

CORRAL DÍAZ, Esther y FRATESCHI VIEIRA, Yara (coords.) (2023), *Mulleres medievais: textos e imaxes na lírica galego-portuguesa*. Imaxes e comentários, Javier Castiñeiras López, Victoriano Nodar Fernández. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico/Xunta de Galicia. 323 pp. ISBN: 978-84-19679-59-8

Desde que vieram à luz, em diferentes datas, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, os Cancioneiros medievais galego-portugueses têm despertado o interesse de leitores, especialistas ou não, encantados com as belezas, formais e temáticas, que se ocultam sob o rigor com que os trovadores elaboraram seus versos, comprovado pelas *artes poéticas* coetâneas. Apesar de intensamente estudados desde então, e mesmo utilizando recursos cada vez mais sofisticados disponibilizados pela tecnologia e pela informática, esses *cantares* trovadorescos ainda esbarram em algumas sombras que anos e anos de debates críticos não foram capazes de erradicar definitivamente...

Um deles diz respeito à «idealização da mulher», nas cantigas de amor, porque a Dama amada é posta nas alturas pelo amante rejeitado e espiritualizada nos limites da linguagem metafórica; nas cantigas de amigo, porque a moça é de certa forma «irreal», ao comparecer representada pela voz masculina do trovador que fala por ela. Nos dois casos, se os «códigos de bem poetar» então em moda – quer os da tradição provençal, que os da peninsular – justificam plenamente esse formato geral, a lírica trovadoresca está longe, muito longe de poder circunscrever-se a eles, indispensáveis, contudo, para mergulhar em poesia de tal envergadura. Está aí um dos «nós» – em suas múltiplas facetas – com que se têm havido os investigadores.

Desta perspectiva, a bela e original Antologia em exame realmente preenche uma lacuna. Ao se propor tratar das «mulheres medievais» (e não «mulher» no singular, note-se!) através dos «textos e imagens» que compõem a «lírica galego-portuguesa», coordenadoras e autores acertaram no enfoque metodológico, manuseado de modo irrepreensível: de um lado, abraçaram com coragem a questão de «gênero» para falar da figura feminina nas cantigas e, a partir delas mas para além delas, na própria Idade Média, transpondo limites geográficos mais estreitos; de outro, as análises detêm cuidadosa atenção no contexto histórico e biográfico que cerca textos, autores e patrocinadores régios ou nobres, em rico diálogo (interdisciplinar) que resulta numa espécie de mapa cultural da Península Ibérica no esplendor do Trovadorismo. Ou seja, em

positiva contramão de qualquer «idealismo» redutor; e ainda, como se pode depreender, ao largo do «subjetivismo» que costuma orientar as escolhas de qualquer antologia.

Pelo menos três aspectos do trabalho assomam quase imediatamente à reflexão do leitor e fundamentam o que se vem dizendo: 1) o texto poético é sempre tomado como ponto de partida, em todas as seções da obra (seis ao todo): a mulher de quem ou a quem se fala está nele como «motivo», é a musa de momento do trovador – para enaltecer-la, reques-tá-la ou escarnecer-la conforme os padrões do gênero poético (cantiga de amor / de amigo / de escárnio e maldizer); 2) por decorrência, nova lição metodológica para o leitor leigo: a busca quase obsessiva da «melhor lição» textual, como rezam os manuais de filologia e ecdótica, considerando-se principalmente o estado por vezes fragmentário ou divergente das cantigas nos cancioneiros. Nas notas de rodapé indica-se não só a edição mais confiável ou discordâncias editoriais, como ainda a opção pessoal das coordenadoras e dos autores da Antologia em favor de versos, palavras e até sinais de pontuação; 3) com isto, é de presumir a atualidade e a utilidade das Referências Bibliográficas (praticamen-te um «estado da questão»), inclusive por trazer aquilo que foi usado e comentado no decorrer das análises textuais, sem perder de vista – comparativamente, diga-se de passagem – as fundamentais heranças de *troubadours* e *trouvères*.

