

A MULHER NA POESIA FRANCESA DO SÉC. XII

por
MARIA DA CONCEIÇÃO VILHENA

Propomo-nos dar, neste trabalho, uma visão da mulher na poesia em língua d'oc e língua d'oïl do séc. XII. Optámos pelas duas línguas, a fim de evitar que a França actual ficasse reduzida a metade, ou só o Norte ou só o Sul. Tanto mais que as literaturas francesa e provençal se completam: é no seu conjunto que a mulher se revela em toda a sua complexidade e contradição. Vamos, pois, falar da mulher inspiradora de poesia masculina e também criadora ela própria; na introdução referir-nos-emos muito rapidamente às suas funções na vida social dessa época recuada.

INTRODUÇÃO

I — FUNÇÕES DA MULHER NA CIVILIZAÇÃO MEDIEVAL

1) *Função reprodutora*

A função primordial da mulher na Idade Média é a de dar um herdeiro ao marido. Se ela é estéril ou só tem filhas,

o marido pode repudiá-la; conhecem-se casos de maridos que repudiaram quatro ou cinco mulheres. A mulher repudiada voltava à posse do pai, pois o direito não lhe reconhecia autonomia própria; e acontecia que, no caso do marido e do pai morrerem, era ao senhor feudal que competia decidir do seu futuro.

O sistema feudal era em relação à mulher um sistema de protecção e um degradante aviltamento. O direito de tutela estabelece que a mulher é propriedade do pai, em seguida, do marido; e simultaneamente do suzerano. A expressão mais revoltante da submissão da mulher ao suzerano era a do direito da primeira noite. R. Pernoud considera uma calúnia a alusão a este direito, pois não há documentos que provem tal prática. Conhecem-se, porém, documentos que dele dão testemunho por renúncia a esse cumprimento: é o caso do louvor a um grande senhor do sul da França, tão benevolente e generoso que nem fazia uso do *jus primae noctis*. Segundo afirma Sybille Harksen, este costume existiu em toda a Europa até ao séc. XV¹.

Da onipotência primitiva do marido sobre a pessoa da mulher dão testemunho três privilégios principais:

- Direito de correcção.
- Direito absoluto sobre as acções da mulher.
- Direito sobre o seu corpo (dever conjugal).

A respeito da situação da mulher em relação ao marido, escreve Santo Agostinho nas *Confissões*, livro IX, cap. IX:

«Ma mère obéissait aveuglément à celui qu'on lui fit épouser; aussi lorsqu'il venait chez elle des femmes dont les maris étaient bien moins emportés que le sien, mais qui ne laissaient pas que de porter jusque sur leur visage des marques de la colère maritale, ma mère leur disait: C'est votre faute, prenez-vous-en à votre langue; il n'appartient pas à des *servantes* de tenir tête à leurs maîtres; cela n'arriverait pas si,

¹ Harksen, *La femme au MA*, p. 13; Friedrich Engels, *L'origine de la famille ...*, 1973, p. 35.

lorsqu'on vous lut votre contrat de mariage, vous aviez compris que c'était un contrat de servitude que vous passiez»².

Este espírito de servidão é aliás o que estabelecem os textos do Direito Canónico: «L'homme seul a été créé à l'image de Dieu, mais non la femme; en conséquence, la femme doit être la subordonnée, et presque la servant et l'esclave de l'homme» (Can. 13-19, caus. XXXIII, qu. 5)³. Partindo do princípio da inferioridade da mulher, o direito canónico proíbe-lhe de exercer arbitragem, advogar uma causa, apresentar queixa em tribunal, ou ser testemunha, por considerar o seu testemunho como indigno de fé (Can. 17, caus. XXXIII, qu. 5). Nalgumas tribus francas, menos influenciadas pelo direito romano, a mulher podia ser testemunha em tribunal, mas o testemunho de duas ou três mulheres equivalia ao de um homem.

Quanto ao direito de corrigir a mulher, ele vai ao ponto de transformar-se num dever. A *Summa de legibus Normannie*, estabelece que «... Li maris la doit chatier et reprendre en toutes les manières qu'il verra que bon sera (...) excepté mort ou mehaing»⁴

As alusões e louvores ao marido que bate na mulher são muito frequentes nos «fabliaux». A mulher foi feita de uma costela de Adão; costela é osso, não sente, portanto pode bater-se-lhe sem receio...⁵. A mulher precisa de estar ocupada; o marido deve espancá-la de manhã para que passe o dia a chorar e assim, à noite, quando ele regressar, ela o tratará com ternura ... A mulher é naturalmente má; só um regime

² Para Santo Agostinho, é justo que a mulher seja a serva do homem, pois por natureza é mais fraca, e o fraco deve servir o forte (*Quaestiones in Heptateuchum*, éd. J. Zycha, in C.S.E.L., t. 28, 2, p. 80. Texto reprod. por Gratien, Décret C 33, q. 5 C. 12).

³ Citado por P. Gide, *La femme dans le droit ancien et moderne*, pp. 204-205.

⁴ LXXXV, 8 et C, 3, 1: *Cout. de Beauvaisis*, § 1631.

⁵ Bédier, *Fabliaux*, p. 323.

de terror a conseguirá amansar. O «fabliaux» *La male Dame* descreve uma dessas cenas de pancada:

*... par les cheveux la prend
A la terre la rue encline;
Tant la bat d'un bâton d'épine
qu'il l'a laissée presque morte.
Toute pâmée au lit la porte
où elle fut bien trois mois.*

Moralidade:

*De Dieu soit béni
Qui mauvaise dame châtie!*

Dentro da mais pura doutrina da Igreja a mulher era considerada como um ser com os mesmos direitos que o homem: não há grego, nem judeu, nem homem livre nem escravo, mas todos são filhos de Deus e todos têm acesso à vida eterna. Contudo no Concílio de Mácon, em 585, um bispo propôs que, ao empregar-se o termo «homo» no sentido de humanidade, a mulher não fosse compreendida, mas que fosse designada com termo diferente. Daí dizer-se mais tarde que se tinha discutido o problema de saber se as mulheres também tinham alma, o que não é exacto.

Sendo a mulher filha de Deus como o homem, S. Jerónimo considera-os igualmente responsáveis em caso de adultério. Na *Vie de Sainte Fabiole* escreve: «*Chez nous, ce qui est commandé aux femmes est commendé aux hommes. Si un mari peut répudier sa femme pour cause d'adultère, la femme peut quitter son mari pour le même crime: dans des conditions égales, l'obligation est égale*». Todavia, na prática, tudo se passava de forma diferente: o adultério do homem não era tido em conta, enquanto que a mulher era morta ou condenada a prisão perpétua. Tal como o bom cristão se purificava dos seus pecados lavando a sua espada em sangue de infiéis, assim o marido recuperava a honra perdida lavando as suas mãos no

sangue da mulher, em presença do filho mais velho, que não participava, mas assistia friamente ao martírio da mãe.

O código penal francês, em vigor até ao séc. XIX, estabelece o seguinte em relação ao adultério:

- Art.º 324: «Le meurtre commis par l'époux sur l'épouse ainsi que sur le complice à l'instant où il les surprend en flagrant délit dans la maison commune est excusable».
- Art.º 339: Si le mari entretient une concubine dans la maison commune, si on le prouve, il paie une amende de 100 à 2000 Fr.
- Art.º 337: La femme convaincue d'adultère subira la peine d'emprisonnement pendant 3 mois et 2 ans au plus⁶.

Deste modo se compreende que o casamento seja tão contestado no séc. XII.

Nas cortes de amor declara-se a incompatibilidade entre casamento e amor cortês. O casamento é um contrato feito por interesses económicos e indiferentes às inclinações do coração; nele é o dever que está em causa e não o sentimento. Só fora do casamento se pode satisfazer as necessidades afectivas.

Héloïsa, numa teoria que é absolutamente conforme à teoria do amor cortês, recusa o matrimónio e declara preferir ao título de esposa o de amante, pois o que para ela conta é o amor que sente por Abelardo e que quer viver, e não o contrato que o tio lhe impõe. Além disso, acha a vida de família incompatível com a especulação filosófica; e ela não aceita de modo algum a ideia de que possa destruir a carreira a que Abelardo se destina, apenas com a finalidade de regularizar a sua situação.

⁶ Legouvé, *Histoire des femmes*, Didier, 1874.

A um nível mais popular e com o espírito de paródia, os autores de «fabliaux» ridicularizam sem piedade os problemas relativos ao casamento. Eustache Deschamps tenta dissuadir um amigo de casar; como não consegue, aconselha-o então a que compre um pau⁷:

*Fils, tu feras folie et sottise
De te marier. Aime en toute liberté
Franchement. — Mais je veux prendre une femme!
Tu es fou: alors prends une massue.*

Um poema deste tipo contém um sermão burlesco, em latim, para depreciar o casamento:

*In nomine Bachi Sileni
Matrimonia matrimonia
Mala producut omnia.*

E encerra com a estrofe seguinte:

*Le thème qu'ai ici recité
Extrait d'un livre bien dicté
Nommé «Les joies du mariage»
Vaut autant un commun langage
Que qui dirait par moquerie:
L'homme est bien fou qui se marie!⁸*

O dever principal da esposa era o da obediência, acatando todas as ordens, justas ou injustas, de cabeça baixa e sem comentários. O tipo da esposa modelo era Grisélidis, a quem

⁷ A convicção de que a mulher era naturalmente má levou a prolongar as leituras do cerimonial do baptismo sempre que se tratava do sexo feminino. Em muitas igrejas de aldeias de França, o lado esquerdo era reservado às mulheres; e só naquelas em que as mulheres se tinham distinguido por ocasião de guerras, se lhes permitia ocuparem o lado direito, em sinal de gratidão pelos serviços prestados.

