

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, LITERATURAS CLÁSSICAS E MEDIEVAIS

**O ALVORECER NA LITERATURA MEDIEVAL:
UM ESTUDO SOBRE AS CANÇÕES DE *ALBA*
ROMÂNICAS**

Alba Caldeira Mello

Belo Horizonte

2013

Alba Caldeira Mello

**O alvorecer na literatura medieval:
um estudo sobre as canções de *alba*
românicas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Viviane Cunha.

FALE – UFMG
Belo Horizonte – 2013



*Ao meu pai e à minha mãe.
À querida e saudosa vovó Zezé, pela doçura.
Ao tio Nagib, em sua memória, oásis de alegria.*

A g r a d e c i m e n t o s

Primeiramente agradeço a Viviane, minha orientadora, que desde a graduação despertou-me o interesse pela poesia medieval. Obrigada pela generosidade, pela confiança e pela oportunidade de crescimento.

Aos meus pais, Hélio e Eylan, pela vida, pelo incentivo ao estudo e à literatura. Aos filhos queridos, Arthur e Gabriel, agradeço pelas diferentes formas de demonstrar o carinho, quando o tempo era tão escasso para o nosso convívio. Às minhas irmãs Flávia e Letícia, pela cumplicidade. Aos meus irmãos Fabiano e Emerson, bem como às cunhadas, cunhados e sobrinhas.

À Dolores, pela escuta. Às amigas Margareth, Carla, Virgínia, Denise, Renata, Rosana, Celma, que me ajudaram, cada uma a sua maneira. À Cecília pela leitura, sugestões no texto e pela parceria. À Renata pelas traduções em espanhol.

Ao amigo Henrique Borges e família, pelas orações e apoio.

À professora Tereza Virgínia, pela oportunidade do estágio em Florianópolis, período importante não só para o meu crescimento acadêmico, mas também pessoal.

Aos professores Walter Costa e Alckmar Santos pela orientação e generosidade no período em que estive em Santa Catarina.

Aos colegas de mestrado, Mirtes Pinheiro, Imaculada e Raphael Barcelos e aos demais colegas, pelas palavras de coragem, de incentivo, pela ajuda preciosa, empréstimo de livros, tradução de textos e pelos momentos alegres que passamos durante esse período.

Aos amigos que fiz em Floripa, Aglaé e Rosário.

À Mara, que leu o meu trabalho e lapidou a minha escrita, com arte e critério.

Ao Cássio pelo apoio e incentivo.

A todos que um dia foram meus alunos e ao mesmo tempo meus mestres.

Meu agradecimento especial é para o Ronald, pelo companheirismo e o incentivo constantes. Sem sua presença, este mestrado não seria possível.

R e s u m o

Esta pesquisa trata do tema do alvorecer nas poesias em línguas românicas intituladas *Canções de alba*, do período medieval. No trabalho buscou-se analisar os aspectos intertextuais dessa poesia, evidenciando as figuras feminina e masculina presentes nas *albas*, bem como os elementos que caracterizam o gênero: o adultério, o encontro dos amantes na madrugada, o vigia e os pássaros que avisam sobre o término da noite. Contextualizado o período medieval, foram analisadas as dissonâncias em relação às *cantigas de amigo* e *cantiga de amor*.

Palavras chave: *alba* – alvorecer – poesia medieval – Trovadorismo.

A b s t r a c t

This research deals with the theme of the dawn in the poetry in Romance language entitled Songs of Alba, from the medieval period. The work aimed to analyze the intertextual aspects of this poetry, highlighting the male and female figures present in Albas, as well as the elements that conceptualize the genre: adultery, the meeting of lovers at dawn, the watchman and the birds that warn about the end of the night. Contextualizing the medieval period, the dissonances regarding both “cantigas de amigo” and “cantigas de amor” were analyzed.

Keywords: *alba* – dawn – medieval poetry – Trovadorismo.

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1: Contexto histórico e social no qual florescem as <i>albas</i>	16
1.1. A ordem feudal	17
1.2. A arte literária medieval: o trovador, a poesia	24
1.3. A Idade Média e a forma de pensar e expressar: a oralidade	29
Capítulo 2: <i>Albas</i>: o canto do amor clandestino	33
2.1. A definição e o surgimento do gênero <i>canção de alba</i>	34
2.1.1. A <i>alba</i> tradicional e a <i>alba</i> provençal	42
2.1.2. <i>Albas</i> gregas e latinas	47
2.2. Os vários corpora	49
2.2.1. As <i>albas</i> occitanas	52
2.2.2. A <i>alba</i> na lírica francesa	59
2.2.3. As <i>albas</i> na lírica castelhana/catalã	62
2.2.4. Presença da <i>alba</i> na lírica galego-portuguesa	65
2.2.5. Outras <i>albas</i>	68
Capítulo 3: A situação feminina e masculina no ambiente das <i>albas</i>	72
3.1. A mulher	73
3.2. O homem	77
3.3. O espaço e o tempo nas <i>albas</i>	90
Considerações Finais	98
Referências	102



Introdução

O trovadorismo — fenômeno sociohistórico, cultural e poético, que abrange várias línguas vernáculas europeias — tem a sua gênese nas cortes e se inicia em fins do século XI, prolongando-se até o início do século XIV. Também chamado de *Primeira Época Medieval*, quando se fala em literatura, o trovadorismo não deixa de ser um dos momentos cruciantes da literatura ocidental, uma vez que é uma das formas de expressão das novas literaturas emergentes. Tanto a Grécia como Roma ofereceram as matérias mais antigas para a literatura medieval, como se pode observar nos primeiros romances cortesês anônimos. Porém, é a poesia trovadoresca — produzida nas cortes do sul da França, primeiramente, depois nas do norte da França, em seguida na Itália do norte e na Península Ibérica — que vai influenciar profundamente a literatura vindoura. A título de exemplo, vale lembrar Dante e Petrarca que “beberam nas fontes” trovadorescas e se deixaram influenciar pelos trovadores. É preciso, pois, se desprender de conceitos errôneos e de ideias equivocadas e popularmente difundidas, como aquela em que o poeta é confundido com a imagem de um amante postado ao balcão de sua amada, tocando e declarando sua paixão, imagem simplista e que banaliza o amor cortês.

Ainda, para se entender a importância da literatura medieval, há que se retirar preconceitos e desconstruir o conceito de que aquela época teria representado um período obscuro. E também é necessário recolocar a figura feminina (tanto de *eu lírico* quanto de poeta) no seu devido lugar.

Há que se levar em conta, num estudo que abranja a Idade Média, a importante influência da dominação do cristianismo na Europa. Essa dominação não se resume, entretanto, somente às esferas religiosa e moral. Mesmo com todas as dificuldades em manter a sua supremacia, devido a lutas e reformas dentro e fora da Igreja, esta se revelaria possuidora de uma certa elasticidade que, segundo Auerbach (1974, p. 105), permitir-lhe-ia “incorporar a si e conciliar os sistemas filosóficos e científicos mais diversos”. Devemos a essa instituição uma clara e viva influência na vida intelectual e social do medievo. E, também, por quê não dizer, nos planos econômico, político e também artístico.

A figura da mulher nas cantigas trovadorescas era basicamente representada pela amiga (nas *cantigas de amigo*), pela amada (a “senhor”¹ das *cantigas de amor*),

¹ Em galego-português, as palavras terminadas em “or” não tinham feminino.

pela soldadeira (nas *cantigas de escárnio* e de *maldizer*), pela jogralesa, e principalmente por Maria, a mãe de Deus, a Virgem venerada e compadecida (nas *Cantigas de Santa Maria*). São tropos comuns as figuras da mãe e da filha (CUNHA, 2006), bem como as atividades que envolviam o dia a dia dessas mulheres: costurar, cozinhar, rezar, cuidar da casa dos senhores, dos filhos, da limpeza das igrejas e também tempo de um eterno esperar. Esperar pelo momento de serem prometidas a algum nobre, se ricas; ou esperar pelo amado que se fora nas cruzadas. Também, há o tema da malcasada (nas *cantigas de malmaridadas*), pois, se as mulheres eram “artigos” de troca nos arranjos casamenteiros, existiam os amores reais, por quem elas cantariam e chorariam quando o dia irrompesse, terminando assim o idílio com o seu “verdadeiro” *amigo* ou *amante* (nas *albas*). Interessa-nos particularmente o tema dessas últimas, as quais elegemos como objeto de nosso estudo.

