

Querer bem sofrer: A poética da dor nalgumas cantigas galego-portuguesas

Anne McCormick, Universidade da Califórnia em Berkeley

Nos fins do século XII na Península Ibérica começou a produzir-se uma lírica escrita em galego-português baseada na poesia occitânica, de temática amorosa e cortesã. Este género, chamado *cantigas de amor*, foi cultivado por mais de 150 trovadores até aos meados do século XIV. Outra poesia de produção prolífica figura na colecção compilada sob a direção de Afonso X de Castela nos meados do século XIII, as *Cantigas de Santa Maria*. Mesmo que as *cantigas de amor* e as *Cantigas de Santa Maria* contrastem por diferenças fundamentais (umas são subjectivas, outras são narrativas, umas são profanas, outras têm tema religioso), ambos os géneros representam (com as *cantigas de amigo* e as *cantigas de escarnho e maldizer*) as origens da literatura portuguesa. Outros pontos comuns são o léxico, o tom amoroso, o conteúdo de devoção servil e o assunto deste artigo: o uso da pena como elemento unificador da expressão ou amorosa ou doutrinal.

Nos dois géneros poéticos há repetida insistência na dor que serve para estabelecer uma relação entre o amante e a amada, o amante e a expressão emotiva ou a divindade e os seres humanos. Nas *cantigas de amor*, com pouca excepção, poetiza-se uma relação com a amada através do sofrimento na qual a intensidade do sentimento expressado está condicionada pela complicação criada entre a pena e o amor. O poeta constrói a imagem de dor para dar substância à noção abstracta de amor, e esta construção até pode chegar a ser o centro temático do poema. Num exemplo que veremos abaixo, o poeta já não menciona o sentimento amoroso; a dor supre a ligação necessária entre amante e amada. Para outro poeta-amante, que demonstra a sua obsessão por meio do desejo

de infligir a dor na amada, a dor torna-se um valor de troca com o qual se pagam o amante e a amada. A pena serve nesta poética para identificar o amante com a amada, tornando-se uma emoção procurada pelo poeta-amante para ser testemunho do seu sentimento.

Enquanto nas *cantigas de amor* a insistência na pena fica ao nível abstracto do conceito, nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, a dor é projectada no corpo e a sua localização é materializada numa parte específica deste. Esta aflicção de pena ou a sua ameaça aparecem numa maneira rítmica nas cantigas religiosas, como se o corpo fosse um campo de batalha do bem e do mal. A pena, aliviada ou infligida por Maria, é causada para estabelecer uma relação de poder entre a divindade e os seres humanos.

No plano conceptual como no corpo físico, a pena funciona numa maneira constante nos dois géneros. Nas *cantigas de amor* serve para examinar os limites de sentir e de dar expressão a este sentir numa época e cultura nas quais expressar a pena era problemático. Do mesmo modo, nalgumas cantigas marianas a pena, desta vez vista no corpo humano, serve para examinar os limites da existência humana em comparação com a divina. Enquanto a divindade é representada pela voz, o homem é quem sente fisicamente no corpo o significado desta voz.¹ No corpo feminino a dor delimita a natureza física da mulher humana e a natureza sobrenatural de Maria, ao mesmo tempo construindo uma atitude feminina frente à autoridade.

Na primeira parte deste artigo a análise levar-se-á a cabo pelos exemplos que definem a poética da pena nas *cantigas de amor*. Quais são as possibilidades da expressão na poética da dor? Na segunda parte analiso como se

utiliza esta pena nas *Cantigas de Santa Maria*. Investigo a localização da pena no corpo humano. Qual é o significado atribuído à pena no corpo humano? E quais são as implicações quando a pena se localiza especificamente no corpo da mulher?

★ ★ ★

Autopsicografia

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve
Na dor lida sentem bem
Não as duas que êle teve
Mas só a que êles não têm. . . .