⁸ *Romania*, XVI, p. 402.

o rei seu marido despojou de jóias e vestuário real, acusou de adultério injustamente, submeteu a todos os vexames, tirou os filhos, manteve prisioneira durante vinte anos e que, tendo ela suportado a prova sem revolta, foi finalmente cumulada de todas as honras. Este era o mais nobre exemplo de submissão; mas havia os opostos, os da rebeldia punida, como o do marido que fazia sangrar a mulher até ela ficar desmaiada, todas as vezes que esta não acatava docilmente as suas ordens.

Os «fabliaux» fornecem um contributo poético muito válido para o conhecimento da época, sobretudo na medida em que fazem descer sobre a terra aquela mulher etérea que os trovadores cantavam.

2) *Função metafísica*

O conceito que se fazia da mulher na Idade Média tinha em conta não só a sua função de reprodutora, mas também a sua função espiritual. A mulher que dá homens ao mundo é a responsável da sua salvação ou perdição. Por Maria, Deus desceu até junto dos homens; mas foi porque Eva lhes tinha fechado as portas do paraíso. A Igreja canta os louvores de Maria, mas na pregação acusa Eva. O pregador conhece a doutrina dos Padres da Igreja, para quem a mulher é um terrível instrumento de tentação. Santo Ambrósio, S. Clemente de Alexandria, S. João Crisóstomo, S. Jerónimo consideram-na como «mestre de malícia», «soberana peste», «porta do inferno», «arma do diabo», «sentinela avançada do inferno».

Tertuliano, em *De cultu feminarum* escreve: «Femme, tu devrais toujours porter le deuil, être couverte de haillons et abimée dans la pénitence, noyée en larmes, afin de racheter la faute d'avoir perdu le genre humain»... «Tu es la porte du diable. C'est toi qui as corrompu celui que Satan n'osait pas attaquer en face; c'est à cause de toi que Jesus Christ est mort».

No tratado *De virginibus velandis* acrescenta: «La femme doit se voiler la face, cause de damnation; elle a porté le scandale jusqu'au ciel; elle est responsable de la chute des anges, tandis que l'homme, au contraire, est digne de liberté et d'honneur; on ne peut pas lui imputer la chute des anges. Bien plus, il est la gloire et l'image de Dieu, le Christ en est la tête»⁹. E é assim que, já em 1595, em Wittenberg, numa das 51 teses propostas aos candidatos a doutoramento, se perguntava ainda se a mulher era uma criatura humana¹⁰.

Mas o séc. XII é um século de vivos contrastes e contradições. A porta do inferno é também a porta do céu; e nós vemos a mulher assumir dentro da Igreja funções importantíssimas e ter uma autoridade como não mais terá voltado a ter.

Em 1101 Robert d'Arbrissel funda a abadia de Fontevrault, com uma secção para homens e outra para mulheres, ambas dirigidas por uma abadessa¹¹. A primeira superiora foi Pétro-nille de Chemillé, viúva de 22 anos. Em 1115, ao nomear uma nova abadessa depois da morte de Hermesinda, Robert d'Arbrissel disse ao representante do bispo de Poitiers:

«Sabei dilectísimos meus, que todas as fundações que neste mundo levei a cabo, foram em favor das nossas religiosas às quais consagrei todo o poder das minhas faculdades, e, o que é mais ainda, me submeti, eu e os meus discípulos, a elas, para o bem das nossas almas, razão pela qual dispus, assistido pelo vosso conselho, que uma abadessa dirija esta congre-

⁹ In *Corpus Christianarum*, éd. Ae. Kroymann, T. I, p. 343. (Tradução de P. Piaget, *La condition de la femme ...*).

¹⁰ Citado por F. Zurhellen-Pfleiderar, artigo «Frau im Christentum», in *Die Religion in Geschichte un Gegenwart*, t. II. Tübingen, 1928, col. 722.

¹¹ Robert d'Arbrissel foi nomeado pregador apostólico pelo Papa Urbano II, em 12-II-1106, e tinha a protecção dos bispos de Poitiers, Périgueux, Toulouse, e do arcebispo de Bourges.

gação enquanto eu viva, que ninguém intente acaso, depois da minha morte, contradizer esta minha disposição»¹².

Fontevrault não foi um caso único; também noutros conventos (Itália, Alemanha, Irlanda, Espanha) a superiora gozava de uma grande autoridade¹³. No mosteiro cisterciense de Conversano, na Apúlia, as abadessas exerciam um autêntico poder episcopal: nomeavam eclesiásticos, assistiam a concílios, convocavam sínodos, recebiam a profissão de fé das religiosas e dirigiam mosteiros de frades¹⁴.

A abadessa do mosteiro de Las Huelgas, em Espanha, era a legítima administradora, tanto espiritual como temporal do dito mosteiro, ao qual pertencia um hospital, vários conventos, igrejas, albergues, aldeias e lugares. Tudo isto estava sob a sua jurisdição e lhe devia vassalagem, em virtude de bulas e concessões apostólicas, e com privilégios reais. Era a superiora que dava patentes para pregar, confessar, entrar em religião; tinha ainda o poder de confirmar outras abadessas, de estabelecer censuras, de dar demissórias para as ordenações, de se pronunciar em justiça, tal como os bispos, sobre matéria de crime, ou de beneficência. E podia também convocar sínodos¹⁵.

O mosteiro que Santa Brígida fundou e dirigiu em Kildare, na Irlanda, compreendia igualmente homens e mulheres. A mulher era considerada como encarregada de uma missão idêntica à da Virgem: dar Cristo aos homens, por isso merecia a honra de ser a primeira autoridade no mosteiro.

Bezzola admite que o amor cortês teria nascido de uma rivalidade entre Guilhem IX e Robert d'Arbrissel¹⁶. O trovador

¹² Tradução do texto latino de *Vita Andreae* em Migne, Patr. Lat., t. CLXII, cap. I, § 5, col. 1059.

¹³ Algumas até usavam báculo. Cf. R. Pernoud, *O mito da I.M.*, p. 96.

¹⁴ Borsinger, *Rechtstellung der Frau*, pp. 54-58.

¹⁵ Florez, *España Sagrada*, t. 27.

¹⁶ *Les origines et la form. de la litt. courtoise*, pp. 211-233.

e seus amigos, querendo ultrapassar a estima de Robert manifestada pela mulher, teriam começado a divinizar-lá em suas canções. Assim teriam conquistado as suas boas graças e assim se teria promulgado um misticismo mundano, oposto ao misticismo ascético, a que se viria a chamar amor cortês. Hipótese interessante, mas com falta de fundamento. Mais que a resultante de uma rivalidade, o amor cortês é a expressão de uma tendência a realçar a mulher, manifestada no séc. XII, tanto no campo religioso como no profano.

3) *Função estético-moral*

Às funções reprodutora e metafísica, vem juntar-se uma terceira — a função estético-moral. Esta, porém, não é uma atribuição do sexo feminino em geral, mas constitui um privilégio da dona.

A camponesa é grosseira e inculta, sem hábitos de higiene, mal se distingue dos animais que a ajudam nos trabalhos agrícolas. André le Chapelain, na sua obra *De Arte Honeste Amandi*, em que compendiou as regras do amor cortês, diz que a camponesa é um ser sem sensibilidade, aquilo que o cavaleiro deve fazer é violá-la e abandoná-la¹⁷.

Também a burguesa, apesar de sensivelmente superior à camponesa, não é digna de ser cantada pelo trovador. Ocupa-se de trabalhos menos duros, pode entrar em religião e tem mesmo acesso à cultura. Frequentemente a encontramos ao serviço da nobreza. No entanto o amor cortês é demasiado refinado para que possa ser compreendido pela burguesa. Só a dona o pode viver e exigir; só ela é suficientemente poderosa para receber as homenagens do trovador.

Já vimos como dentro da Igreja, e desde o princípio do século XII, se manifestou a tendência para exaltar a mulher. Vamos ver agora quais as modificações operadas na sociedade

¹⁷ A *Arte de Amar*, aparece nos diferentes manuscritos com títulos vários.

de então que teriam igualmente favorecido o movimento de ascensão da mulher; movimento que se expressa no culto da Virgem e no culto da dona, tal uma fada benfeitora, capaz de todos os bens.

As cruzadas, permitindo o contacto entre dois mundos diferentes, contribuíram para um intercâmbio de produtos comerciais e de ideias que vieram modificar a vida ocidental. O luxo oriental, o exotismo, as especiarias, impuseram-se ao homem europeu, conquistaram-no e modificaram-no, dando-lhe o gosto do requinte: no vestir como no comer, na casa como nos divertimentos. A dissipação torna-se uma marca de nobreza.

Muitos foram os soldados que perderam a vida nas cruzadas: 500.000 homens, a ter por aproximados os números referidos por cronistas da época¹⁸. A ausência prolongada dos senhores feudais e a redução da população masculina teve como consequência a ascensão da mulher a responsabilidades que antes competiam exclusivamente ao marido. Durante a sua ausência, e após a sua morte, era a mulher que administrava os bens e assumia o poder; conhece-se o nome de muitas donas meridionais que substituíram com eficiência os seus maridos, como Philippa, mulher de Guilhem IX, ou a trobairitz Almucs de Castelnau. Muitas viveram a experiência das cruzadas, acompanhando os maridos à Terra Santa, apesar da interdição de Urbano II. O contacto com as belezas do Oriente fazia que, no regresso, passassem a viver de maneira diferente. Lembremos que a poesia cortês surge imediatamente após a primeira cruzada.

No campo jurídico a evolução é favorável à mulher. Segundo a lei sálica (em vigor no Norte da França e na Inglaterra) a mulher só herdava quando não havia descendentes de linha masculina. Na parte meridional eram sobretudo os Códigos Justiniano e Teodosiano que vigoravam, os quais reconheciam

¹⁸ Friederich Heer, *The Medieval World*, 1962, p. 136.