A canção de *alba* é um dos gêneros mais elegantes das composições eruditas da Idade Média. Esse poema é um diálogo amoroso, no qual os protagonistas, reunidos ao sabor da noite, vivem momentos tão agradáveis que acabam por esquecer-se da alvorada que desponta. O canto de um pássaro, o chamado de alguém conivente com o casal ou o grito do sentinela, do alto da torre do castelo, costumam anunciar a *alba*, lembrando aos amantes o perigo de serem surpreendidos, pois em geral as canções de *alba* retratam o amor proibido. Uma das características mais marcantes da *alba* é que a palavra tem o sentido de “amanhecer” e aparece no último verso de cada uma das seis ou sete estrofes da canção. Os termos aparecem diferentemente conforme os poetas: *alba* (junto aos *troubadours* provençais), *aube* (junto aos *trouvères*, poetas do norte da França) e *tagelied* em alemão (junto aos *minnesänger*). Em galego-português e em espanhol usa-se também o termo provençal: *alba* (SPINA, 1991, p. 357).

Ao propor um estudo sobre as *albas* — temática sobre a qual não há nenhum estudo em língua portuguesa, de acordo com nossas pesquisas prévias — e percebendo a beleza e a riqueza dessas composições em outras línguas românicas, constatamos a necessidade de suprir essa lacuna. Talvez essa temática não tenha despertado o interesse de pesquisadores em língua portuguesa pelo fato de que há poucos exemplares, provavelmente um ou dois, no repertório galego-português. Além

disso, quando existe em português, a *alba* se constitui um subgênero das cantigas de amigo.

O que se pode afirmar é que as *albas* são composições literárias, frequentemente compostas, em seu pano de fundo, de elementos antagônicos, tais como céu e terra, guerra e paz, noite e dia, claro e escuro, felicidade e angústia. Há nelas, comumente, a figura de um homem valente, uma mulher, às vezes malcasada, o vigia e, além dos elementos naturais já citados, a referência às aves matutinas. O *eu lírico* geralmente é feminino e algumas canções de *alba* apresentam um diálogo entre os amantes e o vigia. O contraste costuma estar sempre presente nessa poesia. Algumas vezes, o lamento da mulher enamorada (em que se apresenta o *eu lírico*) coincide com a chegada do alvorecer, ela implora, num discurso direto, ao seu amado, distante, que venha ao seu encontro, para minimizar as saudades que sente.

Além desses elementos — encontro e despedida do casal amoroso —, o tema do amor em si mesmo e em todas as suas nuances é um dos mais frequentes na literatura, seja na poesia ou na prosa. Não se cansam de descrevê-lo e cantá-lo os compositores antigos e os contemporâneos. Desde o poeta latino Ovídio (*apud* NUÑEZ, 2003), os protagonistas estão sempre a desejar uma noite maior para que seu encontro amoroso nunca se acabe ou que possa se estender por mais alguns minutos. A aurora é considerada indesejada, até mesmo odiosa, e recebe insultos na poesia ovidiana.

Ressaltamos que não é prudente estabelecer uma origem determinada para a gênese desses poemas já que o tema por eles abordado ~~é inerente à existência humana~~ e é apresentado em textos literários de todas as épocas, desde a Antiguidade até a contemporaneidade. Dessa forma, podemos afirmar que esse é um tema universal e não exclusivo da época Medieval, período a que as composições de *alba* profanas pertence. Mesmo assim, não deixaremos de apresentar algumas opiniões sobre a gênese da canção de *alba* discutida por alguns autores, tais como Martin de Riquer, Pierre Bec, Gérard Gouiran, Segismundo Spina, dentre outros.

Não se deve interpretar essas cantigas de uma forma simplista e banalizadora, como se apresentassem apenas o tema de maridos traídos a espreitar suas mulheres ou de amores proibidos por imposições sociais. Podem-se apontar, nessas

composições, indícios de soldados prontos a se levantar de seus leitos para as cruzadas ou para defender seus senhores.

Portanto, tentando entender o passado — no presente caso, a origem das *albas* —, podemos, muitas vezes, encontrar soluções ou explicações para o presente. Le Goff (2003, p. 11), em seu livro *História e Memória*, chama a atenção para “o reconhecimento de ‘realidades’ históricas negligenciadas”. O autor acrescenta:

Junto à história política, à história cultural, nasceu uma história das *representações*. Esta assumiu formas diversas: história das concepções globais da sociedade ou história das *ideologias*; história das estruturas mentais comuns a uma categoria social, a uma sociedade, a uma época, ou história das *mentalidades*; história das produções do espírito ligadas não ao texto, à palavra, ao gesto, mas à imagem, ou história do *imaginário*, que permite tratar os documentos literário e artístico como plenamente históricos, sob condição de ser respeitada sua especificidade; [...]. (LE GOFF, 2003, p. 11)

O estudo da literatura medieval, especificamente o trovadorismo, poderia trazer uma visão provavelmente diferente daquela que outros estudiosos já vislumbraram, pois, segundo Le Goff (2003, p. 13), “a visão de um mesmo passado muda segundo as épocas”.

Os elementos encontrados nas cantigas medievais de mulheres (nas quais o *eu lírico* é feminino, como as cantigas de amigo galego-portuguesas, as canções das *trobairitz* provençais, as canções de tela do Norte da França) nos remetem aos costumes daquela época, trazendo alguma ideia de como seria a vida daquelas mulheres que a história, em grande parte, escamoteia. São esses: a ida à fonte, o manto com o qual cobrem o corpo ou a cabeça, a linha com que cozem, o cervo que aparece na fonte, a chegada do amanhecer ou a espera do anoitecer, o cantar dos pássaros, e até mesmo a figura do vigia que aparece nas *albas* provençais e nas alemãs — todos eles elementos que simbolizam uma cultura e/ou um *modus vivendi*, representando motivos passíveis de serem analisados.

Segundo Castro (1998), a tradição da *alba* nas línguas românicas remontaria ao aparecimento das mesmas. Na verdade, o que o autor quer dizer é que a origem das línguas românicas coincide com a poesia trovadoresca e com as *albas* compostas em tais línguas. O elemento dessa composição — a luz clara inicial (prelúdio) — poderia levar a uma analogia do aflorar do amor com o próprio aparecimento de uma

nova língua românica, já que, naquele momento (século X), constata-se a existência de *albas*, em versos curtos, contrastando com os versos longos das *albas* latinas. O surgimento dessa poesia romperia, portanto, com a tradição latina, pelo fato de ter sido escrita nas novas línguas românicas em ascensão.

Esse rompimento representaria, dessa forma, o desenvolvimento de uma identidade. Portanto, é possível admitir que se tratava de uma literatura vanguardista, para os moldes da época, pois desafiou a supremacia de uma língua imperialista, o latim, “ameaçando” já a sua hegemonia no plano da literatura.

A julgar pelo número de composições, o tema da *alba* teria muita popularidade na Idade Média. Fuente Cornejo (*apud* NUÑEZ, 2003) reuniu 21 canções de *alba* distribuídas da seguinte forma: duas pertencentes à lírica moçárabe, duas em galego-português, uma em espanhol, uma em catalão, cinco em francês, nove em provençal e uma na língua italiana. Se levarmos em conta que o *corpus* de toda a poesia medieval que nos chegou apresenta grandes lacunas e que não reflete todo o repertório da época, esse número é significativo, pois atinge vários domínios românicos.