—Fernando Pessoa, *Poesias* (1958)²

A arte de trovar nas *cantigas de amor* pode ser caracterizada como um exercício poético pelo qual os poetas demonstram os seus dons criativos. A partir duma temática de amor cortês e umas formas poéticas bem desenvolvidas, empregam conceitos convencionais de várias maneiras, cada uma mais ou menos inovadora. Um dos temas mais frequentes da *cantiga de amor* é o sofrimento por amar sem ser correspondido que provoca no amante-trovador a perda do sono, da razão e da alegria. Esta série de conceitos está baseada na expressão de pena. Típicas destas cantigas são as palavras *dor*, *pesar*, *moiro*, *coita*, *triste*, *coitado*, *endoado*, *mal* e frases como *foi morto com pesar*, *sofrir coita* e *mal d'amor*. Seguindo a concepção aristotélica os poetas tratam a pena como se fosse uma emoção, em vez duma sensação ou uma percepção. Quanto mais desta emoção o “eu” poético expresse, tanto maior a sua capacidade de sentir, o importante sendo expressar duma maneira cativante uma

relação simbiótica entre a dor e o amor.

A melhor maneira de perceber este funcionamento será examinar algumas *cantigas de amor* nas quais a expressão de pena assume umas dimensões exageradamente auto-referentes. Estes poemas comunicam claramente uma preocupação pelos sentimentos de dor e pela expressão deles. Analisarei quatro poemas nos quais ou a expressão de pena figura como objectivo central, ultrapassando a expressão de amor, ou se revela uma problemática na própria expressão. No primeiro poema a expressão amorosa fica subordinada quase por completo à expressão do sofrimento. No segundo poema o poeta-amante queixa-se da possibilidade de perder todo o sentimento como resultado da ausência da amada—já não poderá sentir nada, nem pena, nem amor e assim não terá nada que expressar. No terceiro poema o amante sente pena por todos os lados mas expressá-la causaria pena na amada, o que acrescentaria a pena de si próprio. Então não quer trovar e, por isso, não pode aliviar-se na expressão poética. No quarto poema, o amante gostaria de provocar pena na amada como único remédio contra a dor que sente por ela.

Na cantiga de Nun'Eanes Cerzeo, “Agora me quer'eu ja espedir,”³ é precisamente a pena que põe tudo em movimento. O poeta-amante, depois de apresentar o problema—tem de partir da sua terra que o fez triste—dá ênfase ao sofrimento: “Ca sei de mi / quanto soffri / e encobri / em esta terra de pesar” (25-28). A única referência ao amor ou à amada figura na frase “u m'eu d'aqui partir / com seus desejos . . .” (7-8, a ênfase é minha). Assim a pena torna-se tema principal do exercício poético. Por meio dum tom de resignação, em lugar de expressar o amor pela amada, o poeta-amante procura libertar-se da pena. A ausência de amor da parte da mulher põe em evidência a falta de poder do amante, sublinhada pela ausência da expressão amorosa e a repetição do verbo “poder” sobretudo para o fim. Assim, as

única maneira de sobreviver é ir-se embora. Na segunda metade da composição emprega versos curtos e repetitivos, que se assemelham a passos de alguém que se afasta, por exemplo a finda:

D'aver
poder,
prazer
prender
poss'eu, pois esto cobrarei.
Assi querei
buscar
viver
outra vida que provarei,
e meu descord'acabarei. (56-65)

Da mesma maneira que o amante não pode continuar neste lugar com as suas penas, os seus poderes expressivos desta pena não podem seguir uma forma poética tradicional. Por meio do uso de estrofes heterométricas de versos pouco usuais, às vezes duma só palavra, completa-se a tematização de pena: o poeta abre o poema com a pena, progride com a sua causa e termina por afastar-se dela e da sua expressão poética.