à filha e ao filho direitos iguais sobre os bens deixados pelo pai. A estas vantagens de que já gozava a mulher meridional, vêm juntar-se outras, no tempo das cruzadas, como a capacidade de administrar e dispor dos seus bens. Se a mulher tinha direito de administrar um feudo, era perante ela que os vassallos prestavam homenagem. Era ela que aplicava a justiça, concedia cartas, exercia o dever de tutela, assinava tratados, cobrava impostos e ditava leis. Recebia e prestava juramentos, presidia a julgamentos, mandava lavrar moeda, mobilizava soldados e organizava a defesa. Ela era a soberana dentro dos seus estados. Aliénor de Aquitaine e Ermengarde de Narbonne exerceram todas estas funções dentro dos estados que governaram durante algumas décadas (Aliénor, de 1137 a 1204; Ermengarde, de 1143 a 1197).

Ao mesmo tempo que as cruzadas provocam uma revolução nos costumes europeus, desenvolvem-se em França as indústrias. Ora o aumento da produção vai conduzir a uma expansão do comércio, cuja repercussão se fez sentir sobretudo nas feiras de Champagne, o que tem como consequências o aumento de transportes por barco, através do Ródano, e o enriquecimento das cidades situadas nas suas margens.

Ao incremento comercial corresponde o progresso na arquitectura, tanto religiosa como profana; as cidades alargam-se, as vilas aumentam, as artes e as letras desabrocham. O valor da terra vê-se suplantado pelo valor do dinheiro. É a ascensão da burguesia e o nascimento do capitalismo.

No que diz respeito à cultura feminina pouco sabemos. É certo que Chrétien de Troyes nos mostra muitas vezes as suas heroínas sentadas a ler romances. No entanto os tratados medievais sobre a educação das jovens mostram-se muito reticentes em relação à cultura intelectual. A rapariga deve aprender a fiar, tecer, bordar, montar, caçar, saber aplicar unguentos; deve ainda conhecer um pouco de poesia e de música. A principal preocupação destes tratados é a de preparar boas donas de casa, piedosas e obedientes.

Robert de Blois, contemporâneo de S. Luís, ocupa-se até a ditar preceitos de higiene. «Le ménagier de Paris» insiste sobretudo na maneira como a mulher se deve conduzir com os criados. Philippe de Navarre (séc. XIII) proibe categoricamente à mulher que aprenda a ler e a escrever, que é para não poder escrever bilhetes a apaixonados. Le chevalier de la Tour Landry (séc. XIV) tolera que as mulheres saibam ler, mas que leiam apenas livros de orações. Anne de Beaujeu, filha de Louis XI, acha que não se deve dar muita instrução às jovens, porque a cultura torna-as levianas e insensatas. Será necessário chegar a Christine de Pisan para se ver uma mulher pronta a defender o direito à cultura e as vantagens que dela se pode tirar.

Heloisa deve ter sido uma excepção no seu tempo: inteligente e culta, conhecia os autores antigos e dava aulas de grego e hebreu às freiras do convento em que professou. Jean de Meung considera-a uma mulher «telle qu'on en a plus jamais vu». Para Villon ela é «la très sage Héloïse».

Nalguns conventos as freiras eram cultas, sabendo ler e escrever e compendo até peças de teatro em latim, inspiradas de Terêncio¹⁹.

Apesar de todas as reservas dos tratados de educação sobre a alfabetização da mulher, no séc. XIII já há em Paris escolas frequentadas pelos dois sexos e algumas professoras primárias. No séc. XIV o número de escolas parisienses eleva-se a 21.

O autor anónimo do romance *Flamenca* (1234) tem a respeito da cultura feminina ideias muito diferentes das dos autores acima referidos. Ouçamos o que uma dama de companhia diz a Flamenca:

«Dame qui possède quelque teinture des lettres a bien plus riches qualités. Dites-moi à présent, vous, Madame, foi que vou me devez, si vous n'aviez pas su tout ce que vous savez, qu'auriez-vous fait durant ces deux années pendant lesquelles

¹⁹ R. Pernoud, *Os Mitos da I. M.*, p. 96.

vouz avez souffert pareils tourments? Vou seriez morte dans un vrai supplice! Mais si grande que soit votre tristesse, quand vous lisez, il faut qu'elle se dissipe». Flamenca ne put s'empêcher de lui répondre en l'attirant dans ses bras, «Vos propos, chère amie, ne sont point d'une sottise... Le repos est sans charme pour quelqu'un qui n'a pas de culture... Et vous aurez beau chercher, vous ne trouverez personne qui, sachant les lettres, ne regrette de n'en pas savoir davantage».

Também a instituição da cavalaria sofreu nessa época algumas remodelações. Ociosa e inspirada pelos princípios cristãos, torna-se mais humana: ao lado dos valores da força física, o cavaleiro começa a praticar os do sentimento; e a espada, sua nobre companheira, descobre na mulher uma rival. A relação de vassalo a senhor vai conhecer uma nova dimensão: ela não existirá apenas no campo das armas a ligar dois homens por uma promessa de auxílio recíproco, mas entrará no campo da afectividade cortês e na poesia lírica, como traço de união entre um homem e uma mulher; relação nova em que só o primeiro serve e obedece, serviço que presta não com a espada mas com o coração. A cavalaria funcionou como molde de comportamentos, de que «midons» é a expressão: «midons» recebia do trovador, ajoelhado a seus pés e de mãos postas, a promessa de fidelidade, de serviço, de submissão incondicional:

*Gentil dame, je ne vous demande rien,
que de me prendre pour votre serviteur,
car je vous servirai comme a noble seigneur
quelle que soit ma récompense.*

(Bernard de Ventadour)

Todas estas mudanças sociais tiveram como consequência a ascensão de filhos de servos que viviam como parasitas, em torno de um grande senhor, a servi-lo e adulá-lo, em especial na pessoa da esposa.

A «midons» era a expressão de Deus na terra, aquela por quem recebiam todos os bens. O trovador de origem plebeia, ao servi-la, encontrava o meio de aceder a um novo tipo de nobreza, diferente da nobreza do sangue ou do serviço das armas — a nobreza do espírito. O amor cortês tornava-se assim um processo de ascensão social.

A MULHER INSPIRADORA DE POESIA

I — NA LÍRICA PROVENÇAL: «A MIDONS»

1) *A mulher como móbil de poesia e fonte de todos os bens*

Nas cortes do sul da França, no séc. XII, a presença da mulher, tomando parte no cerimonial da investidura ou assistindo a festas e torneios, constituía um incentivo à galhardia masculina. Os seus aplausos encorajavam o cavaleiro, os seus sorrisos compensavam-no. A castelã é como uma deusa em torno da qual bandos de parasitas e admiradores tentam conquistar as suas graças: louvores à sua beleza, à sua virtude, ao seu acolhimento:

*Le premier jour, Dame, que je vous vis,
Quand il vous plut de vous montrer à moi,
J'éloignai mon coeur de tout autre image:
Tous mes vouldoirs s'affermirent en vous;
Votre sourire, un regard tendre et doux,
Ont mis en moi tel désir, ó ma Dame.
Que j'oubliai moi-même et l'univers.*

*Votre beauté, votre entretien aimable,
Votre parler courtois, l'amoureux charme
De votre accueil m'ont ravi la raison,
Et depuis lors, je ne la puis ravoïr.
Je vous l'octroie, à vous que mon coeur prie,
Pour exalter et grandir votre Prix:
A vous me rends: point n'est meilleure Dame.*

(Guilhem de Cabestanh)

O trovador rende-se-lhe, não apenas porque a sua beleza o domina e o inspira, mas porque a poesia é a sua profissão e por ela recebe um salário. A dona é detentora de riqueza, poderá acolhê-lo e compensar generosamente o seu canto: é pois necessário cantar também a sua generosidade, ser humilde, entregar-se como um vassalo nas mãos do seu senhor:

*Yeux de pitié, bouche de miséricorde
Nül homme ne vous voit
Sans que vous le rendiez heureux.
C'est pourquoi j'ai mis en vous mon espoir
Et tout mon coeur et toute ma confiance
Je fais de vous ma dame et mon seigneur
Je vous rends mon coeur
De bon gré et de bon amour.*

(Peire Vidal)

Ela é a mulher forte e poderosa, distribuidora de todos os bens, mais bela que todas as outras, o princípio, o centro e o fim da poesia, divulga o seu valor incomparável e inexcusável, canta por ela e para ela. É da dona que o trovador recebe inspiração e saber; é a ela que cabe todo o mérito da sua poesia:

*Si je sais dir et rimer
Qu'elle ait seule le mérite!
Car science m'a donné et connaissance
Par quoi je suis un gai poète!
Toute ce que je fais de beau
C'est son beau corps qui l'inspire.*

(Peire Vidal)

Pelos olhos o trovador é ferido, mas também pelos olhos, se liberta dos males que o afligem. Basta ver ou ouvir a dona para que se desvaneçam as preocupações que o afligiam:

*Celui que vous voit ou vous entend
Ne peut être tourmenté
Par aucune sorte de souffrance.*

(Peire Vidal)

A dona possui todos os bens sem nenhum mal, é de valor «comprida», recta e leal; possui tudo o que convém ao amor: é doce, franca, sincera, amável, bela e boa. No dia em que Peire Vidal a vê, sente-se tão feliz, tão invadido pelo fluxo do seu amor, que imediatamente se sente curado de todos os males:

*Son franc coeur gai et gentil
M'a de tous les maux guéri.*

É justo, portanto, que o trovador viva para cantar os seus louvores: se o seu maior inimigo lhe diz bem das donas, ele torna-se logo seu amigo:

*Je n'ai pas d'ennemi si mortel
Dont je ne devienne l'ami loyal
S'il me parle des dames
Et m'en dit honneur et louange.*