Beneficiam-se muito claramente dessa fartura bibliográfica as «Notas biográficas dos trobadores», que antecedem o «Índice onomástico» e os dois «Apêndices» finais. Conhecendo a dificuldade da atribuição de tantas cantigas a seus respectivos autores, muitos deles anônimos ou com identidade quase desconhecida e/ou controversa (no extremo, a anonimia do *Cancioneiro da Ajuda*), as «Notas» permitem verificar, em sua concisão, o quanto se tem caminhado no trabalho arqueológico de identificação documental da genealogia dos trovadores, bem representados pelos quarenta e cinco nomes que assinam os textos aqui antologados. Mesmo assim, resta bastante por fazer nesse campo, conforme sugerem afirmações cuidadosas como as que cercam a vida de Pero Meogo («A pesar do gran valor literario da súa obra, a biografía deste autor permanece na penumbra da historia»), de Lourenço («Da biografía de Lourenço non hai datos concretos») ou de Pero da Ponte («A ausencia de patronímico na denominación do autor dificulta, unha vez mais, a posibilidad de identificármolo historicamente»), para citarmos apenas três.

Estruturalmente amarrada ao seu objetivo nuclear, a obra é bem concebida e bem realizada. São as seguintes suas seis seções: 1. «Mulleres con poder», subdividida em «Rainhas e infantas», «Nobres» e «Abades-sas»; 2. «Mulleres na sociedade medieval»; 3. «Esfera privada e relacions sociais»; 4. «O código do amor cortés»; 5. «Mulleres da ficción bretoa»; 6. «Cancioneiro da Ajuda. Descripción das miniaturas. Representacóns

femininas». E para completar o instigante conjunto, Apêndice I: «*Carjas e muachahas andalusís*»; Apêndice II: «A propósito de supervivencias e intertextualidades no *Cancioneiro Geral*». Uma vista d'olhos sobre esse rol já orienta o leitor para várias direções que se interligam e se completam: de um lado, as mulheres poderosas, social e historicamente comprovadas, ou as mulheres representadas na esfera privada de suas relações afetivas e parentais; de outro, as mulheres segundo o «código do amor cortês» ou na «ficción bretoa», perspectivadas, portanto, do ângulo da imaginação literária. Todas essas vertentes convergem para o fato hoje incontestável entre historiadores e críticos de arte: não existe fantasia fora do contexto histórico que a produziu, com todas as suas implicações.

Vamos a exemplos concretos: no capítulo 4, orientado pelos rígidos códigos da cortesia amorosa – em tantos aspectos devedores aos princípios da retórica clássica –, os subcapítulos simulam, saborosamente, todo o processo de conquista entre dois amantes, do início ao fim: «*Namoro*», «*Declaración*», «*Encontro*», «*Alegria do amor compartido*», «*Amor consumado*», «*Separación*», «*Enfados*». Não esquecendo que tudo isto nasce de textos criteriosamente escolhidos para representar as várias etapas das alegrias e tristezas de amar, temos um retrato «realista», vivaz, pujante dos sobressaltos que atormentam o espírito de um amador, da Antiguidade aos dias de hoje – com sede muito especial na Idade Média cristã e sua vigilância das consciências. Di-lo inclusive a «ficción bretoa» (capítulo 5), que destaca as duas figuras mais emblemáticas do universo feminino arturiano, a «raíña Iseu» e a «raíña Xenebra», presentes nos denominados *Lais de Bretanha*, composições colocadas no início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B), símbolos perenes do amor incondicional e desgraçado.