Por outro lado, na cantiga de Martim Soares, “Em tal poder, fremosa mia senhor,” o poeta-amante teme não poder sentir a pena. O clímax do poema fica num paradoxo: o sentir pena fica condicionado pela ausência da amada, mas esta ausência criará tanta pena no amante que acabará por causar que não sinta nem alegria nem tristeza; ficará perdido num mundo em que os sentimentos já não valerão e não terá nada a expressar. Desde o primeiro verso: “Em tal poder, fremosa mia senhor, / são de vós qual vos ora direi” (1-2), o amante sacrifica o seu poder: a mesma capacidade de sentir pena depende unicamente da resposta da amada. O problema do poder e do sentir repete-se no resto do poema:

E direi-vos, fremosa mia senhor,
pois vos nom vir, quam perdudo serei:

perderei sém e esfoç'e pavor,
e des i bem nem mal nom sentirei;
e, mia senhor, al vos er direi ém:
nom mi terrá conselho que mi dem
dano nem prol nem pesar nem prazer;
e per qual guisa m'ei mais a perder?

Ca perdud'é, senhor, a meu cuidar,
quem perde sém e prazer e pesar. (25-34)

Perdido será como amante que não sente nada e como poeta que não tem poema a cantar.

Na cantiga de Martim Moia, “Algũa vez dix'eu meu cantar,” o problema do poeta-amante é que a mesma poesia pode fazer-lhe sofrer e assim não pode servir-se do espaço poético “per queixar om'a gram coita que á” (24). Cantando os seus sentimentos fará mal à amada—o que causará ainda mais dano a si próprio:

mais se mia coit'eu mostrar e disser,
pois i pesar a mia senhor fezer,
coit'averei que par nom avera.
(26-28)

Neste raciocínio circular, o poeta-amante encontra-se preso num mundo de pena sem saída. Mas, além disto, o poema revela o poder poético ao apresentar o facto que a poesia amorosa poderia tanto aliviar a pena como criá-la. Apresenta também o papel da poesia como prova à comunidade de poetas de que o que trova também ama:

e porque m'ora quitei de trobar,
muitos me teem por quite d'amor
.....
Aver-lhes-ei mia fazend'a mostrar,
que nom tenham que viv'eu sem amor?
(3-4, 10-11)

Delimita o que é ser poeta e o que é ser amante, separando o trovar do sentir e clarificando a divisão entre a expressão poética e as emoções do poeta-amante:

“por ém nom trobo, ca nom m’ é mester; / mais que nom am’, esto nunca sera!” (20-21). Poetiza assim a explicação da função do poema e também as razões pelas quais um poeta-amante não trovaria. O tema central chega a ser a relação entre a pena e a expressão poética do amor.

Na cantiga, “Se eu podesse desamar,” de Pero da Ponte, o poeta-amante não quer evitar que a amada sinta pena, quer infligi-la. O amante amou e penou tanto que agora quer devolver esta dor à mulher. O refrão diz tudo: “se eu podesse coita dar, / a quem me sempre coita deu.” O amor está longe do centro do poema e a ênfase poética fica num desejo de fazer sofrer a amada na mesma medida que o amante já sofreu. Assim a pena funciona agora como um valor de troca: “algum mal buscar / a quem me sempre mal buscou!” (3-4) e todo o poema se baseia num desejo de vingança. A única resolução para o amante sofredor não é o amor dela mas a pena dela; não lamenta ter um grande amor não correspondido mas de não poder infligir uma dor semelhante à que sofreu:

E por esto lazeiro eu,
 porque nom poss’eu coita dar,
 a quem me sempre coita deu. (26-28)

★ ★ ★

O poeta anterior queria aliviar-se vendo a sua pena evidenciada na amada. Na ausência dum amor correspondido, a pena serviria para dar testemunho de, pelo menos, algum sentimento por parte da mulher. Duma maneira paralela nalgumas *Cantigas de Santa Maria* a dor é infligida para testemunhar, desta vez, a doutrina religiosa, para substanciar uma crença metafísica na materialidade do corpo. Ritmicamente a narração dos feitos miraculosos baseia-se numa ameaça material e dolorosa ao corpo humano. Para que funciona esta ênfase na corporalidade e na susceptibilidade à dor

dos seres humanos? Primeiro, por meio da dor o poder divino sente-se no corpo. A mudança física criada pela intervenção divina, ao castigar ou curar algum mal, serve como evidência palpável duma divindade poderosa. Também a dor nestes casos serve como lição de devoção e obediência ao culto mariano. Para esta função a dor é causada por outros mas é interpretada por meio da intervenção de Maria. Infligida ou aliviada pela divindade, a pena é o meio comunicativo pelo qual uma mensagem se inscreve clara e poderosamente no corpo.