Mais ainda: o amor que a dona inspira a Bernard de Ventadour transforma o mundo do trovador, dando-lhe a beleza e a doçura dum a contínua Primavera:

*Tant ai le coeur plein de joie,
Tout se transfigure:
Fleurs blanches, vermeilles et or
Me semble froidure,
Et du vent et de la pluie
S'orne l'aventure
D'où monte et croît ma valeur,*

*Et mon chant se fait meilleur
Tant ai-je d'amour au coeur
Et joie et douceur,
De quoi gel me semble fleur
Et neige verdure.*

Frequentemente o trovador começa a «cansó» por um hino ao renovo primaveril; sucede, porém, que, a fim de melhor enaltecer a força que a beleza da dona exercia sobre ele, como estímulo ao canto, troca esse tópico por outro que se lhe opõe. O amor que Peire Vidal sente pela sua dona é tão imperioso que vê rosas no meio da neve e um tempo claro num céu escuro (XVI); vento e tempestades não conseguem destruir-lhe a alegria nem tirar-lhe a vontade de cantar (P. Vidal, XXIII). Nem precisa do encanto da Primavera, nem o rigor do Inverno o perturba; basta-lhe o amor que a dona suscita no seu coração, para que se sinta feliz e inspirado ao canto:

*Neige, gelée, pluie, boue
ne m'enlève joie ni allégresse.
Le temps obscur me parait clair
par la nouvelle joie où je me repose,
Car une jeune dame m'a conquis.*

Mas não recebe só os dons poéticos: o amor da dona pode realizar também um aperfeiçoamento moral, transformando o vilão em cortês; e pode curar toda e qualquer doença, quer física quer psíquica:

*Per son joy pot malautz sanar
(...) E totz vilas encortezar
Per lo cor dedins refrescar
Et per la carn renovellar
Que no puesca envellezir.*

(P. V., IX)

*Quar vostr' amors segurana
Gueris e-m reven e-m sana,
E-m toll enuoi e pezansa
Ab gaug de fin'alegransa.*

(P. V., XV)

Como ser quase divino que é, a dona não só inspira o trovador à criação poética e o liberta de todos os males, como irradia uma virtude que se propaga àqueles que a contactam:

*Toujours je deviens meilleur,
Plus pur, car j'honore et sers
La plus gente, à parler clair.
Je suis sien de pied en cime;
Bien que froide bise souffle,
L'amour qui me pleut au coeur,
Me réchauffe en plein hiver.*

(Arnaut Daniel)

A presença feminina na vida do trovador é, pois, absolutamente positiva a todos os níveis; a seguinte estrofe é um resumo da doutrina comum, acerca dos bens que a mulher generosamente infunde e distribui:

*Bona domna, de vos tenc e d'Amor
Sen e saber, cors e cor, motz e chan;
E s'ieu res fatz que sia benestan,
Devetz n'aver lo grat de la lauzor,
Vos e Amors, que-m datz la mayestria.*

(Aimeric de Peguilhan)

2) A dona, caminho da redenção

A veneração da dona marca uma ruptura com as civilizações que precedem e seguem esta civilização meridional, pois de maneira subtil operou um corte não só com a tradição clássica, mas também com os princípios cristãos. A mulher, considerada em todos os tempos como um ser inferior e perverso, surge de repente altaneira, adornada de todas as virtudes e de todos os direitos, capaz de curar e de purificar, só pela sua simples presença. É uma mudança radical na cultura tradicional e, talvez por isso mesmo, incapaz de se

manter: «graça artificial» e «tirania efémera», como já escrevia Mary Wollstonecraft, valores caducos e atitudes insensatas que de modo algum podiam persistir ²⁰.

O que é certo é que a dona foi, no séc. XII, alvo de um culto profano, semelhante ao que, na vida religiosa, se prestava à Virgem Maria. Como Maria ela regenera e resgata; como Maria ela entenece e purifica. Como Maria ela recebe de Deus a sua beleza e a sua missão; origem idêntica, porém caminhos diferentes: Maria é humilde, a dona é orgulhosa. A Virgem é «a escrava do Senhor» e aceita que se faça nela a vontade de Deus; a dona é a senhora que é servida e a quem se deve obedecer incondicionalmente. A Virgem resgatou a humanidade por uma obediência total a Deus; a dona resgata o homem fazendo-se obedecer. Ela é a salvação porque é fonte de virtude, porque tem em si todos os bens que Deus lhe deu em abundância.

Maria recebeu de Deus o seu poder de intercessão; mas situa-se em relação a Deus como a lua em relação ao sol. A dona recebeu de Deus a sua beleza e a sua virtude; mas de tal modo Deus sentiu prazer ao criá-la, que lhe deu mais do que guardou para si:

*Domna, Dieus qu'es lials e vers
Vos a datz pretz, honors e be
Pro mais que no-n retenc a se.*

(P. V., XXV)

Ao contemplar a dona, o trovador tem a impressão de estar a ver o próprio Deus:

*Bona dona, Dieu cug vezer
Quan lo vostre gen cors remir.*

(P. V., XLIII)

²⁰ *Vindication of the Rights of Woman* (1792).

A inspiradora do trovador integra-se num sistema teológico, é detentora da perfeição e mediadora universal; emanando de Deus, a mulher é garantia de salvação.

3) *Identificação da dona inspiradora*

Mas quem é esta mulher tão poderosa?

A fin'amors, que é o expoente máximo da cortesia, constitui uma ética na medida em que impõe uma disciplina, tanto interna como externa. Ser cortês é saber controlar-se, calcular gestos e palavras, evitar excessos, guardar o equilíbrio dos sentimentos e da razão. Uma das regras impostas pela cortesia consiste na não divulgação do nome da amada. Normalmente a alegria do amor incita à comunicação; mas esta, divulgando, quebra o prazer da intimidade, leva ao automatismo e destrói o encanto do enigmático. O trovador resolve então a situação utilizando um «senal», quer dizer, designando a amada por um pseudónimo. O «senal» permite, deste modo, desvendar sem revelar. Compromisso entre o segredo e a revelação, o senhal evita a profanação pelo respeito ao princípio do segredo e aumenta ainda a sedução do mistério.

Quem foram as donas cantadas pelos trovadores? Sabemos que eram mulheres reais, esposas dos seus protectores, mas a maior parte não conseguimos identificar: «Bel Arquier», «Bell esgar», «Bell Sembelis», «Gaug Entier»... Algumas são identificadas porque na canção que lhes é dedicada há marcas espaciais ou temporais, elementos históricos ou descritivos que permitem fazê-lo; assim, supomos que «Mes Azimans» designa Aliénor de Aquitânia. Casos há em que duvidamos se se trata de um nome próprio ou de um «senal», por exemplo: «Na Vierna» ou «Na Loba». Loba era um prenome frequente na Idade Média, tanto na Provença como em Portugal²¹; por isso

²¹ Nos *Documentos Medievais Portugueses*, aparece com frequência.

tanto pode ser o nome próprio da dona, como um pseudónimo.

Algumas vezes o trovador cita outras mulheres, além da amada; e, para essas, não hesita em utilizar o verdadeiro nome nem em situá-las geograficamente: Alaçaís, irmã de Boniface de Montferrat; a rainha de Aragão; as três irmãs de Montolieu ... Mas a dona preferida é sempre aquela que se esconde por detrás do «senal».

Teria o uso do «senal» uma relação com o facto de a dona ser casada? Não o cremos de modo algum, pois também o protector do trovador era muitas vezes designado por um «senal». No final da canção, na «tornada», o trovador costuma frequentemente designar os seus destinatários; e, aí, tanto podemos encontrar um «senal» feminino como um masculino, e, algumas vezes os dois:

*Na Vierna, be-m vai de vostr'amor,
Ab sol que vis Castiat, mon senhor.*

Parece-nos assim tratar-se mais de um jogo poético do que de uma medida de prudência; jogo que possibilita nomear sem identificar, que talvez contenha um matiz de ternura e que tem como efeito sobrevalorizar o atractivo da ambiguidade e do desconhecido. O segredo é a fuga ao banal e ao automatismo, é a fuga ao efémero; a mulher designada pelo «senal» situa-se acima do terrestre, ganha uma dimensão nova que a coloca acima dos simples mortais. A mulher cantada torna-se um ser ideal mesmo se ela é real: ela é a encarnação de todas as virtudes e de todos os poderes benéficos a que o homem, na sua fraqueza, precisa de recorrer.

II — NA POESIA NARRATIVA FRANCESA:
A MULHER LENDÁRIA

1) *Literatura de inspiração latina*

Porém, não só a «domna» inspirou os poetas dessa época. Enquanto no sul o «trobador» cantava a «domna», idealizando a mulher real a quem servia, no norte o «trouvère» preferia a mulher lendária. Vinda das brumas do passado, aureolada com o prestígio do mistério, o «trouvère» tinha a liberdade de a recriar a seu gosto, situando-a em cortes longínquas, a viver aventuras variadas e fantásticas, ao sabor da fantasia do poeta.

Enquanto que a «domna» é sempre casada, a inspiradora nórdica é frequentemente uma juvenzinha apaixonada que, vencendo uma série de obstáculos e após peripécias várias, consegue reencontrar o amigo com que vem a casar. A história situa-se num espaço geográfico múltiplo, como sucede com as histórias do domínio colectivo, legadas oralmente de geração em geração; de comum restam os nomes, a situação inicial e a situação final²².