Do ponto de vista da recepção dos textos, ressaltamos que estamos falando de cantigas medievais que são, por excelência, do âmbito da oralidade (no que se refere à sua gênese), o que não deve em nenhum momento ser desprezado. Zumthor (1993) nos lembra da importância desse fator na concepção da poesia medieval — e que, sem ele, parte de seu entendimento e de sua beleza estaria perdida — bem como da necessidade de nos atermos também aos textos escritos. Segundo ele, é preciso dar importância ao fato de esses textos terem sido reproduzidos a partir de uma tradição oral, mas com o devido cuidado de não folclorizar o tema e nem o texto literário em si. Segundo Zumthor, existe, hoje, uma espécie de necessidade fantasiosa, da qual o cinema é o principal fomentador, de buscarmos na Idade Média a brutalidade, o embate de forças antitéticas e a sua porção de feitiçaria e fanatismo religioso. Mais do que isso, porém, nos esclarece esse autor, devemos buscar o texto, para comentá-lo e analisá-lo segundo fontes históricas e a própria teoria da literatura. Guardemos, pois, a imaginação, para tentarmos nos aproximar do contexto de sua produção ou, melhor falando, do momento da recepção das cantigas na sua devida época.

Sobre o que fazer e como fazer

Como afirmamos, este estudo tem por finalidade analisar o corpus textual poético das poesias medievais conhecidas como canções de *alba*, produzidas no período compreendido como Baixa Idade Média. Como já observado, também, o interesse pelo assunto é motivado pela ausência de estudos aprofundados em língua portuguesa sobre o gênero *canção de alba* e pela universalidade que o tema suscita. Mesmo sabendo da existência das *albas* religiosas, para a presente pesquisa, delimitamos o estudo das *albas* consideradas profanas.

Tendo em vista que os estudos empreendidos, até o presente momento, são de caráter mais tipológico e estrutural, que não são em língua portuguesa, que não contemplam todo o *corpus* das cantigas provençais e, sobretudo, que não analisam os textos do ponto de vista literário e/ou simbólico, pretendemos, a partir de um *corpus* já existente em língua provençal, estudar esse último aspecto, a saber, o literário e/ou o simbólico.

Destacamos o tão conhecido diálogo de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, a partir da obra do crítico literário Harold Bloom. Essa é, certamente, a *alba* mais famosa de todos os tempos, em que o tema e os elementos encontrados nas canções de *alba* medievais são claramente aludidos: a separação iminente dos amantes aos primeiros raios do amanhecer, o tema do amor proibido e os elementos naturais, como o rouxinol e a cotovia, além da proibição do amor do casal.

O tema amoroso, sempre presente nas canções de *alba* profanas, constitui nosso principal objeto de investigação. No entanto, falaremos de um amor permeado de erotismo, o que diferencia essas composições líricas das *cantigas de amor* e *cantiga de amigo*, nas quais não é possível encontrar explicitamente vestígios do amor erótico. O amor presente nestas últimas é aquele próprio das regras do amor cortês e o erotismo só aparece de forma velada.

Recordando, o corpus das canções de *alba* utilizados nesta pesquisa foram recolhidos pelos estudiosos Jeanroy, Pierre Bec, Gérard Gouiran, Segismundo Spina e Toríbio Fuente Cornejo. A abordagem hermenêutica é feita segundo as filosofias de Hans Georg Gadamer, Paul Ricoeur, enquanto a abordagem histórica é feita sob a luz

de Paul Zumthor, Jacques Le Goff e Hilário Franco Júnior. Os estudos de Erich Auerbach e Roland Barthes servem como base teórica literária.

Em resumo, podemos dizer que, nesta pesquisa, apresentamos em primeiro lugar uma conceituação do gênero estudado seguida da apresentação das composições consideradas *albas*, mas que foram produzidas fora do continente europeu — China, Arábia — em séculos bem anteriores ao período medieval. Em seguida, mostramos canções provenientes da França, Espanha, Portugal, Itália e Alemanha com o objetivo de demonstrar a abrangência que o gênero alcançou no período Trovadoresco. Citamos e analisamos as canções de *alba* provençais, por serem estas as mais extensas, refinadas e famosas, levando em consideração o quanto a poesia provençal teve a sua importância no Trovadorismo.

Desde já, destacamos que as traduções de canções de *alba*, apresentadas em colchetes após os textos citados na língua original, foram feitas a partir da língua espanhola — e, portanto, não obedecem aos padrões métricos e rítmicos em que foram compostas nas suas línguas de origem.

Discutimos, ainda, os símbolos e elementos recorrentes nas *albas* provençais, analisando-os de acordo com dicionários da Idade Média, como o organizado por H. R. Loyn, buscando aproximação com o cotidiano do homem medieval, elucidado na obra de Jacques Le Goff, Georges Duby, dentre outros.

Apresentamos, também, o papel da mulher como personagem e a sua relação com o amor cortês, de acordo com teóricos literários como Segismundo Spina e Manuel Rodrigues Lapa. Para isso, traçamos um paralelo entre a mulher presente nas cantigas de amigo e de amor e a mulher presente nas canções de *alba*, enfocando a diferença entre os dois tipos femininos encontrados nelas. Os elementos masculinos, personagens da composição, também são abordados à luz dos estudos históricos feitos por Jacques Le Goff sobre a sociedade da época medieval, cotejando os mitos como o de *Tristão e Isolda* e a história de *Abelardo e Heloísa*.

Comentamos o texto, a letra, levando em consideração aspectos literários e históricos da época em que a poesia foi produzida. Dessa forma, a questão da oralidade é tomada como importante fator de divulgação de toda a poesia produzida no período das canções estudadas, como é destacado na obra de Paul Zumthor.

Capítulo 1

**Contexto histórico e social no
qual floresceram as canções de
*alba***

1.1. A ordem feudal

As canções de alba, objeto de nosso estudo, surgiram na época do Trovadorismo, corrente literária medieval em que vários poetas, de cortes nobres, compuseram cantigas e canções apresentadas nos ambientes aristocráticos dos castelos feudais. Em primeiro lugar, devemos nos reportar à questão do Feudalismo, ambiente em que o Trovadorismo surgiu e floresceu.

Para o homem comum, não especialista, a expressão “feudalismo” possui um peso fortemente negativo, provocando associações imediatas com imagens colhidas em velhos manuais ou em romances mais ou menos ambientados numa vaga região do passado, denominada “Idade Média” ou “Tempos Medievais”. Para as gerações mais novas, do cinema de massas e da TV, feudalismo remete para filmes “de capa e espada”, onde a violência, o fanatismo religioso, a fome e a “peste” encontram-se, lado a lado, com figuras melancólicas e românticas de cavaleiros e miladies. Regine Pernoud, num trabalho bastante conhecido, já nos mostrou que tais visões não são monopólio do homem comum americano, que olha com um certo horror tudo o que recebe o epíteto de feudal, mas mesmo os franceses ou ingleses guardam uma visão repleta de preconceitos contra o feudalismo e a Idade Média. (SILVA, 1984, p. 7)

A periodização sempre é importante para os estudos históricos e, mais especificamente, para as análises mais aprofundadas de períodos que, para a História, se tornaram marcantes. A Idade Média é um desses períodos da História que, por diversos motivos, tornou-se importante. Talvez, um dos motivos essenciais está ancorado no próprio processo de transição entre o feudalismo e o capitalismo — cuja compreensão nos levaria a um entendimento mais aproximado e, adiante, mais rigoroso da modernidade e da própria contemporaneidade. Entretanto, a periodização, em si mesma, tem sido discutida a partir de diversas circunstâncias: critérios metodológicos, conceitos essenciais, referências teóricas e históricas. No caso da Idade Média, existem debates acerca do seu próprio início. Observemos:

Quando findou a civilização clássica e teve início a Idade Média? Muitas datas foram sugeridas. A deposição de Rômulo Augústulo em 476 foi, durante muito tempo, a favorita. Mais recentemente, o ano de

395 — quando Teodósio I morreu e com ele a última e breve reunificação do Império — conquistou adeptos. No extremo oposto, alguns historiadores ingleses levam o princípio da Idade Média até o período imediatamente anterior à Conquista Normanda. Quando existe tal variedade de opiniões, somos tentados a supor que pouca importância tem a precisão das datas, e apelar para o lugar-comum de que todas as idades são períodos de transição, sem “princípio” nem “fim”.