O mal infligido no corpo evidencia-se na cantiga designada com número 317, “Como Santa Maria se vingou do escudeiro que deu couce na porta de ssa eigreja.”⁴ Trata-se dum romeiro, um “escudeiraz,” que se enamora duma rapariga na ermita de Santa Maria do Monte “[e] travando dela cuidou-a forçar” (25). Quando a menina foge, ele persegue-a até se dar conta de que está dentro da igreja e que tinham fechado as portas. O atrevido homem não desiste: “e logo jurou / que a couces toda-las britaria” (47-48). O narrador dá ênfase a este juramento: “quis acabar aquele que prometeu” (51). Em vez de quebrar a porta como tinha jurado fazer,

britou-xe-ll’ a perna, segund’ apres’ ey,
 per prazer do Rey,
 Filho da Virgem, a que desprazia.
 (56-58)

É ele quem parte o seu próprio pé mas isto é interpretado como vingança de Maria pelo refrão: “Mal ss’ á end’ achar / quen quiser desonrrar Santa Maria.” O “felom” fica “con coita e con door” (61). O poder de Maria e a necessidade de respeitar o seu rito (nomeadamente a romaria e a igreja) ficam expressados então pela pena que sofre o homem ao quebrar o pé.

Mas esta dor ainda não é suficiente como castigo e como lição.

[Deus] a fala lle tollya

.....
En tal guisa, que pois nunca disse ren
ergo “ai, Santa Maria.” E des en
tolleit’ e sen sen
viveu gran temp’ e per portas pidia.
(63, 65-68)

Desta maneira retira-lhe permanentemente a única qualidade que o faz humano, a fala, apartando-o da sociedade. Este castigo tão severo responde à maior transgressão que cometeu o desafortunado: jurar ou prometer no lugar sagrado, não para ter o amor e os favores de Maria mas doutra mulher.

É notável a ausência dum castigo por ter tentado violar a rapariga. Mas não é isto o que ameaça o poder divino; é a falta de respeito pelo rito. A faculdade com que jura e promete—a fala—não lhe voltará a servir senão para repetir o nome de Maria. Desta maneira fica obrigado a cumprir correctamente a devoção mariana. O Deus do Velho Testamento serve-se da violência ao corpo humano precisamente nestas ocasiões em que os homens duvidam ou deixam de respeitar a palavra divina. Por meio de castigo corporal um sistema de crenças torna-se mais vivo; sem a mudança no corpo o poder fica invisível, e assim difícil de sustentar (Scarry 198).

O dano corporal nas *Cantigas* não provém sempre de Deus ou de Maria, mas é ocasionado por outros também. Mesmo quando a divindade não a inflige, a dor é recordada como arma omnipresente a ser usada quando for necessário para comunicar o dogma cristão. Nos casos em que Maria cura o corpo sofredor, a inflicção é interpretada para ilustrar o seu poder, misericórdia e necessidade. O dano e a cura, além de servirem para instruir sobre a natureza de Maria, dão, como nos casos de castigo divino, uma ideia do comportamento correcto da devoção mariana. Na cantiga 156, “Este miragre fez Santa Maria en Cunnegro por un crerigo que cantava mui

ben as sas prosas a ssa loor, e prendérono ereges e tallaron-ll’ a lingua,” temos um clérigo, muito devoto a Maria, que não pode falar porque lhe tinham cortado a língua. Uns “ereges” cruéis poderiam tê-lo matado mas

polo fazer penado
viver, foron-ll’e tal[ll]ar
a lingua ben na garganta. . . (15-17)