De entre as personagens históricas tornadas figuras lendárias, Berta é sem dúvida aquela que maior repercussão teve no campo das letras, através dos séculos e até aos nossos dias. Berta dos pés grandes ou Berta do pé grande, segundo as versões, como figura histórica pertence ao séc. VIII. Era casada com Pepino o Breve e mãe de Carlos Magno. Muito pouco se conhece sobre a sua vida real. O que é certo é que entrou no mundo da lenda, viveu durante quatro séculos como personagem da literatura oral e no séc. XII vemo-la entrar na literatura escrita. Na versão de Adenet le Roi, Berta tem uns pés enormes, descomunais, o que não constitui uma afronta à

²² Como escreve Thomas no romance de Tristão e Isolda:

Entre ceux qui veulent conter
Et du conte Tristan parler
Ils en conte diversement. (v. 2107)

sua beleza porque, sendo as saias até aos pés, a anomalia consegue passar despercebida. Na versão franco-italiana editada por Mussafia, Berta tem um pé maior do que outro. Terá sido este defeito a causa da grande popularidade de Berta? O que é certo é que a imaginação popular a assimilou a lendas já existentes, como a da «noiva substituída» e a fundiu com mitos do passado. Berta multiplicada incarna um conjunto de valores morais e religiosos que a transformam num «exemplo». Cada Berta nada mais é que uma abstracção animada que ilustra uma demonstração moral.

Berta é a inocência perseguida pela perfídia triunfante: é o bem e o mal em dois campos, em combate, o mal triunfando temporariamente, mas sendo finalmente punido. Berta muda de pais e de nacionalidade, viaja pelo mundo de então, é metamorfoseada e sublimada. Vítima de gente sem escrúpulos e assumindo uma virtude para além do comum, Berta é finalmente reconduzida no seu lugar de rainha; deste modo se restabeleceu o equilíbrio e a sua história torna-se um exemplo de justiça natural.

Berta continua a inspirar poetas e romancistas: conhecem-se oito versões do séc. XIII, quatro do séc. XIV e sete do séc. XV (em francês, alemão, italiano e neerlandês). E através dos séculos, até aos nossos dias, Berta continua a inspirar poetas e prosadores²³.

A entrada de Berta na literatura escrita marca uma progressão da presença feminina na canção de gesta. Até então personagem de segundo plano, a mulher passa agora a figurar ao lado do herói, aconselhando-o, encorajando-o, e até criticando sempre que ele hesita em tomar decisões ou está disposto a abandonar o combate.

²³ Tais como: 1609: António de Esclava, «Noches de Invierno». 1674: Dorat, drame en vers «Adélaide de Hongrie». 1813: Millevoye, chant V de «Charlemagne à Paris». 1855: Karl Simrock, conte «Berta la fileuse». 1854: Collin de Planey, «La Reine Berte ou gr. pied». Princípios do séc. XX: André Rivoire, *Imageries-Ombres chinoises*. 1943: Maurice Bedel, *Biographie Poétique de Berte*.

A predileção do «trouvère» por figuras lendárias leva-o frequentemente a incarnar personalidades políticas, suas contemporâneas, nessas personagens do passado. É o caso de Aliénor de Aquitânia, cuja vida movimentada inspirou aos poetas muitos episódios descritos nas suas obras. A estas encarnações nos referiremos em pormenor na parte consagrada a Aliéner, bem como ao papel que a mulher vai desempenhar no romance cortês, ao lado do herói.

2) *Literatura de inspiração celta*

Como diz Jean Bodel, são três as matérias que o trovère utiliza nos seus romances:

*Ne sont que trois matières à nul homme entendant,
De France, de Bretagne et de Rome la grand.*

Cada uma destas três matérias tem o seu tipo particular de mulher que o poeta recria e compõe segundo os gostos da época, o conceito de heroína e a finalidade do género. O que equivale a dizer que, na época áurea do amor cortês, todas as inspiradoras vão tornar-se variantes da «domna».

Brancaflor, descendente dos Césares, é matéria antiga; Berta é a rainha de França. A elas vem juntar-se uma outra rainha, saída de uma sociedade diferente da sociedade feudal: Guenièvre, esposa do rei Artur, mulher fatal que se impõe pela sua beleza.

Guenièvre pertence à sociedade celta, que não conhece privilégios de hierarquia, nem qualquer tipo de discriminação. A «távola redonda» é bem o símbolo desta sociedade em que as relações são de tipo horizontal.

Guenièvre inspira o amor à sua volta; ao vê-la, os cavaleiros ficam loucamente apaixonados e é por amor que vão sair vencedores em aventuras extraordinárias. Guenièvre é, pois, uma fonte de coragem e de bravura. É graças ao seu amor que eles se tornam heróis invencíveis.

Isolda, igualmente rainha e igualmente celta, bela como Guenièvre e vivendo na mesma época, aparece ao poeta com um tipo de personalidade completamente diferente. O seu amor é único e mais forte que o dever; é um amor fiel que continua para além da morte. Não inspira valentia, mas perseverança sentimental. Tristão não dá testemunho do seu amor praticando feitos de armas, mas cantando lais ao som da sua harpa.

O mundo celta é um mundo maravilhoso, de mulheres belas e de fadas que conduzem o destino dos homens. Amazonas, esposas ou amantes, são elas que contêm aquela força ultrahumana, impulsionadora dos grandes actos, nobres ou heróicos, no campo de batalha como no campo dos sentimentos:

*Erec regarde son amie
Qui pour lui moult doucement prie.
Et tout aussitôt qu'il l'a vue
Lui est sa force moult accrue.*²⁴

Foram estas mulheres que inspiraram aos «trouvères» do séc. XII algumas das melhores obras da literatura medieval, como *Tristan et Iseut*, *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval* ...

A MULHER CRIADORA DE POESIA

I — AO SOL MERIDIONAL: A TROBAIRITZ

1) *Produção poética feminina*

Embora muito se tenha escrito e muito se fale dos trovadores provençais, muito pouco se tem dito sobre a actividade poética das trobairitz, aquelas mulheres poetas que na

²⁴ Chrétien de Troyes, *Erec et Emide*.

mesma época, e a seu lado, cantavam igualmente o amor cortês; podemos mesmo afirmar que, para muitos autores de estudos sobre a poesia trovadoresca, elas são completamente desconhecidas. Este silêncio é devido certamente a serem poucas, o que as faz passar facilmente despercebidas no meio dos seus colegas masculinos, que eram perto de meio milhar. Com efeito, conhecemos apenas 20 trobairitz, e destas só oito são citadas pelo «biógrafo das Vidas»²⁵.

Habitualmente a produção trovadoresca era muita reduzida, uma ou duas canções por ano sendo já o resultado de uma grande actividade, como dizia Bernard Marti:

*E si fatz vers tota via,
En l'an un o dos o tres.*

O total de trovadores ultrapassa 450, mas a maioria destes está representada por um pequeno número de canções: uma, duas ou três e, de alguns, conhece-se apenas o nome. A obra mais vasta é a de Cerveri de Girona, de quem possuímos 119 poesias; uns dez deixaram-nos à volta de 50 cada um; uns trinta não ultrapassaram o número vinte. O que faz aproximadamente um total de 2 500 poesias, e uma média de 5 poesias por trovador.

Quanto à produção feminina, possuímos apenas 23 poesias. Tal como acontece com os trovadores, de algumas delas conhece-se apenas o nome, tendo a sua obra desaparecido completamente; em contrapartida, há três canções atribuídas a duas autoras que até hoje não puderam ser identificadas e uma de atribuição duvidosa. As 23 poesias conservadas constituem uma pequena amostra: são aquilo que as condições difíceis de reprodução e conservação permitiram chegar até aos nossos dias.

Estas 20 trobairitz são as únicas mulheres a dar um testemunho directo da civilização particular que brilhou nas cortes

²⁵ Destas 20 trobairitz há 4 que viveram já no séc. XIII.

do sul da França, nos séculos áureos da Idade Média, e que tanto falou da mulher.

2) *Pareceres sobre a poesia feminina*

O n.º 75 da *Action Poétique* publica alguns juízos de valor, proferidos por críticos literários, sobre a poesia das trobairitz. Escusado será dizer que eles são predominantemente desfavoráveis. Transcrevemos apenas o de A. Jeanroy (*Mélanges*): «... nos trobairitz esclaves de la tradition, incapables d'un effort d'analyse, se sont bornées à exploiter des thèmes connus, à user d'un formulaire courant, en intervertissant simplement les rôles». Acusa-as ainda de «paresse d'esprit» e de «faute de goût».

Para contestarmos tal crítica, teremos de ter primeiro em conta em que consiste a originalidade nos meios literários do séc. XII, numa sociedade de tipo repetitivo e conservador.

A repetição constitui um dos gostos do espírito medieval. Repetição de actos numa vida em que tudo é codificado, comandado e antecipadamente julgado; repetição numa poesia oral em que ideias, refrão e rima, igualmente codificados, constituem princípios básicos da boa poesia, que os trovadores deviam observar rigorosamente. O trovador é o artista da repetição: glosa e cliché são o seu ponto forte. Gui d'Ussel, na sua canção «Be fera chanso», diz que faria mais canções se não fosse preciso dizer que chora e suspira de amor, pois toda a gente sabe dizer isso. Que fará então? Resolve o problema decidindo-se a dizer o mesmo, mas «de outra maneira».

As trobairitz cantam, como os seus émulos masculinos, a «fin'amors», aquele sentimento profundo e nobre que só pode existir fora do casamento. Como eles, elas repetem, em versos rimados, os seus jogos de palavras, os seus lugares comuns, as suas acrobacias poéticas. No entanto parecem menos dadas a esse virtuosismo requintado que, em muitos, se tornou hermetismo e preciosismo. Elas são a Dona que eles cantam, a dona

que acolhe e concede; muitas talvez tenham vivido *realmente* esse amor, outras o terão apenas imaginado. De qualquer maneira a situação da mulher é privilegiada: é ela e só ela que decide da evolução dos sentimentos.