Nem a procura de uma data exata nem a rejeição das datas tem muita importância em si. O começo da Idade Média foi realmente uma época de transição, mas de transição no sentido estrito e adequado, um período caracterizado por modificações excepcionalmente rápidas e significativas, e assinalando a passagem decisiva de um estágio para outro. Foi uma fusão e não uma interrupção abrupta ou um fluxo intempestivo. Não foi questão de uma data, ou de nenhuma, mas de muitas. (BARK, 1974, p. 13)

William Bark nos mostra que, a própria Idade Média é tempo de transição. Mesmo que historiadores e economistas — além de vários cientistas sociais — focalizem a transição ou a passagem da economia feudal para a capitalista, o período medieval, em si mesmo, nos seus interiores, é passagem. É notável a postura assumida por William Bark no que diz respeito às datas e ao debate sobre as mesmas: não se trata de uma data — e, aqui, acrescentamos: nem de início, nem de fim — mas de muitas que, marcantes, fazem da história um processo compreensivo. O referido autor ainda nos apresenta, através de rica explanação, argumentos consistentes e reflexões que referenciam a leitura, através de *outro modo de ver o mundo*: através de relações e não exatamente a partir de datas motivadoras de debates que, muitas vezes, são esvaziados pelo seu próprio conteúdo:

A importância de *quando* teve início a Idade Média está na sua ligação inseparável com o *por que* e o *como*, e também com o *que* era exatamente a nova idade. Seria tão inútil compreender a civilização medieval sem examinar essas questões de quando e por que, de como e que, como tentar explicar a civilização americana contemporânea sem referência à colonização européia, à Revolução e ao início da expansão para o oeste. Para compreender determinada civilização ou estágio de civilização, devemos conhecer as condições de seu nascimento e infância, e tudo o que pudermos sobre os períodos anteriores — suas condições pré-natais, por assim dizer. Nada poderia ilustrar isso de forma mais convincente do que a transformação histórica que examinamos neste ensaio. Na submersão gradual da antiga civilização e na emergência da civilização medieval há um contraste e uma inter-relação notáveis entre as antigas e novas instituições e valores. É aqui que vemos a

fusão mencionada acima. Naturalmente esta fusão torna impossível datar o início da Idade Média com uma precisão de calendário. É também por isso que diferentes historiadores, alguns considerando principalmente as inovações políticas, outros dando maior peso à evolução religiosa, econômica, ou outra, chegaram a diferentes datas. (BARK, 1974, p. 13-14)

Maurice Dobb constituiu-se numa das fundamentais referências a serviço da discussão conceitual acerca da natureza do feudalismo. Além de sua própria obra, há um rico e clássico debate acerca da transição do feudalismo para o capitalismo no qual se envolve com Paul Sweezy e do qual participam, direta e indiretamente, outros grandes autores como Christopher Hill e Eric Hobsbawm.³ A leitura historiográfica de Maurice Dobb sobre a Idade Média e sobre o feudalismo é perpassada pela presença inevitável da economia:

[...] Pokrovsky [...] que durante muitos anos foi o decano dos historiadores marxistas, parece ter encarado o feudalismo *inter alia* como um sistema de “economia natural” auto-suficiente, em contraste com uma “economia de trocas” monetária — como “uma economia que tem o consumo como objetivo”. Tal noção de que o feudalismo se apoiava na economia natural como sua base econômica parece partilhada, pelo menos implicitamente, por uma série de historiadores econômicos no Ocidente, podendo dizer-se que tem maior afinidade com as concepções de autores da Escola Histórica Alemã, como Schmoller, do que com as de Marx. Há bons motivos a sugerir que os mercados e a moeda desempenharam um papel mais destacado na Idade Média do que se costumava supor, mas tal noção, de qualquer modo, partilha uma grande inconveniência com aquela puramente jurídica, qual seja a de não tornar o termo ao menos aproximadamente confinante com a instituição da servidão. (DOBB, 1976, p. 51)

Percebe-se, com muita clareza, que o autor enfatiza não apenas a economia e o mercado na leitura que faz acerca da Idade Média e, particularmente, do feudalismo. Além disso, Maurice Dobb constrói uma relação forte entre feudalismo e servidão:

A ênfase dessa definição [de feudalismo] estará não na relação jurídica entre vassalos e soberano, nem na relação entre produção e destino do produto, mas naquela entre o produtor direto (seja ele artesão em alguma oficina ou camponês na terra) e seu superior imediato, ou senhor, e o teor sócio-econômico da obrigação que os liga entre si. De conformidade com a noção de capitalismo [...], tal

³ Cf. Sweezy *et al.* (1977).

definição caracterizará o feudalismo primordialmente como um “modo de produção” e isto formará a essência de nossa definição. Como tal, será virtualmente idêntica àquilo que geralmente queremos dizer por servidão — uma obrigação imposta pela força e independentemente de sua própria vontade, para que satisfaça a certas exigências econômicas de um senhor, quer tais exigências tomem a forma de serviços a prestar, ou taxas a pagar em dinheiro ou artigos, em trabalho ou [no que pode ser chamado de] “presentes para a despesa do senhor.” Esta força coatora pode ser militar, possuída pelo superior feudal, ou a do costume apoiado por algum tipo de processo jurídico, ou à força da lei. Tal sistema de produção contrasta, de um lado, com a escravidão em que (como Marx o exprimiu) “o produtor direto acha-se aqui em posse de seus meios de produção, das condições materiais necessárias à realização de seu trabalho e a produção dos seus meios de subsistência. Ele empreende sua agricultura e indústria rurais e a ela ligadas como produtor independente” enquanto “o escravo trabalha com condições de trabalho pertencentes a outrem”. Ao mesmo tempo, a servidão implica que “a relação de propriedade se deve afirmar como relação direta entre dominadores e servos, de modo que o produtor direto não é livre” — “uma falta de liberdade que pode ser modificada da servidão com trabalho forçado até o ponto de uma simples relação tributária”. (DOBB, 1976, p. 52-53)

A compreensão do feudalismo como modo de produção, entretanto, não lhe retiraria a condição de tempo histórico em que muitas práticas e experiências dar-se-iam simultaneamente ou, caso se prefira assim, também sob o contexto da vida econômica. Há muitas Idades Médias, assim como variados feudalismos. É a leitura que se pode ter a partir da breve visitação da literatura disponível.⁴ Há ciência: mas que ciência, pode-se perguntar? Há arte: e artes de todas as naturezas. Há teatro. Há literatura. Há música e poesia. Não há um único centro: nem mesmo poderia ser a religião ou a economia, mas todo um modo relativamente próprio de um tempo de experimentar a vida que, por si só, é transição e, mais adiante, transição para a modernidade — que, muitas vezes, se mistura aos tempos referenciados pela economia moderna ou, mais apropriadamente, pelo capitalismo.

Compreender no que consistia o sistema feudal, a forma como se tornou hegemônico na Idade Média e suas implicações na vida das pessoas comuns, nos incute a ideia do panorama político e econômico onde as canções de *alba* foram geradas, permitindo-nos enxergá-las em identidade com esse contexto.

⁴ Cf. Previté-Orton (1972); Pinsky (1979); Ganshof (1974).