Em quê essas personagens fictícias ficam a dever a todas as mulheres «de carne e osso» elencadas no capítulo 1, se ali os conflitos vividos pelas senhoras são apenas de outra ordem, porque documentalmente palpáveis e imersos nos jogos de interesses de reis, nobres e cavaleiros a favor de uniões e matrimônios que garantam a estabilidade dos reinos e das poderosas casas senhoriais? E, ainda, se essas mulheres – nada submissas, como Urraca de León, Berenguela de Barcelona ou Beatriz de Suábia, cientes de seu papel social – dão aos maridos numerosos filhos como garantia de vantagens futuras em acordos bilaterais? Em contexto religioso, as cantigas de escárnio não deixaram de abordar satiricamente as abadessas, que «na Idade Média eran mulleres de liñaxe aristocrática e ocupaban o cargo abacial máis alto» – elevada situação que era prato cheio para a língua ferina de Afonso Eanes de Coton, Afonso Lopez de Baian ou Fernan Paez de Tamalhancos, colhidos pela Antologia.

Mais um exemplo: observe-se a lista de mulheres numeradas pelo capítulo 2: «*Peregrinas*», «*Religioxas*», «*Amas*», «*Pastoras*»,

«Soldadeiras», «Xudías», «Mouras», «Feiticeiras». Da primeira ou segunda à última categoria, transita-se da «realidade» das peregrinações às quimeras da «feitiçaria», faces igualmente importantes de uma Idade Média unida pela «cultura intermediária», conforme tem mostrado a historiografia recente¹. E ainda, como indício de escolhas certeiras: às «pastoras», lindamente tratadas pelos versos delicados de Pedro Amigo de Sevilha, Airas Nunez e Don Denis, seguem-se imediatamente as «soldadeiras», cujos retratos resultam das irreverências e «maldizeres» de Joan Baveca, Afonso X, Joan Vazquez de Talaveira e Pero Garcia de Ambroa, exímios no manuseio da *equivocatio*. Saltando ao capítulo 3, a mesma estrutura geral que não descuida de examinar os contrários: a mãe zelosa, protetora; as irmãs confidentes; os laços sagrados do matrimônio, convivem lado a lado com os adulterios, os concubinatos, a homossexualidade feminina, a violência e o rapto – desafiando as pregações clericais e a moral vigente.

No âmbito das imagens, são um significativo e esclarecedor complemento visual de leitura não só as ilustrações espalhadas pelo livro – extraídas de miniaturas (principalmente das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X), de afrescos e esculturas várias, como também o estudo minucioso das «representações femininas» nas imagens inacabadas do igualmente incompleto *Cancioneiro da Ajuda* (capítulo 6). Se, como sabemos, a lírica profana galego-portuguesa está musicalmente representada apenas pelos chamados *Pergaminho Sharreir*, contendo fragmentos musicados de sete cantigas de amor de D. Denis, e *Pergaminho Vindel*, com seis (de sete) cantigas de amigo também musicadas de Martin Codax, as dezesseis miniaturas de CA são mais um presente ao leitor, quando menos porque traduzidas pelo olhar experiente de Maria Ana Ramos. O curioso é que essas figuras, de homem e mulher, tocando instrumentos que eram do domínio de trovadores e intérpretes (saltério, cítola, viola de arco, harpas, crótalos), somados à gestualidade de possíveis dançarinas, continuam, de certa forma, o diálogo com o capítulo 1: tanto as roupas ricamente elaboradas, como as pernas cruzadas sobre o joelho do trovador sentado, com as mãos sempre apontando algo, em atitude de comando, sugerem fortemente a presença de uma autoridade, que usa dos signos externos de sua relevância sobre os demais. As imagens são registros inconfundíveis do ambiente cortesão em que esses espetáculos performáticos tinham seu lugar privilegiado.

