medieval.

GOMES, A. C.; CAMPOS, A. L. A.; TEIXEIRA, E. A. Desire and repression. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 31-44, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *Through the analysis of one of the poems of the Portuguese troubadour Pero Meogo, we intend to study the differences between the conceptions of love in the cantigas de amor and amigo, in order to show that, in the latter, due to its popular origins, there is the expression, not of courteous love, but of instinctive love, primary and always connected with Nature. We also want to show that the hierarchy among lovers in love songs is a reflection of the hierarchy existing in the social strata of feudalism and Christianity, hierarchy of all absent in the cantigas de amigo, in which the social equality, carnal desire and the natural world are valued most.*
- **KEYWORDS:** *Cantiga de amor. Cantiga de amigo. Nature. Hierarchy. Transgression.*

## Referências

BACHELARD, G. **L'eau et les rêves**. Paris: Librairie J. Corti, 1973.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BATAILLE, G. **Las lagrimas de Eros**. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional: Colocci Brancuti. Reprodução facsimilada. Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

- CAPELÃO, A. **Tratado do amor cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CARVALHO, M. T. **O amor nas cantigas jocosas dos cancioneiros medievais**. São Paulo: Terceira Margem, 2012.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Seghers, 1973. 4v.
- CORREIA, A. M.; DIONÍSIO, J. M.; GONÇALVES, M. E. A poesia lírica galego-portuguesa. In: CASTRO, F. L. de (ed.). **História da literatura portuguesa: das origens ao Cancioneiro Geral**. Lisboa: Publicações Alfa, 2001. v.1, p. 101-161.
- DELUMEAU, J. **Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident. XIIIe-XVIIIe siècles**. Paris: Fayard, 1983.
- DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUBY, G. **O tempo das catedrais, a arte e a sociedade: 980-1420**. Lisboa: Imprensa Universitária: Editorial Estampa, 1979.
- DUBY, G. **Idade Média, idade dos homens: Do Amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DUMOULIÉ, C. **O desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FERREIRA, M. E. T. **Antologia literária comentada: idade média**. 5. ed., Lisboa: Ulisseia, 1981.
- FESTUGIÈRE, A.-J. **La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle**. Paris: J. Vrin, 1980.
- FLANDRIN, J.-L. **Les amours paysannes: XVI-XIX siècle**. Paris: Gallimard, 1981.
- GUSDORF, G. **Mito e metafísica**. São Paulo: Convívio, 1980.
- HUIZINGA, J. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LANCIANI, G.; TAVANI, G. (org.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993.
- LAPA, M. R. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. 7. ed. Coimbra: Coimbra Ed., 1970.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix. 2004.
- MONGELLI, L. M. **Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- NEPOMUCENO, A. L. Festividade e erotismo nas cantigas de Pero Meogo. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 27, n. 37, p. 41-62, 2007.

PAES, J. P. **Erotismo e poesia**: poesia erótica em tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VASCONCELLOS, C. M. de (ed.). **Cancioneiro da Ajuda**. Reimpressão da edição de Halle (1904). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. 2 v.