Esse panorama é permeado por uma influência religiosa que imprime sua marca na sociedade medieval e, conseqüentemente, em sua literatura. Assim como as artes plásticas, a poesia da época medieval reflete o pensamento do homem que surge na sociedade fortemente cristianizada e influenciada pela Igreja e pelo pensamento desta instituição religiosa. Com o gênero que nos ocupamos nesta pesquisa, não é diferente: é necessário que o analisemos buscando compreender a moral religiosa dominante.

No *Dicionário da Idade Média*, organizado por Henry Loyn, importante professor de história Medieval na Universidade de Londres, traduzido para o português por Álvaro Cabral e revisado pelo professor Hilário Franco Júnior, também medievalista, encontramos o verbete *Feudalismo*. Esse termo, conforme elucidado pelo Professor Henry Loyn, é carregado de subjetividade pela época em que foi inventado — no século XIX. Segundo Loyn (1991, p. 145), tanto “feudal” como “feudalismo”, termos advindos do baixo latim *feudum* (posse), são “termos modernos para descrever uma sociedade que estava morrendo ou já pertencia ao passado”. Portanto, essas palavras foram empregadas, com muita frequência, de forma pejorativa, colaborando para a imprecisão do seu significado. Pode-se afirmar que o termo *Feudalismo*, se corretamente aplicado, designa uma época situada por volta dos séculos IX e X, marcando o declínio da monarquia Carolíngia na França setentrional e o seu desaparecimento no século XVI.

Ainda segundo Henry Loyn (1991, p. 146), a característica primordial do Feudalismo não foi o “campesinato mantido em sujeição”, conforme afirmam alguns historiadores, mas “a supremacia de uma classe de guerreiros especializados”, os cavaleiros, que constituíram a classe dominante no período. Esses cavaleiros, formados pelos guerreiros francos, substituíram a marcha a pé pela marcha montada, daí a sua designação. Foi essa elite militar, iniciada por volta do século VIII, que constituiu a nobreza feudal, por ser detentora de riquezas e conquistas. Existe uma tendência moderna de se considerar a nobreza feudal como sobrevivente da aristocracia carolíngia, tão somente. Entretanto, essa classe nobre foi constituída fortemente por essa cavalaria mencionada.

Loyn coloca na hierarquia do feudalismo, primeiramente, a ordem da vassalagem, que incluem serviços militares, ajuda mútua e conselhos. Uma forma de

homenagear o suserano era se submeter a ele, confirmando um juramento sagrado de fidelidade e vassalagem e com isso conquistar a terra outorgada pelo senhor feudal. Esse acontecimento, em que o vassalo se postava com as mãos juntas, colocadas entre as do senhor, fazia parte de uma solenidade comum da época medieval. Futuramente o gesto será encampado pela Igreja, as mãos postas, em sentido de contrição em ato religioso.

Juntamente ao castelo, temos a Igreja, também feudalizada, sendo seus monges e frades os “cavaleiros” de Cristo. Foi nessa sociedade, com classes bem delimitadas — os nobres (cavaleiros, vassalos), os clérigos e os servos — que floresceu o fenômeno literário conhecido como Trovadorismo.

A cavalaria era a organização paramilitar que obedecia a um código de temor a Deus, zelava pela manutenção da fé cristã e prometia serviço leal ao rei. Dentro da cavalaria temos também as leis próprias: desprezo das recompensas pecuniárias, respeito à honra das mulheres, além dos códigos já citados anteriormente, como a defesa das donzelas, dentre outras regras (SPINA, 1972, p. 21).

Fortificada a estrutura feudal, a partir do século X, o mundo cristão e o poder dos senhores foram estabelecidos, originando uma hierarquia de deveres e direitos de senhores, suseranos, servos e vassalos. Visando à manutenção da paz nas cortes, defendendo-as dos invasores, as cidades vão se formando no entorno de castelos e igrejas, nascendo assim uma sociedade voltada para a vida militar e religiosa. É nesse ambiente que viveram os homens e as mulheres que escreveram, encenaram e protagonizaram as situações descritas no Trovadorismo. Uma sociedade preocupada com a segurança de seus domínios territoriais, voltada à prática de um Cristianismo monástico e obediente, pouco ou quase nada alfabetizada, que se valeu dos seus dotes artísticos para se distrair, em um período, provavelmente penoso e rigoroso em termos materiais.

Após a queda do Império Romano, o período que se seguiu foi denominado pelos renascentistas como *Idade das Trevas*. Esse epíteto foi questionado por historiadores tais como Jacques Le Goff, Georges Dubby e também por historiadores da arte. Acredita-se que as pessoas que viveram entre os anos 500 a 1000 não possuíam um estilo artístico definido, pois grande era o número de estilos que só começaram a se amalgamar no final do século XI (GOMBRICH, 2011, p. 158).

As guerras e invasões desse período são responsáveis pelo desmoronamento de projetos que buscavam ressuscitar as formas clássicas romanas e gregas. Em outros termos, não existia o poder de Roma, mas buscava-se manter a intelectualidade e a cultura, herdadas dos antigos conquistadores, agora ameaçadas pelas lutas constantes com os povos bárbaros (anglo-saxões, celtas, todos aqueles que participaram do império romano). Os clérigos, admiradores do saber, da arte e da literatura dos povos clássicos foram os responsáveis pela preservação de bibliotecas e dos tesouros artísticos. No período anterior ao século XI, os povos bárbaros, com as suas invasões, eram os principais entraves a essa preservação.

Os povos bárbaros não eram inimigos da arte, mas produziam objetos artísticos baseados em suas próprias crenças e recriavam figuras, pinturas, obras de arte que retratavam seres ameaçadores ou míticos. Os monges da Irlanda céltica e Inglaterra saxônica construíram igrejas em pedra, copiando as tradições bárbaras, em que se viam dragões, figuras monstruosas ou mesmo serpentes, que ornavam os manuscritos bíblicos, e esses elementos influenciaram os padrões artísticos que vieram a seguir.

Foram esses movimentos que deram origem à arte na Idade Média: o autóctone — que produzia uma arte ligada à terra — e o clássico — admirador da arte greco-romana. Dessa forma, baseada em imitações das realizações anteriores e nas tradições dos povos locais, tem-se o início da arte medieval, conhecida como arte gótica.

“Os egípcios haviam desenhado principalmente o que *sabiam* existir, os gregos o que *viam*; na Idade Média, o artista aprendeu também a expressar em seu quadro o que *sentia*” (GOMBRICH, 2011, p. 158). Essa emoção transparece nos rostos retratados. As pessoas que não pertenciam à nobreza e ao clero eram vistas, pelos intelectuais e por aqueles que orientavam os artistas, como o mundo carnal — daí a ideia de que o inferno seria a representação dos rostos sofridos e marcados das pessoas que compunham as classes feudais desfavorecidas. Os monges e reis eram o símbolo da salvação do restante do povo e, a eles, os cavaleiros e a população davam tudo em troca de sua salvação. Eles ansiavam pela pureza e essa pureza só lhes chegaria pelas mãos dos escolhidos: os padres e os suseranos. Considerados os heróis de seu tempo, o século XI tratou de venerá-los e colocá-los em lugar de honra. Por

temerem a morte e os perigos, especialmente aqueles que eles não conhecem, os camponeses e os cavaleiros entregam o que possuem à Igreja e juram fidelidade aos senhores. Só assim se sentem protegidos (DUBY, 1988, p. 23).

As figuras retratadas tanto em esculturas como em quadros da época medieval possuíam grande valor para quem não sabia ler, pois transmitiam muitas informações, da mesma maneira que o livro é importante para os letrados. É comum associarmos a arte medieval somente à religião, pelo que se preservou das catedrais e igrejas góticas. Entretanto, existiu a arte laica, que não foi conservada da mesma maneira. Os palácios e castelos construídos foram se acabando juntamente com as obras de arte que dele faziam parte, como quadros, tapeçarias, objetos utilitários, restando bem menos exemplares do que da arte religiosa, que deles só temos notícias por causa de um ou outro objeto preservado ou encontrado em sítios arqueológicos. Provavelmente isso deve ter acontecido também com a literatura profana, cujos textos podem ter sido perdidos (ou destruídos — inclusive propositalmente), assim como foram destruídas as pinturas, seja pela ação do tempo ou mesmo por causa de guerras, conflitos ou invasões.