Este acto de maldade humana oferece uma situação na qual Maria mostra o seu poder sobrehumano, enfatizado no refrão: “A Madre do que de terra | primeir’ ome foi fazer / ben pod’ a lingua tallada | fazer que possa crecer.” A pobre vítima mostra-se merecedora da ajuda mariana: mesmo que não pudesse ganhar a vida, “ca non podia pedir” (23), para ele

o que mais grave ll’era,
que quando oya son
dizer dos que el dissera,
quebrava-ll’ o coraçõn. (27-30)

Por esta devoção cega Maria “fez que lingua lle naceu / toda nova e comprida . . .” (44-45). O clérigo salva-se porque demonstra o comportamento correcto dum verdadeiro crente; põe a sua crença acima dos seus próprios interesses e assim recupera a voz para tornar a cantar a Maria.

Neste exemplo, como no anterior, o núcleo do milagre refere-se à vulnerabilidade do corpo humano que pode ser ferido e assim torturado. A pena criada pela divindade ou por outros humanos sublinha o poder divino e a posição subordinada do homem. Além disto define o papel humano no rito mariano—prometer, rezar, repetir o seu nome, respeitar a sua igreja, cantar as suas qualidades.

Enquanto a pena no corpo masculino delimita as características divergentes da divindade e o ser humano para criar uma hierarquia de poder e estabelecer uma

doutrina devocional, a pena no corpo feminino serve outra função adicional. Nos poucos milagres em que figuram corpos de mulheres como personagens principais, estes corpos são atacados duma maneira sexual. A perfeição sobrenatural do corpo de Maria é assim sublinhada. Embora Maria tenha tido um filho, o corpo dela fica intacto—imutável, intocável. O fulcro da perfeição corporal de Maria reside nas suas partes sexuais: o seu útero e seios (como mãe) e a vagina (como virgem). São precisamente estas partes intocáveis no corpo de Maria que são as mais vulneráveis nos corpos das mulheres humanas.

Dois histórias que se destacam pela sua violência ilustram a ênfase sexual no corpo da mulher. A primeira, a cantiga 5, “Esta é como Santa Maria ajudou a emperatriz de Roma a sofrer-las grandes coitas per que passou,” trata duma mulher subjugada continuamente à mão cruel dos homens. O tema, mais próprio do género de *fabliaux*, foi muito difundido na época e tratado mais tarde por Boccaccio, Petrarca e Chaucer, entre outros. Nos contextos seculares uma esposa é sujeita a uma série de provas brutais para verificar a sua lealdade e obediência. No caso do milagre esta fidelidade não deve ser dirigida ao marido mas à Virgem Maria.

A protagonista, Beatriz, Imperatriz de Roma, sofre uma série incrível de infortúnios. A sua única culpa é ser atraente e ter a capacidade de sobreviver ao sofrimento. Duas vezes os homens tentam seduzi-la e de cada vez, ela, por não o consentir, é acusada dum delito—primeiro o adultério e depois o assassinio dum menino. Estas acusações levam a que seja atacada fisicamente e abandonada a homens que tentam violá-la. Santa Maria intervém para que não o façam, mas o corpo de Beatriz continua exposto ao dano. Depois de ouvir a voz ameaçadora da Virgem uns marinheiros vêem-se obrigados a deixar Beatriz ão mar que “nona leixou en paz, / ante a veo con grandes ondas combater” (121-22). Quando

Maria por fim intervém de novo, tira-lhe a fome e deixa-lhe uma erva (que depois Beatriz usará para curar enfermos). A primeira coisa que diz a sofredora é “Madre de Deus, bẽitos son os que en ti fyuza an” (134). O sofrimento vivido por esta mulher é assim interpretado como sinal da necessidade de poder sofrer sem deixar de se dedicar cegamente a Maria. O refrão reforça a mensagem:

Quenas coitas deste mundo ben
quiser soffrer,
Santa Maria deve sempre ante si pœer.