Por fim, os dois Apêndices que encerram a Antologia transpiram o mesmo zelo do conjunto. Se «xudías» e «mouras» estiveram presentes no capítulo 2, respectivamente nas cantigas de Vidal, Judeu d'Elvas e de Pedro Eanes de Solaz – textos únicos em seu gênero nos Cancioneiros –,

¹ Cf. Hilário, Franco Júnior (2010), «Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de Cultura Intermmediária», em *A Eva Barbada: ensaios de mitologia medieval*, 2^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 27-40.

o primeiro Apêndice corrige parte dessa escassez, ao focalizar as *carjas*, definidas como «un tecnicismo que alude aos versos que aparecen na ‘saída’, isto é, na parte final da composición denominada *muachaha*» (p. 259). As *carjas* eram escritas em «árabe dialetal», ou «nunha mistura dese co romance peninsular meridional alxamiado». Tal combinação lingüística auxilia na percepção de alguma semelhança, formal e temática, das *carjas* com as cantigas de amigo galego-portuguesas, há muito reconhecida pelos especialistas. Como diz Michel Sleiman, «recorrer ao dialecto era considerado en alta estima cando o tema da *muachaha* era a sátira, o amor ou o viño, que frecuentemente se referían a persoas de diferente estamento social que se identificaban cos niveis alto e baixo do idioma». Portanto, é também pela língua que se faz marcante a presenza de mouros e judeus em Al-Andalus por quase oito séculos, segundo exemplifica a organização do Apêndice: os textos ou seus fragmentos são reproduzidos primeiro em caracteres árabes; depois, uma transliteración em letras latinas, seguida da versão metrificada em língua portuguesa; por último e para não destoar do resto da obra, a paráfrase em galego.

Ao segundo Apêndice compete mostrar a transição da lírica trovadoresca galego-portuguesa para as modernidades trazidas pelo Renascimento, o que se fez pelo exame de alguns textos – na linha dos demais que ilustraram a presenza feminina nas cantigas – recolhidos no *Cancioneiro Geral* organizado por Garcia de Resende em 1516, «primeira compilación poética editada en Portugal», contendo 880 composições datadas da segunda metade do século xv à sua publicação. Os dez textos escolhidos por Isabel Morán Cabanas bem evidenciam a nova era cultural que se inaugura, na substituição do «trovador» pelo «poeta» (= «o versificador culto que está a par do saber letrado») e na convivência das «trovas» e do verso *redondilho* com as *esparsas* monoestróficas e os *vilancetes* atrelados ao *mote* que glosam. Dividem com a herança medieval, por um lado, o gosto pelos temas amorosos, no melhor estilo da *coita* e dos sofrimentos provocados pela *dame sans merci*, que aqui já tem o seu nome revelado, em espetáculos lúdico-festivos destinados a animar os serões palacianos; por outro lado, gosto não menos contundente pela sátira, que parte de variados motivos circunstanciais visando indistintamente a homens e mulheres, em linguagem direta que não poucas vezes raia pelo erotismo obsceno. São comportamentos praticados por «señoras da Corte, por relíxiosas dos conventos, por mozas de terras ultramarinas e ata por bailadeiras de movementos sedutores» (p. 275) – espécie de ecos dos escárnios trovadorescos. As vozes que falam nesses novos tempos poéticos são em sua quase totalidade masculinas; mas o texto nº 1 deste Apêndice – *unicum* no CG – é atribuído à autoria de D. Filipa de Almada, filha do Infante D. João e neta de D. João I, que toma a iniciativa da cantiga e recebe *ajudas* dos poetas cortesãos, todos eles homens. No segundo texto, esta mesma senhora dialoga com

o Coudel-Mor Francisco da Silveira, de presença marcante nas reuniões palacianas.

Em suma e para concluir, se o leitor interessado puder se beneficiar de todos os acréscimos que esta Antologia – enxuta mas farta, rigorosa e estimulante – traz relativamente a investigações anteriores, que arduamente vêm desvelando as joias do mundo medieval trovadoresco, terá por bem alicerçado o prazer de sua leitura.

Lênia Márcia MONGELLI

Universidade de São Paulo (Brasil)

lmongelli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0239-2058>