1.2. A arte literária medieval: o trovador, a poesia

Segundo o professor Segismundo Spina (1972, p. 19), o século XII é a época áurea da literatura medieval na França. Ressaltamos os trovadores da Provença que influenciaram o Trovadorismo de toda a Europa medieval. É também a região em que as canções de *alba* tiveram força e representatividade. A civilização do Languedócio — compreendido entre o Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pirineus, bem como a fronteira italiana — foi a responsável por boa parte do que o pesquisador chamou de “Classicismo” do século XII.

Anteriormente, tivemos o século das “gêneses”, no qual apareceram as canções de gesta, a poesia lírica, os dramas litúrgicos e a arte gótica com suas janelas ogivais e os torneios cavaleirescos, criações originalmente francesas.

Além da forte influência do Cristianismo, as instituições medievais — e dentro delas a sua literatura — se formaram, também, sob interferência da cultura latina. É certo que há diferenças entre a poesia românica e a poesia latina. O romano forneceu à poesia medieval graus de retoricismo, respeito a uma fórmula adequada às circunstâncias amorosas. Ovídio foi a inspiração dos poetas que iniciaram a sua escrita nas novas línguas. Suas obras, *As Metamorfoses*, *Os Amores*, a *Arte de Amar*, seduziam os goliardos e os trovadores. Como a literatura do “Papa Nasão”, conforme lhe chamavam os goliardos (LAPA, 1955, p. 20), era considerada libertina para os costumes medievais, muitos poetas a conservaram por meio de sutilezas. Foi na França, especialmente na região da Provença, que essa influência se deu com mais intensidade, devido às relações com os centros de civilização mediterrânea e ao ambiente propício de nobreza e elegância refinada para os padrões medievais. E é, principalmente, da Provença que se origina a maior parte das canções de *alba*.

Abandonando o latim como o veículo de expressão literária, tanto o norte, representado pelos *trouvères*, quanto o sul da França, representado pelos *troubadours*, têm no romance, língua considerada vulgar, a sua língua literária. Por outro lado, a poesia que se fez em cada região foi bem diferente, já que se inspirou em fontes distintas. No norte teremos a épica, com suas canções de gesta, exaltando os cavaleiros e as batalhas, ao passo que no sul, prevalecerá a lírica, poesia ligada ao sentimento, ao amor romântico e também aos costumes.

No período medieval, o termo literatura ainda não era conhecido, pelo menos em sua acepção moderna, de acordo com Loyn (1990). Conjuntos de textos, independentemente do que professavam, tanto em latim quanto em letras vernáculas, poderiam ser considerados “literatura”. Mas é com a literatura, no conceito moderno que o apreendemos, que as línguas românicas se fortaleceram. E havia uma diferença entre os textos morais e os textos concebidos para a diversão, tais como canções de gesta, poemas e cantigas.

É primordial levar em consideração a importância da poesia para o mundo medieval para se entender a literatura produzida naquela época. A poesia sempre fez parte da vida do homem medieval. Ela se encontra nas festas, nos mosteiros, na vida social. Aliada à música e à dança é o divertimento preferido nos banquetes e saraus, tanto dos príncipes, dos jovens nobres quanto dos religiosos confinados em

mosteiros. A poesia é uma forma natural de expressão e o poeta é considerado um homem mais completo do que aquele incapaz de criar algo artisticamente.

Diretamente associada aos costumes e à vida medieval, a escrita poética está vinculada não só à terra e aos costumes, mas também à arquitetura medieval. A lógica construtiva dessa Idade está ligada ao aspecto geográfico, ou seja, às montanhas e elevações onde estão situados os castelos, posição estratégica de defesa e de busca à elevação, no sentido de se estar mais próximo aos céus, aos limites e à busca do inatingível, que toma contorno e forma baseada no anseio pelo divino e pelo miraculoso.

Assim como são erguidos os castelos, as igrejas, os murais que ornaram essas igrejas, compor poesia torna-se um ato envolvido por rigoroso método. Escrever, copiar é quase um ato de orar, cuidadoso e perseverante, assim como peregrinar, louvar, poetar, declamar, esculpir, enfeitar o mundo ao redor da vida humana. Na Idade Média, portanto, escrever não é considerado diletantismo, mas privilégio de poucos, segundo os autores pesquisados para o desenvolvimento desta dissertação.

Nessa escrita, nos poemas, inclusive nas canções de *alba*, objeto de nossos estudos, constatamos a alusão às torres dos palácios, às escadarias que levam a esses lugares em que o homem sente-se mais perto de Deus, mas também consciente de sua solidão humana. São estes os temas literários que perpassam os textos medievais: o amor, a cavalaria, as armas, o credo religioso, o imaginário medieval.

O papel da poesia na Idade Média é de grande relevância, como demonstram os desenhos que ilustram a época, disponíveis em documentos históricos. Imagens do poeta/trovador e também do jogral aparecem nas margens dos manuscritos religiosos, especificamente nos livros de preces e saltérios e, raramente, nos manuscritos literários e profanos. São sempre imagens de diversão, de canto, de jograria. Entre o trovador e o jogral reconhecemos diferenças de funções e de hierarquia.

Sobre essa espécie de *personagem*, que é o jogral, vejamos a interessante abordagem de Martine Clouzot, no excerto a seguir, publicado na *Revista Signum*, em 2005.

Como personagem, ele é onipresente em todos os meios e lugares da sociedade medieval: do castelo à cidade, da rota de peregrinação ao

monastério, da fachada das igrejas aos banhos públicos, ele é o animador por excelência, o mestre do divertimento. Esse dom de ubiquidade favorece *a priori* seu papel de intermediário cultural. (CLOUZOT, 2005, p. 63-98)⁵

Nesse viés, Clouzot reconhece a figura do jogral como o “intermediário cultural de importância para o historiador de hoje”, gerando dúvidas para aqueles que pesquisam os documentos nos quais aparece esse personagem, cuja delimitação de funções ainda permanece obscura. A autora do artigo discute o papel do jogral, no qual “polarizam os valores morais e culturais tais como a errância, a luxúria e a ociosidade”, cuja função está diretamente ligada à diversão, ao riso, ao descomedimento, como um histrião, que por onde passa faz de tudo um pouco: canta, dança, representa, declama, faz pantomimas, podendo ser ao mesmo tempo personagem dos *fabliaux* e também trovador, aquele que escreve as canções. Ademais, sua personalidade espontânea e alegre parece expor a fragilidade da conversão dos costumes mundanos aos costumes religiosos, conforme a Igreja queria.

Diferentemente da figura do jogral, o trovador é o protagonista do estilo, normalmente um homem nobre, de estirpe, letrado, que faz da *joie d'amour*⁶ o ponto central e toda a fonte da poesia trovadoresca, conforme atesta Spina, em *A lírica trovadoresca*:

[...] a poesia lírica occitânica, que reflete um longo aprendizado e domínio de sua técnica, em que o trovador tem consciência de sua atividade artística, lançou uma mensagem perene para as literaturas da moderna Europa, descobrindo o Amor, espiritualizando e fazendo dele o fulcro de sua inspiração. Os trovadores criam, então, o primeiro grande tema da inspiração lírica: o Amor. A Morte e a Natureza apenas se esboçam como tópicos dessa poesia em que o trovador é mártir. O amor cortês, estranhamente, aparece enlaçado com os quadros picturais da natureza primaveril, talvez sobrevivência da poesia folclórica dos cantos da primavera. (SPINA, 1991, p. 23)

Cantada e musicada, o tema da poesia medieval é, principalmente, o amor. Esse Amor, muitas vezes grafado com “A” maiúsculo, é uma espécie de religião. Essa “seita” cultua a mulher, Deus e a Virgem Maria, além dos santos. Canta-se o sofrimento de

⁵ Traduzido por Viviane Cunha. Publicado em *Signum*, n. 7, 2005, p. 63 -98.