A pena experimentada desta mulher, bem como a que o amante sofredor expressa nas *cantigas de amor*, é interpretada como sinal de devoção. O bom cavaleiro sabe expôr-se como servidor frente à amada e ao senhor, príncipe e rei; da mesma maneira, a mulher deve fazer o mesmo em relação ao marido e o bom cristão deve saber sacrificar-se frente à figura celestial. Em todos os casos o sujeito tem de sacrificar a autonomia para obedecer. Mas na história de Beatriz toda a sua pena provém de razões sexuais. Tanto os homens que ela conhece como os estrangeiros aos quais ela é abandonada querem ter acesso a ela sexualmente. O perigo que a ameaça reside no facto de ser mulher e do seu corpo poder ser atingido exactamente na parte que é intocável em Maria—a vagina. A demonstração duma atitude devocional—de servil humilhação—é conseguida por meio da ameaça sexual ao corpo feminino.

O corpo feminino funciona também como campo de batalha sexual na cantiga 105, “Como Santa Maria guareceu a moller que chagara seu marido porque a non podia aver a ssa guisa.” A mulher tem uma visão na qual Maria pede-lhe que se mantenha virgem. Ela concede e tenta cumprir a promessa, mesmo quando os padres a fazem casar. Mas Maria intervém para que o marido não possa ter relações sexuais com a

mulher e continua assim por mais dum ano até ele não aguentar mais e a ataca:

Poren tan gran dano
lle fez que a ouvera de matar;
ca lle deu con un cuitel' a engano
en tal logar, que vergonna me faz.
(58-61)

Precisamente no lugar que a mulher queria manter intacto como lhe tinha pedido a Virgem Maria (quem o tinha podido fazer apesar de ter parido Jesus), o marido corta-a de maneira tão brutal “que quantos físicos ouv' end' a Pisa / non lle poderon a chaga serrar” (65-66). Depois de tudo o bispo ordena-lhe que fique com o marido. Para se vingar deste, a Virgem Maria manda cair um fogo sobre a vila onde aquele mora “e todos aquesta coita soffrian / polo mal que fezer' aquel rapaz” (81-82). Mas a pobre mulher também apanha a febre “ca a teta destra lle foi queimar” (87).⁵ Descreve-se uma condição miserável do corpo: “Assi gemendo e dando carpynnas, / adormeceu . . .” (98-99). A própria mulher duvida da Virgem “dizendo: ‘Porqué me fust' enganar, / Santa Maria, pois en ti fiava?’” (92-93), mas por fim aparece-lhe Santa Maria que a cura da febre e da chaga vaginal. Como Beatriz, a mulher torna-se curandeira e cura todos os que se apresentam perante ela.

A crueldade por meio da qual se desenvolve o assunto não parece conciliável com o refrão:

Gran piedad' e mercee e nobreza,
daquestas tres á na Virgen assaz,
tan muit' en, que maldade nen crueza
nen descousimento nunca lle praz.

Dado que os males sofridos são, duma maneira directa e indirecta, causados por Maria—resultados dela sua petição e a sua inflicção da febre—o repetir a sua mercê parece um exagero. Novamente o importante é que esta mulher sofredora

saiba dedicar-se obedientemente em qualquer circunstância. Também se destaca o poder quase tirânico de Maria: escolhe a mulher, insiste em que se mantenha virgem, não impede que o marido a mutile no único lugar que lhe daria prestígio aos olhos de Maria, inflige a febre e, quando quer, cura-lhe o corpo tão gravemente ferido. O poder de Maria é sublinhado pelas diferenças entre as suas qualidades essenciais e as da mulher de corpo vulnerável. Enquanto a vagina de Maria é inviolável, a vagina da mulher é, tal como a da Imperatriz Beatriz, o seu ponto mais vulnerável, podendo ser ferida de tal maneira que nem sequer se pode cerrar a chaga (a não ser com uma intervenção sobrenatural).