Um dos predicados da «midons» é falar bem. Na enumeração das suas virtudes, o trovador refere-se frequentemente ao seu saber e diz que ela é «ben ensinada» (G. de Borneil); mas pouco conhecemos de concreto a esse respeito. Qual seria o grau de cultura da trobairitz? Seria ela própria que escrevia os seus poemas? Nada podemos afirmar. O que sabemos é que a maior parte das mulheres era analfabeta; e o homem considerava perigoso que a mulher soubesse ler, como já vimos.

3) *Géneros preferidos da trobairitz*

A obra poética feminina é constituída apenas por poesias líricas de dois tipos:

- a «cansó», forma nobre considerada como a mais alta expressão do lirismo provençal;
- a «tensó», poesia improvisada em forma de diálogo, em que se debate um assunto geralmente relativo ao amor.

A tensão é um discurso poético semelhante ao «jeu-parti». Sem elementos narrativos e sem qualquer alusão ao quadro externo ou às circunstâncias em que foi produzida, a tensão é constituída por uma proposição que vai ser debatida alternadamente por dois trovadores, em estrofes de estrutura idêntica. Trata-se de uma poesia muito semelhante à canção, mas que substitui o lirismo por um discurso didáctico, constituído por máximas e argumentos. A sua forma dialogada permite uma certa ironia e dá possibilidade aos dialogantes de se exprimirem de maneira mais pessoal que na canção. A tensão é assim um jogo de sociedade que, de maneira discreta e subtil e a coberto de uma objectividade, permite uma certa

crítica. Assim se explica a voga que este tipo de poesia conheceu e a predilecção que as trobairitz por ele manifestaram: o total de 23 poesias que delas possuímos é formado por 11 «cansós» e 12 «tensós».

Em três tensões, o debate faz-se entre trobairitz; nas nove restantes, a trobairitz estabelece o diálogo com um trovador; por aqui vemos que ela confia na sua capacidade de organizar com rapidez o discurso poético.

Duma maneira geral os assuntos debatidos dizem respeito a subtilezas do amor cortês e a relações entre os amantes; mas também aborda assuntos diferentes. Por exemplo: duas jovens que hesitam em casar, com receio de que as maternidades sucessivas lhes deformem o corpo, e que pedem conselhos a uma dona. Nesta tensão o aspecto teatral é ainda mais evidente por pôr em jogo três trobairitz.

Notemos ainda que a tensão nos revela a existência de trobairitz solteiras. Se a «fin'amors» constitui um privilégio da mulher casada, a prática da poesia, em contrapartida, é permitida à jovem solteira. Além desta tensão há uma outra (anónima), em que uma donzela dialoga com uma dona. Menos rigorosa na observação das convenções, certamente porque inexperiente em matéria de cortesia, esta donzela aconselha a dona a ser menos rigorosa para com o amigo, a quem um simples beijo tornaria feliz.

Ainda no que diz respeito às tensões femininas, há duas que apresentam uma construção diferente da habitual; em vez de estrofes alternadas, a tensão é dividida em duas partes, a primeira composta pelo trovador e a segunda pela trobairitz. Quer dizer que este aspecto de «cantar ao desafio» (estímulo/resposta), se perde um pouco, para nos dar antes a impressão de duas composições, em que a segunda constitui uma réplica à primeira.

Ora sendo a tensão um exercício poético que exige perspicácia e destreza de espírito, e tendo-a as trobairitz praticado com tanta frequência, parece-nos ser mal fundada a acusação de «paresse d'esprit» que lhes faz Jeanroy.

4) *Características da poesia feminina*

A trobairitz não tem preconceitos e acha loucura que não aprovelem o seu amor, uma vez que ele tanto lhe agrada:

*Fou! celui qui me critique
de vous aimer, puisque cela me plaît!*

(Castelloza, I)

Castelloza não só tem coragem para enfrentar críticas, como faz a corte a um cavaleiro que parece não corresponder ao seu amor:

*... courtiser vraiment me réconforte
quand je prie celui-là dont me vient mon tourment.*

*Pourquoi êtes-vous pour moi toujours présent?
J'ai cherché à toucher, par le mal, par le bien,
votre coeur endurci ... (I)*

A trobairitz ao contrário do que poderíamos supor, não é tímida e aborda com um certo à vontade, convencional sem dúvida, os problemas relativos ao amor, o que muito choca Jeanroy. Béatrice de Die proclama que a dona de mérito deve ter a coragem de amar publicamente:

*Dame qui s'entend en mérite
devrait bien savoir s'accorder
à quelque vaillant chevalier
dont elle aperçut le courage,
et oser l'aimer devant tous! (I)*

Quer que saibam que ela amou profundamente um cavaleiro que a traiu, por quem continua a suspirar e que deseja ter entre os seus braços nus. Quer que ele regresse para o beijar e o ter à noite deitado a seu lado: «qu'ie-us tengues en luoc del marit» (III). Tudo isso ela lhe concederá se ele jurar submeter-se-lhe inteiramente: «de far tot so qu'ieu volria!»

Azalais de Porcairages promete ao amigo que em breve tentarão o «ensaio» (l'asag), prova máxima de cortesia, após a qual Azalais está pronta a render-se. Embora sinta pertencer-lhe já, em razão da sua cortesia e bom aspecto, avisa-o todavia de que não deve ter pretensões excessivas. Elas não adoram o homem nem o servem; apenas o amam e concedem aquilo que desejam conceder, ao sabor dos seus caprichos. Há, porém, algumas que não têm a coragem de abrir-se. Garcenda, condessa de Provença deseja que o apaixonado seja menos hesitante e que lhe peça o que deseja, pois a mulher não costuma ousar descobrir o que sente, com receio de falhar:

*que ges dompna non ousa descobrir
tot so qu'il vol per paor de failir.*

Marcabru fala de «fals'amors», em oposição a «fin'amors» e temos muitas vezes a impressão de que este seria um amor espiritual, isento de toda e qualquer manifestação carnal. Ora a poesia trovadoresca está cheia de marcas que provam o contrário; e a poesia das trobairitz, como já vimos, faz frequentemente alusão a situações não platónicas, e fá-lo com muita naturalidade e à vontade. Domna H diz a Rosin que uma dona tem dois apaixonados; e deseja que eles não vão além do abraçar e beijar, antes de os receber na cama. Um respeita o acordo, enquanto que o outro, mais feroso, esquece imediatamente a promessa feita. Domna H pretende então que Rosin lhe diga qual dos dois é mais leal. Estamos, pois, em presença de um debate literário no género do das cortes de amor; e somos levados a crer que se trata mais de um pretexto para exercitar o espírito poético do que propriamente de factos reais, testemunhas de uma moral sem barreiras. Ao mesmo tempo descobrimos em Domna H um desejo de acabar com o convencionalismo, em favor de uma maior verdade na expressão do amor, tal como Guillelma de Rosers, ao preferir o cavaleiro que não troca o amor pela prática de boas acções. Dir-se-ia que a mulher

se cansou depressa do artificialismo da cortesia, preferindo que a olhassem antes como um ser humano.

Ao prazer de dominar e ser obedecida, a trobairitz parece preferir o equilíbrio. É certo que condena o orgulho do apaixonado e lhe exige humildade. Béatrice de Die, na canção III, quatro vezes faz alusão ao orgulho do seu amigo. Todavia parece preocupar-se mais com um certo espírito de justiça. Se ela é sincera, ele deve sê-lo igualmente:

*Et parçe que je suis sincère
il convient qu'il le soit aussi! (I)*

Béatrice não tem a menor intenção de o trair, a não ser que ele a traia:

*Que nul ne puisse l'amener
à croire que je le trahisse
si lui-même ne me trahit. (I)*

Ela aceita mesmo ser troçada e enganada, se alguma coisa fizer em que o mereça:

*Aussi bien, ai-je été abusée et trompée
comme je les devrais, si j'étais à blâmer. (II)*

No entanto a trobairitz exige ao amigo que, para ganhar as suas boas graças, «sia gais e pros, francs et umils» (anónimo II).

A «midons» é, como já dissemos, uma senhora da alta nobreza, sempre mais bela e de mais valor que todas as outras. O trovador está ao seu serviço, submisso e humilde, pronto à obediência sem limites. Era este um dos princípios irrevogáveis da cortesia; princípio que, no que diz respeito à trobairitz, parecia não estar esclarecido, pois que o apresenta como tema a debater. Hesitante quanto à igualdade de direitos e deveres dos amantes, Marie de Ventadour aborda o problema com Gui de Ussel e pergunta-lhe se, segundo o código amo-

roso, a dona tem o dever de fazer pelo amigo tanto como este por ela. Gui responde que a dona

*doit, envers son amant, agir exactement
comme il agit pour elle, sans regarder au rang.
Car, entre deux amis, faut-il que l'un l'emporte?*

Fiel aos preceitos da cortesia, Marie não quer ceder. Alega que o amigo deve pedir com humildade e que a dona o deve tratar como um amigo, nunca como um senhor, pois de joelhos e mãos postas ele se pôs ao seu serviço na qualidade de vassalo (homme lige):

*Aussi et à bon droit, tiendrais-je pour un traité
qui se veut son égal, étant son serviteur.*

A tensó termina com o parecer de Gui de Ussel, que declara ser o amor um grande nivelador:

*Dame, il apparaîtra honteux
qu'une dame ne veuille admettre
que celui-là est son égal
dont le coeur et le sien font un.*

A ideia do amor que une e nivela aparece também na tensão que tem sido atribuída a Béatrice de Die e Raimbaut d'Orange:

*Dame l'amour est ainsi fait
qu'enchaînant ensemble deux êtres,
quelque douleur ou joie qu'ils aient
chacun à sa façon l'éprouve.*

A trobairitz pode ser exigente e altiva, mas sabe perdoar e ser justa. Castelloza, apesar de magoada com o comportamento do amigo, quer que conheçam o seu valor:

*... je vous ai trouvé mauvais, tricheur, félon.
J'écris pourtant cette chanson pour faire entendre
votre valeur, car je ne peux souffrir
de ne pas vous louer devant tout le monde.*

Frequentemente o trovador começa a canção por um hino à Natureza; Azalais de Porcairages segue o mesmo princípio, mas introduz uma variante; ela canta o Inverno e não a Primavera, o Inverno frio e silencioso, em que as árvores, de ramos mortos, não abrigam mais os rouxinóis. Igualmente triste está o seu coração e é assim triste que canta as suas decepções de amor.