⁶ Alegria da paixão amorosa, que se goza em todas as suas dimensões. Cf. Spina (1991, p. 24).

amor, as conquistas, a natureza, a dificuldade de alcançar a criatura amada. O trovador é o defensor do casal retratado nas canções e coloca-se ao lado deste, em suas composições. No âmbito satírico, a sociedade e seus costumes são criticados, levando-nos a conhecer um pouco mais sobre a realidade medieval, por meio dessa poesia.

Além do trovador e do jogral, temos a figura do segrel, que na hierarquia trovadoresca são considerados de menor importância que os primeiros. O jogral e o segrel podem ou não ser alfabetizados; geralmente só cantam aquilo que os trovadores produzem e levam às cortes vizinhas, onde cantam as cantigas, canções, rondós compostos pelos seus superiores.

Desde Guilherme IX (1071-1127), o primeiro trovador de quem se tem notícia, até os grandes trovadores tais como Jaufré Rudel, Bernard de Ventadorn, Marcabru, essa hierarquia foi respeitada e existiram formas diferentes de trovar, ou escolas de trovadores (SPINA, 1991). Levando-se em consideração a condição social elevada, aristocrática, Spina nos fala da divisão entre “escola culta” e “escola jogralesca”, além de “escola realista” e “escola idealista”. Do ponto de vista estilístico, o autor ainda cita as correntes assim classificadas: escolas simples (*trobar leu* ou *leugier* ou ainda *plat*), que exige grandes qualidades artísticas do poeta e cujos representantes são Jaufré Rudel, Bernard de Ventadorn e a Condessa de Dia; as escolas herméticas, divididas entre o *trobar clus* (*trobar escur*, *trobar cobert*), cuja versificação era complicada, com a busca de palavras raras e se formou entre os poetas realistas; e a escola aristocrática, o *trobar ric* (*trobar car*, *trobar sotil*), em cujas composições predominavam os valores sensoriais e a ornamentação excessiva, tendo como principais representantes Raimbaut d’Aurenga e Arnaut Daniel (SPINA, 1991, p. 52-55).

Por essas definições, podemos perceber que a arte de trovar, ou a literatura medieval, já possuía a sua estratificação, as suas definições e estrutura bem demarcada, o que nos leva a crer que esse tipo de arte era amplamente desenvolvido e respeitado. Pode-se afirmar, portanto, que a arte literária medieval influenciou e influencia toda a literatura ocidental que se vê até hoje. Além disso, influenciou o canto romântico, a figura do par romântico, o sofrimento de amor do homem pela mulher, o pensamento amoroso e as convenções amorosas que se banharam na água

das poesias medievais, tais como a vassalagem cortês, a coita amorosa e o próprio Romantismo — estilo que surgiu já no século XIX e que revisitou a fundo as estruturas poéticas medievais. As novelas televisivas atuais, por exemplo, guardam, sob nosso ponto de vista, uma estreita relação com esse tipo de amor — o amor sofrimento, o amor que permanece, a despeito de qualquer frustração ou impedimento. O gênero música romântica está pautado nas ideias medievais — a profunda admiração pela dama, o sofrimento pelo amor não correspondido, a busca da felicidade só alcançada quando se ama.

1.3. A Idade Média e a forma de pensar e expressar: a oralidade

O pensamento greco-romano permeou a Idade Média, influenciando não só a forma de pensar, mas também a arte, nela incluída a literatura. Erich Auerbach (1972, p. 107-109) na obra *Introdução aos Estudos Literários*, afirma que a vida interior do homem medieval foi intensa — possuída fortemente pelo espírito do Cristianismo e pelos mistérios da doutrina cristã — e sua única forma de expressar foi por meio da arte. Se a língua considerada intelectual — o latim — não era dominada pelo povo, foi através das línguas românicas e pelas artes plásticas que o pensamento medieval se expressou. Como a maioria não sabia ler e escrever, era por meio da arte que eram doutrinados, influenciados e educados. Foi, portanto, com o legado da civilização antiga que a Idade Média desenvolveu suas instituições religiosas, políticas e filosóficas.

A forma de pensar e expressar do homem medieval foi fortemente influenciada pela orientação teológica, que, por sua vez, inspirou-se no pensamento greco-romano.

A filosofia contraiu nova aliança, dessa vez com a teologia; a partir de então, durante alguns séculos a vida intelectual se processaria sob a orientação da igreja. O conhecimento do passado foi em parte mantido e transformado, em parte virtualmente ignorado. [...] Santo Agostinho não repudiou a inspiração de Platão, utilizou-a. Mas escolheu apenas aquilo que considerava de valor, adaptou-o às novas

condições e fez dele parte da estrutura intelectual que teria sido incompreensível à Academia. É cabível indagar da história se há alguma razão válida para supor que o gênio humano chamejou com menos brilho quando os homens, por boas razões pessoais e da época, transferiram o pensamento especulativo da ciência-filosofia para a teologia-filosofia. (BARK, 1979, p. 103)

Ou seja, a filosofia e a ciência estudadas na Idade Antiga davam lugar, no medievo, para a filosofia aliada à teologia, com o aumento do número de igrejas e mosteiros. Tudo isso aconteceu na herança do saber greco-romano, utilizando alguns de seus métodos e ignorando outros. Nem por isso se pode falar de falta de desenvolvimento intelectual e falta de ideias ou de pensamentos intelectuais. Era uma época diferente das anteriores, com novos procedimentos religiosos, nova configuração social que, postumamente, foi fortemente questionada pelo pensamento classicista da Renascença. Conforme aponta William Carrol Bark (1979), em *Origens da Idade Média*, pensamento posterior à Idade Média — de que o homem medieval teria se fechado para a intelectualidade — é amplamente difundido nos dias de hoje e merece questionamentos.

Outro ponto que nos chama a atenção é o da forma de agregação no período da Idade Média. Era incomum encontrar pessoas solitárias ou apartadas das comunidades, ou viajando sozinhas. O individualismo, da forma como se concebe atualmente, era desconhecido na época. Aquele que se arriscasse a atravessar estradas sem companhia de outrem era considerado digno de ser assaltado, raptado ou molestado.

Para uma sociedade totalmente gregária, os divertimentos eram, obviamente, em público. As reuniões, os saraus, as festas eram em torno de uma comunidade fixa ou com participantes que se deslocavam com frequência, sendo recebidos em casas senhoriais, hospedados e, por um tempo indeterminado, permaneciam junto àqueles que constituíam aquele feudo. Durante os festejos, casamentos e comemorações, após os repastos, aconteciam as apresentações artísticas em que os trovadores, jograis e dançarinas soldadeiras alegravam os convivas, cantando, declamando, tocando e dançando para o público.

A consciência de nacionalidade também surgiu na Idade Média, constituindo-se uma nova forma de divisão política do mundo. Para essa tomada de consciência e delimitação dos países, contribuiu muito o surgimento das línguas românicas.

Sabemos que a literatura tem papel fundamental nessa consciência, pois reforça o uso das novas línguas, oriundas do latim.

Do ponto de vista literário, é a época em que essas línguas românicas passam a ter existência escrita, ou literária, lugar hegemônico, até então, do latim, que continuou sendo praticado, entretanto, na vida eclesiástica, na vida jurídica e também pela nobreza. A língua popular ou românica começa a ter vida própria pela pena dos trovadores, jograis e a sua voz era o meio de propagação.