A outra parte do corpo feminino sublinhada por um sofrimento infligido é o peito. Na figura de Maria, os seios simbolizam o poder divino de criadora. Há toda uma série de milagres que têm como foco uma figura de Maria cujo peito sobrenaturalmente se torna carne, e pelo qual sai leite para convencer descrentes da verdade da doutrina mariana. Mas para a mulher mundana o seio é sujeito a deformações penosas, tal como a febre neste caso. A ênfase fica outra vez na susceptibilidade do corpo da mulher e na superioridade do de Maria. Desta maneira o dano ao corpo funciona como símbolo distintivo entre a divindade e os humanos tal como nos casos do corpo masculino analisados, estabelecendo assim o poder divino e promulgando a devoção e o rito marianos. Há, porém, uma diferença fundamental nos casos de corpos femininos: o dano é sexualizado. Este facto serve para distinguir o aspecto sagrado de Maria, mas também serve para demonstrar outro tipo de modelo devocional. A ameaça de violação sexual ilustra nestas duas cantigas uma prova máxima de sofrimento, humilhação e subordinação. Enquanto a dor masculina parece esporádica e ocasional, as mulheres experimentam uma série de ataques e a dor

e a humilhação sexual são interpretadas como óptimo exemplo da piedade cristã.

* * *

Nos quatro exemplos de *cantigas de amor* analisados, quanto mais complexamente o poeta-amante invoca o seu sofrimento, identificando-se como humilde, triste, coitado, sofrido, mais alcança a sua meta como poeta. Este interesse em se humilhar dá prova do que afirma o historiador francês, Georges Duby, que analisa a prática poética de amor cortês do ponto de vista social, cultural e político. Ser bom cavaleiro, bom amante cortês e bom trovador significa ser humilde servidor, pronto a sacrificar-se ante o senhor representado na senhor amada. Esta prática suporta a ideologia da corte feudal: os jovens escudeiros-trovadores ao oferecerem-se ao serviço da *senhor* poética, humilhando-se e jurando obediência, aprendem assim a servir a corte e o senhor feudal. Então a sexualidade e a violência masculinas cultivadas por um lado, mas por outro percebidas como potenciais ameaças ao poder vigente, são assim canalizadas no esforço para o servir. A capacidade para controlar as emoções por meio da poesia cortesã é o que define a classe social de cavaleiro e a separa dos ricos *parvenus* que cada vez mais se apresentam no mundo cortesão (Duby, "A propos" 74-82).

Como a sexualidade, a pena é interpretada e regulada numa cultura para fins ideológicos.⁶ O significado cultural de dor, com uma tradição profunda e complicada, estava a mudar nos séculos XII e XIII. Esta tradição baseava-se sobretudo em duas correntes cujas perspectivas culturais eram transmitidas pela Bíblia e pelas obras clássicas. Como vimos, a dor na Bíblia aparece como um castigo infligido por Deus para mostrar o seu poder e o papel que os homens deviam seguir. Deus pune Adão e Eva pela sua desobediência e a partir disto os homens sofrem no trabalho e as mulheres na dor do

parto. Assim, na sequência desta tradição, o sofrer era normal e sujeitar-se à dor era seguir a vontade divina. Por outro lado, a dor constrói-se como um conceito feminino, como algo de que os homens não deveriam fazer parte. O homem não deveria mostrar o seu sofrimento, pois isto o "rebaixaria" ao nível de mulher.