A canção de amor feminina termina, como a masculina, por um envio (a «tornada»), por meio do qual podemos saber, ou supor, a quem a composição é dedicada. Uma mesma canção pode mesmo ser enviada a duas ou três pessoas: a dona, um rei, um mecenas ...

As onze canções femininas que nos restam são na quase totalidade enviadas ao amigo, personagem que nem sempre podemos identificar. Uma, porém, é enviada a Narbonne «aquela que guiam Juventude e Alegria» e que é certamente a viscondessa Ermengarde, mulher célebre tanto na política como nas letras, e que tomava parte nas cortes de amor.

A condessa de Die envia a sua canção IV a um «ciumento maldizente» («E vos gelos mal parlan») que é sem dúvida o marido. A este ciumento ela declara que, por mais que lhe desagradem os seus amores, ela a tal não renuncia, pois o que lhe agrada é a alegria e a juventude («jois» e «jovens»).

Quanto à execução musical das canções não sabemos se era a própria trobairitz que a realizava; podemos supor, no entanto, que tinha a seu cargo jograis para esse efeito, pois Azalais de Porcairages, encarrega um alegre jogral de levar a sua canção àquela que em Narbonne é fiel à cortesia:

*Jogral, que avetz cor gai,
ves Narbona portatz lai
ma chanson ab la fenida
lei cui jois e jovens guida.*

Que as suas canções seriam cantadas, creio não haver nisso qualquer dúvida. É certo que não possuímos todas as

músicas, mas o mesmo se passa com as canções masculinas. Basta que uma das de Béatrice de Die seja acompanhada da respectiva música para sabermos que a sua apresentação se fazia sob forma musical.

Para terminar, digamos que a *trobairitz*, como o trovador, é feliz e infeliz nos seus amores, como ele queixa-se e regozija-se, mas fá-lo de maneira mais pessoal, mais directa, mais intimista; e, sobretudo, com menos malabarismos tanto técnicos como de pensamento. Mas a diferença maior está sobretudo no facto de a *trobairitz* não fazer da sua arte uma profissão, como aconteceu com a maior parte dos trovadores. Ela quer o amor pelo amor (tensões de Guillelma e Domna H), enquanto que ele se atém de preferência ao simbólico e ao convencional.

II — NAS BRUMAS NÓRDICAS: MARIE DE FRANCE

1) *Uma consciência que se afirma*

Deixamos agora o sol meridional para passarmos às brumas nórdicas, onde uma única voz feminina fez ouvir, no séc. XII, o seu canto poético. Trata-se, como todos sabem, de Marie de France.

Marie de France é uma consciência que se afirma, que sente a sua vocação poética e que a assume com coragem e entusiasmo:

*Ki Deus ad dune escience
E de parler bone eloquence
ne s'en deit taisir ne celer
Ainz s'en deit voluntiers mustrer.*

É com estes versos que dá início ao prólogo dos *lais*, a obra por que é mais conhecida e que lhe merece um lugar à parte na literatura francesa. Marie não criou um género, o *lais*, mas descobriu-o. Ela situa-se na origem de toda uma

tradição literária e é o seu expoente máximo. É culta, conhece o inglês e o latim, e tinha um projecto de trabalho a que alude no referido prólogo. Como os autores antigos são cheios de ensinamentos e, com o tempo, o seu sentido se torna «subtil», ela pensa salvá-los do esquecimento, traduzindo-os em francês:

2) *Obra e sucesso de Marie de France*

*Cum plus trespassereit li tens,
Plus serreient sutil de sens
... començaï a penser
D'aukune bone estoire faire
E de latin en romaunz traire.*

Tendo encontrado dificuldades na realização desse projecto, «Itant s'en sunt altre entremis», decidiu então pôr em rima os lais que ouviu cantar e que dedica a um rei, certamente Henri II Plantagenêt, numa data que se situa entre 1160 e 1178.

Quase nada se conhece sobre Marie de France. Pensa-se que era irmã natural de Henri II Plantagenêt, portanto cunhada de Aliénor; e, sem provas, tem sido identificada com uma Marie, superiora do convento de Shaftesbury entre 1185 e 1215.

Chama-se-lhe Marie de France, porque no epílogo do seu «Ysopet» escreve:

*Al finement de cest escrit
Qu'en romanz ai traïtié e dit,
Me numerai pur remembrance:
Marie ai num, si sui de France.²⁶*

A partir do séc. XVI, e com base neste texto, começou a ser designada por Marie de France.

²⁶ *Expurgatoire* ... No lais *Guigemar* designa-se apenas por Marie.

2) *Obra e sucesso de Marie de France*

Marie de France, como Héloïse, é uma excepção no campo das letras. Não só é culta, como reconhece à cultura um valor moral que defende dos vícios:

*Ki de vice se voelt defendre
Estudier deit e entendre
A grevose ovre commencier:
Par ceo s'en peut plus esloignier
E de grant dolur delivrer.*

(Prólogo dos lais, v. 23-27)

Marie de France é considerada como a primeira mulher de letras francesa. Dela possuímos 12 lais, num total de 5.786 versos; um *Ysopet*, colectânea de 137 fábulas; e uma tradução da vida do padroeiro da Irlanda, *L'Expurgatoire de Saint Patrice*.

O *Ysopet* é considerado igualmente como uma obra de valor literário. Das 137 fábulas que o compõem, 75 já se encontram na colectânea «Romulus» da antiguidade clássica. As restantes são constituídas por contos medievais ou orientais, da tradição Bidpai, de Esopo e de Fedro.

As fábulas de Marie são ricas em traços pitorescos e pormenores familiares. As personagens são bem observadas e retratadas com todos os traços da paixão, vício ou comportamento ridículo. Marie evidencia aí uma ironia fina e uma malícia suave. A predilecção pela fábula revela em Marie uma certa disposição didáctica que manifesta igualmente no prólogo dos lais.

Marie é, como já dissemos, uma vocação de escritora; consciente de que o é, Marie escreve para ser lida. Tem uma intenção: subtrair à acção destruidora do tempo aqueles lais

que conservam a memória de aventuras. E, para isso, deseja escrever de maneira a agradar:

*Ki devers cunttes veut traitier
Diversement deit comencier
E parler si raisonablement
K'il seit pleisibles a la gent.*

A sua intenção principal nos lais não é moralizar; todavia esta intenção não está de todo ausente. No lais de Equitan, escreve ao terminar:

*Ki bien vodreit reisun entendre
Ici purreit ensample prendre:
Tels purcace le mal d'autrui
Dunt tuz li mals revert sur lui.*

O sucesso dos lais foi imediato. Gautier d'Arras, seu contemporâneo, refere-se-lhe no seu romance *Ile et Galeron*, escrito em 1178; e certos temas que Marie tratou nos lais vão depois encontrar-se em Jean Renart, numa conformidade de pormenor descritivo que mais parece revelar uma influência directa do que a utilização de fontes comuns.

Este sucesso assumiu tais proporções que suscitou invejas, críticas e intrigas, a que a própria Marie faz alusão. Denis de Piramus, numa passagem de *La vie seint Edmund le rei* (séc. XII) atesta e deplora o sucesso dos lais, especialmente junto das mulheres:

*E dame Marie autresi
Ki en rime fist e basti
E compassa les vers de lais
Ke ne sunt pas del tut verais
E si en est elle mult loée
E la rime par tut amée,
Kar mult l'aiment
si l'un mult cher Cunte, barun e chevalier.
E si en aiment mult l'escrit
E lire le funt, si unt delit,*

*E si les junt sovent retreire.
Les lais solent as dames pleire,
De joie les oient e de gré,
Qu'il sunt sulum lur volenté.*

Marie de France é, mais que criadora, uma tradutora: traduziu a vida de S. Patrício, traduziu fábulas e pensava traduzir obras de filósofos antigos. Quanto aos lais que ouvia cantar, pô-los em rima e fez «ditiés» como ela própria diz no prólogo:

*Des lais pensai, K'aiz aveie.
Ke pur remembrance les firent
Des aventures qu'il oïrent
Cil ki primes les comencierent
E ki avant les envaierent.
Plusurs en ai oï conter.
Nes voil laissier ne oblir.
Rimé en ai e fait ditié,
Soventes fiez en ai veillié!*

Marie conta pois o que já ouviu a outros, o que não quer dizer que se tenha limitado a repetir. Foi ela que lhes deu uma nova forma poética, refundindo-os e enriquecendo-os.

Com Marie de France, o lais sai do anonimato da literatura oral e entra na literatura escrita. Constituído por recordações de uma idade heróica, aventuras de amor e maravilhoso bretão, o lais era conhecido através do bardo, que se deslocava de corte em corte e o cantava numa linguagem pouco compreensível, acompanhado pela «rhotā» (espécie de harpa bretã).

No centro do lais há sempre uma mulher cuja beleza provoca uma paixão, peripécias do cavaleiro face aos obstáculos, viagens por mar, sensualidade, símbolo, esplendor de um mundo feérico habitado por fadas, feiticeiras, gigantes e homens que se transformam em animais ou vice-versa. A única ideologia do lais é a procura do amor.

Marie quer ser lida, quer agradar, quer agir sobre o comportamento dos seus leitores, quer perpetuar a poesia celta; e podemos afirmar que tudo isso conseguiu. Tem-se ainda hoje

prazer em ler aquelas histórias simbólicas em que maravilhoso e vivência real se entrelaçam com simplicidade, em que romanesco e trágico, realidade e imaginário, sem retórica e sem rasgos dramáticos, se nos apresentam como presenças imediatas, numa linguagem transparente, directa e fácil de assimilar.

3) *Valor poético dos lais*

Segundo o parecer de J. Bédier, em Marie há mais encanto do que talento e o valor poético da sua obra é medíocre: revela falta de imaginação e a linguagem é incolor, contando cenas violentas e cenas ternas no mesmo tom plácido e natural, como se a autora ficasse indiferente à profundidade trágica da história. J. Bédier pensa que Marie se limitou a transmitir o que ouvia, sem critério de escolha e pouco tendo acrescentado. Estilo sem esplendor, narrativa sem paixão, apenas uma débil emoção, alinhada calmamente em octossílabos: «elle s'arrête sur le seuil de l'art»²⁷.

Também G. Cohen põe certas reservas ao valor literário de Marie: «sensation de raideur ... raideur un peu hiératique ... peu d'imagination ... gaucherie d'expression ... gêne dans la recherche de la rime ...»²⁸.

Para Henri Lemaître «Marie tombe dans la mièvrerie, d'une voix grêle ... dans un langage ténu et pas assez dramatique, si le classicisme est l'art de la litote, Marie est un des premiers classiques»²⁹.

Qual o mérito principal da obra de Marie de France?

Há historiadores da literatura que lhe atribuem o mérito de ter criado um género literário — o lais, que na origem designava um canto celta, talvez um subgénero. Ao elevar o lais a género literário, Marie tomou uma parte preponderante na divulgação da matéria de Bretanha. Ela é o exemplo do quanto

²⁷ «Les lais de M. de F.», in *Revue des deux Mondes*, 1891, p. 862.

²⁸ *Le roman courtois au XIIe s.*, p. 162.

²⁹ *La littérature française*, p. 67.

pode uma cultura antiga contribuir como estímulo e pretexto à criação de formas novas. Os valores da cultura celta, não só renovaram e incitaram a força criadora, como forneceram um espírito novo, cheio de encanto: um misto de maravilhoso e realismo que vai temperar a cortesia provençal demasiado requintada e artificial, de cuja fusão surgirá a cortesia romanesca.

Num quadro francês de castelos e palácios feudais, ela integra o irracional dos bretões de épocas remotas, com fadas a dialogar com cavaleiros; deste modo cria uma paisagem mítica e legendária, em que o maravilhoso se mistura à vida com uma naturalidade e uma simplicidade que nos encanta.

O *lais* foi como um sopro de frescura que penetrou no preciosismo galante dos provençais; é como um sorriso de ternura que tocou o coração frio e violento do herói da canção de gesta. Realizou assim uma dupla função de humanização de onde saiu o herói romanesco: um ser humano que sabe amar e realiza o seu amor.

No entanto, mais que criar, Marie de France descobriu; mas não se limitou a transmitir, como diz J. Bédier. Marie transpôs, substituiu e modificou, como afirma Salvatore Battaglia: «Maria di Francia a scoperto un genere litterario, che lei stessa denomina *lai*. Non l'ha inventato, l'ha desunto da una letteratura orale, popolare, viva. Il racconto, secondo la struttura che riceve dalla sua fantasia e dalla sua elaborazione stilistica, é nuovo e personale, ma l'avvio o la suggestione a lei derivavano da un'insolita simpatia per i canti e per le fiabe a modificare l'antérieure e consueta obbedienza ai modelli letterari, scritti, classichegianti»³⁰.

O principal mérito de Marie de France parece-nos estar, não só num abolir de barreiras entre o mundo celta e o mundo francês, entre um mundo de sonho e um mundo de realidade, como também na operação realizada nos *lais*, que consiste na transferência do «acontecer» para o «agir». Quer dizer que

³⁰ *Lais* (introd.), 1948, p. XIV.

Marie de France dá à tradição um sentido novo, levando o herói a deixar a situação de imposição e aceitação, simbolizada pelo filtro, para passar à de escolha. No *lais* de «Deus Amanz», o herói recusa a bebida mágica e prefere realizar a proeza pelas suas próprias forças. É o homem novo, emancipado da condição trágica a que o votava o mecanismo do maravilhoso; um homem que, numa perspectiva divina, transcende a situação de autómato. Do maravilhoso, que oferecia uma única solução, passa-se para o real, dotado de multiplicidade de soluções. Da evasão efêmera de *Guigemar* passa-se para uma situação de escolha e responsabilidade, caminho para a verdade eterna, com uma solução cristã em *Eliduc*³¹.

É o gesto humano realizado numa atmosfera de maravilhoso que dá aos *lais* toda a sua originalidade. Marie investiu a tradição de um sentimento novo, criador, revivificador, e assim a transmitiu à posteridade. A cortesia provençal, que estava asfixiada pelo seu artificialismo, reaviva-se e revivesce ao receber um fluxo de natural, pois Marie anula as barreiras e destrói os obstáculos ao amor. Muda-se o conceito de mérito e o herói do mundo feudal perde em gravidade, ao mesmo tempo que ganha em alegria.

Marie não realiza sempre o restabelecimento automático do estado de equilíbrio inicial, como sucede no conto maravilhoso. Há nos *lais* uma variedade de desenlaces que não quebra no entanto a unidade do conjunto; esta unidade traduz-se por um movimento de progressão que podemos definir como uma marcha do maravilhoso para o real, do automático para o consciente, da fatalidade à responsabilidade, da indiferença ao amor. O amor não é um jogo como na língua provençal, nem algo de secundário como na canção de gesta; mas um compromisso de todo o ser humano e que não admite obstáculos; amor que é cortês, mas de uma cortesia nova, mais autêntica e mais humana, com menos regras e mais naturalidade.

³¹ Cf. E. Sienaert, *Les lais de M. de F.*, Champion, 1978, p. 177 ss.

CONCLUSÃO

Devemos agora interrogar-nos sobre as consequências, deste movimento de deificação da mulher que se realizou no séc. XII.

Na vida quotidiana, no séc. XIII, a mulher da classe média tem acesso a todas as profissões: professora, médica, boticária, copista, miniaturista, encadernadora, etc. É mais tarde que começam a impor-lhe restrições em favor do trabalho masculino.

Na vida política, a partir de Filipe o Belo, a mulher não é mais herdeira do trono. Durante a Idade Média a rainha era coroada ao lado do rei; a partir do séc. XVII ela não o será mais. A última rainha coroada foi Maria de Médicis, em 1610. No fim do séc. XVI, por um decreto do Parlamento, em 1593, a mulher será afastada de todas as funções no Estado.

Na literatura notamos uma reacção sob a forma de paródia, e que se manifesta nos «fabliaux», no *Roman de la Rose* e em peças de teatro cómico.

Na filosofia, S. Tomás de Aquino afirma que a natureza normalmente só deverá produzir seres masculinos; a mulher é um resultado do acaso ou duma deficiência da natureza: «Per respectum ad naturam particularem femina est aliquid deficiens et occasionatum; qui virtus activa quae est in semine maris, intendit producere sibi simile perfectum secundum masculinum sexum; sed quod femina generetur, hoc est propter virtutis activae debilitatem, vel propter aliquam materiae indispositionem, vel etiam propter aliquin transmutationem ab extrinseco ...»³².

Daqui infere S. Tomás que o pai merece ser mais amado que a mãe (II a, II ae, q. 26, art. 10), que o homem é intelectualmente mais dotado que a mulher e que esta deve portanto submeter-se-lhe e servi-lo (I a, q. 96, art. 3).

³² *Summa Theol.*, I a, q. 92, art. 1 ad 1m.

Terá sido então vã, ou negativa, toda essa atenção prestada à «dona», todo esse movimento de adoração que a transformou num ser quase divino? Responderemos com outra pergunta: Teria sido possível a Jeanne d'Arc fazer-se aceitar facilmente como chefe do exército francês sem esses dois séculos de cortesia que a precederam?

Referimo-nos com um certo agrado à poesia das *trobairitz*; pronunciámo-nos de maneira favorável a respeito dos *lais* de Marie de France. Perguntamo-nos agora: Porquê uma obra tão reduzida e tão insignificante em comparação com a produção poética masculina? Para responder a esta pergunta, vamos fazer nossas as palavras de Virgínia Woolf, em *A room of one's own* sobre uma hipotética irmã de Shakespeare, que tivesse tido um génio idêntico ao dele. Ter-lhe-ia a sociedade do seu tempo permitido desenvolver esse génio e manifestá-lo, como permitiu ao irmão?

Vimos como a instrução constituía um privilégio quase inacessível mesmo à mulher nobre do séc. XII. Ora o génio não é apanágio de classes favorecidas. Uma camponesa ou uma operária poderá ter recebido o dom da poesia; ela pode ter sentido esse talento, no entanto faltaram-lhe os meios de o cultivar. Assim podem ter passado despercebidos muitos génios por falta das condições sócio-culturais indispensáveis ao seu desenvolvimento e manifestação.

Podemos supor também que houve génios entre as mulheres das classes mais favorecidas; e sabemos que algumas dessas mulheres tiveram a possibilidade de se cultivar, como é o caso de Heloisa. Admitindo, pois que houve uma mulher rica e culta, genialmente dotada para a poesia, ter-lhe-ia a sociedade da época permitido desenvolver os seus dons, como permitia ao trovador? Teria ela a possibilidade de se consagrar inteiramente à poesia, de andar de corte em corte, de conviver, como fazia o trovador?

A resposta é NÃO. E assim se compreende e explica porque foi tão insignificante a obra poética feminina do séc. XII, em França.