Da segunda tradição transmitida pelos livros—a tradição greco-latina—vinha a ideia que a pena física se associa ao trabalho manual e este igualava ser servil, escravo, e não um homem livre. Então, na época feudal o trabalho manual e a dor eram considerados aspectos negativos que podiam prejudicar a dignidade. Unicamente os trabalhadores e as mulheres eram, por exemplo, submetidos a castigos corporais no sistema jurídico. As outras duas categorias de homens, os clérigos e os cavaleiros—os livres—só tinham que pagar em dinheiro. Assim, a partir destas duas tradições, a dor acaba por ser interpretada como castigo, sinal de pecado e sinal de servidão—sinais negativos no contexto mundano. Além disto para o homem feudal, sobretudo desde o século X até finais do século XII, a dor implicava certa problemática masculina, uma vez que o carácter militar da ideologia feudal premiava a agressividade e desvalorizava os sinais de debilidade como, por exemplo, uma expressão de pena.

A noção de dor redentora, simbolizada no sofrimento de Jesus Cristo com fins tão poderosos, ganha força no século XII e a dor começa a ser um meio de devoção afectiva, vista, por exemplo, no estilo de vida de São Francisco de Assis e no estabelecimento das ordens mendicantes no século XIII. O dano ao corpo e a expressão dele chega a reflectir uma relação especial com a divindade. No meio deste ambíguo contexto cultural não é de surpreender a tensão e a complicação que os poetas concedem à poética da dor.

Enquanto a poética nas *cantigas de amor* baseia-se numa dor abstracta e problemática para delimitar as possibilidades do sentir e do

expressar segundo a ideologia cortesã, a pena infligida no corpo nas *Cantigas de Santa Maria* apresenta duma maneira concreta e directa a concepção metafísica cristã: delimita o ser humano e o ser divino, define a relação entre eles e dá instruções para ter certo poder sobre esta relação. A problemática de poder que se vê examinada nas *cantigas de amor* não funciona aqui sobre as emoções e a expressão poética delas mas sobre a vida e a morte: saber interpretar a pena é controlar o destino. No corpo feminino, a pena funciona como método jurídico, servindo como testemunho da fidelidade cristã: saber bem sofrer dá prova da piedade da mulher. Nos dois géneros a pena dá substância a um artifício—a atitude cortesã no primeiro e no segundo a doutrina mariana.

Notas

¹As ideias sobre a relação entre o corpo ferido e a divindade baseiam-se no livro de Scarry.

²Quero agradecer a Denise Cabanel-Evans por sugerir-me esta composição do poeta contemporâneo de tema tão apropriado. Também agradeço a ajuda editorial dela e de Florbela Rebelo Gomes.

³Todos os textos das *cantigas de amor* são da edição de Gonçalves e Ramos.

⁴A numeração e os textos respeitantes às *Cantigas de Santa Maria* referem-se à edição de Mettman.

⁵Seguindo as notas de Mettman: “fogo do ceo, mal do fogo, fogo salvage, fogo de San Marçal nome de várias enfermidades que produziã prurido na pele (ergotismo, erisipela maligna)” (1: 108, no. 27).

⁶Morris descreve a pena e o significado que se lhe atribui como a última instância do livre arbítrio do indivíduo (179). Será por isto que os santos na Idade Média podiam adquirir tanto poder ao infligir-se o dano corporal que para eles e a sua cultura tinha um poderoso valor espiritual, como Walker Bynum analisa no seu livro, sobretudo nas páginas 186-89. A informação sobre os significados da pena vigentes especificamente na Idade Média vem da análise de Duby, “Réflexions.”

Obras citadas

- Duby, Georges. “A propos de l’amour que l’on dit courtois.” Duby, *Mâle* 34-39.
- . *Mâle Moyen Âge: De l’amour et autres essais*. Paris: Nouvelle Bibliothèque Scientifique Flammarion, 1988.
- . “Réflexions sur la douleur physique au Moyen Âge.” Duby, *Mâle* 203-209.
- Gonçalves, Elsa, e Maria Ana Ramos, eds. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1992.
- Mettman, Walter, ed. *Cantigas de Santa Maria*. 3 vols. Madrid: Clásicos Castalia, 1986.
- Morris, David B. *The Culture of Pain*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. New York: University of Oxford Press, 1985.
- Walker Bynum, Caroline. *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books, 1991.