Nesse aspecto, a oralidade é fator determinante para a popularização de uma literatura que se desenvolvia nas cortes, nos mosteiros e também em ambientes populares, como tavernas, frequentadas pelos goliardos, que muito escreveram e contribuíram para a disseminação da literatura, visto que eram viajantes. Dessa maneira, os sujeitos que escutavam as poesias tornam-se fator importante para a compreensão da poesia trovadoresca e de seu entendimento.

Dessa forma, há uma proeminência do efeito produzido naquele que ouve, sobre a estética da produção, de acordo com a obra de Paul Zumthor, *A letra e a voz*. Escutar uma poesia declamada por alguém é diferente de escutar a leitura dessa mesma poesia se lida, ou mesmo declamada, em um texto. O que confere seriedade ou propriedade ao ato de declamar é a voz. A autoridade está com o sujeito que declama e não com o que compôs a poesia.

É na perspectiva de sua incapacidade última de experimentar (senão provar!) que o medievalista registrará esse fato maior — e se esforçará para deduzir, no plano de interpretação, as consequências: o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII, e, numa medida menor, XIII e XIV passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização) desses textos. (ZUMTHOR, 1993, p. 21)

O valor da voz é incomparável e, segundo Paul Zumthor, todo medievalista, além de seus conhecimentos de filologia e de análise textual deverá se ater ao fenômeno da oralidade dessa poesia (ZUMTHOR, 1993, p. 23). Sob esse ponto de vista, guardamos uma aproximação com os sujeitos ouvintes, que faziam parte de uma sociedade que fazia da audiência ato importante para a recepção dos textos.

No auditório, o ritmo da declamação é diferente do ritmo da leitura de um mesmo poema. Para uma sociedade em que a maioria não lê, o hábito de escutar é fundamental para que o espetáculo ocorra e surta o efeito desejado. Decorre daí o cuidado com a métrica, com a rima, com a entonação, ingredientes indispensáveis à arte que se serve, basicamente, da oralidade como forma principal de divulgação.

A força dessa voz nos chega até hoje, quando analisamos a produção literária medieval. Os sermões eram feitos para serem escutados, assim como a poesia, as canções de gesta e os romances, também declamados. Ou seja, é a voz de uma civilização amplamente voltada para o exercício vocal, com o ouvido educado a fim de captar a mensagem, a história, a palavra religiosa, jurídica, cívica. Em grupo, os homens e mulheres recebiam os conhecimentos que não faziam parte de seu cotidiano, por meio dessa cuidadosa audição.

O papel do ouvinte, segundo Paul Zumthor no livro *Introdução à poesia oral*, pode resultar em uma nova performance, diferente daquela que foi vista por ele. Destarte, o receptor também seria coautor (ZUMTHOR, 2010, p. 259), pois reproduz o texto, repassando-o àqueles de seu convívio, modificando-o de acordo com suas peculiaridades — o timbre e o tom de voz, a forma de cantar — gerando, pois, um novo texto, diferenciado do texto primevo, ouvido por ele.

Mas a nós não nos teria chegado a voz dos trovadores e dos jograis, se os poemas não tivessem sido escritos, copiados e compilados nos Cancioneiros. Essa recolha de poemas, que, pode ter deixado de fora muitas composições poéticas importantes, incluindo aí as canções de *alba*, é fundamental para o estudo do início do lirismo europeu. Há cancioneiros de grande riqueza artística, com letras capitulares pintadas a ouro e sobre pergaminho ou velino, material caro e escrito por copistas, ilustrados e com a partitura musical.

Percebe-se que o mundo contemporâneo às canções de *alba* era um mundo introspectivo, voltado à intelectualidade e à religiosidade. O homem, personagem medieval ainda era nômade, guerreiro, porém começava a se acostumar ao ambiente social e, por sua vez, buscava adornar esse mesmo ambiente com sua arte e com sua voz. E é por meio da poesia musicada e cantada que o poeta dará voz e corpo às suas emoções e sentimentos.

Capítulo 2

Albas:

o canto do amor clandestino

2.1. A definição e o surgimento do gênero *canção de alba*

Antes de definirmos a canção de *alba* como gênero lírico poético medieval, observamos que a polêmica em torno da noção de gênero literário é a principal preocupação do estudioso de literatura. Algumas composições arroladas para esta pesquisa foram reunidas pelo medievalista francês Pierre Bec, na obra intitulada *La lyrique française au moyen age*. Bec (1971, p. 94, tradução nossa) entende por gênero um “conjunto coerente de marcas tipológicas relativas ao conteúdo, forma e justaposição de todos estes”, quando a noção está diretamente ligada ao plano sincrônico. Já no plano diacrônico, o autor afirma que gênero é “um conjunto reconhecido como tal na época de sua produção e pelo público” (BEC, 1971, p. 94-95, tradução nossa).

O termo provençal *alba* e o termo francês *aube* não devem ser confundidos, entretanto, com *aubade*, ou canto do despertar, pois a *alba* compõe o gênero lírico em que um diálogo entre dois amantes, depois de desfrutarem uma noite de prazer, maldizem a chegada da aurora que advém inesperadamente, conforme afirma Segismundo Spina (1996). É o grito do vigia que irá colocá-los em alerta, para que terminem o seu encontro às escondidas, com intenção de evitar os comentários dos maledicentes — *lauzengiers*. Nesse gênero de cantiga, temos também a figura do marido ciumento, conhecido como *gilós*. Há alguns exemplares de *albas* que não trazem a figura do vigia, mas sim o cantar dos pássaros que acusa a chegada do amanhecer. Um exemplo importante é a cantiga galego-portuguesa, de Nuno Fernandes Torneol, *Levad'amigo que dormides as manhanas frias*, que já suscitou inúmeros estudos, pela beleza da composição, a riqueza dos símbolos e pelas metáforas sugeridas.

Tomando como base os estudos feitos por especialistas em Trovadorismo, apresentamos diversas visões sobre a canção de *alba*, apontadas por estudiosos como Alfred Jeanroy, Pierre Bec, Segismundo Spina e Toríbio Fuente Cornejo.

Após realizar explanações sobre as canções de mulheres, Pierre Bec faz as seguintes considerações sobre a *alba*:

[...] a alba pode ser considerada uma das quatro variedades básicas, ao lado da canção de amigo, canção de malcasada e canção de tela, tipos líricos das canções de mulher. [...]. De forma geral, podemos definir a alba como uma composição lírica sobre o tema da separação de dois amantes que, depois de um encontro furtivo e muitas vezes ilícito à noite, são despertados com o canto dos pássaros ou o grito do vigia da noite e lamentam o fato de o dia surgir cedo demais. O termo alba, na maior parte das peças occitanas, aparece regularmente ao final de cada verso ou em forma de refrão: daí o nome do gênero. (BEC, 1971, p. 91, tradução nossa)⁷

Percebe-se pela definição do medievalista que ele considera a canção de *alba* uma espécie de subgênero de cantigas de mulher, como as canções de tela, canções de *mal-maridada* e cantigas de amigo. Ressalte-se que Segismundo Spina não faz a mesma classificação de Pierre Bec. Spina classifica a canção de *alba* como subgênero da cantiga de amigo, como veremos à frente. Os temas arrolados pelo importante medievalista a fim de conceituar o gênero envolvem a separação dos amantes, interrompidos em seu colóquio amoroso por um vigia ou um pássaro. Ao final dos versos, aparecem as imprecações contra a *alba*.

Alfred Jeanroy (1904), em sua obra sobre a lírica medieval, intitulada *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge: études de littérature française et comparée, suivies de textes inédits*, que também se constitui de primordial interesse para esta pesquisa, menciona a existência da prevenção de se ocultar um amor “nos costumes galantes da Idade Média francesa”. Portanto, ele considera que o segredo é a condição essencial do amor nas *albas*. Outro ponto destacado por Jeanroy é a existência do *gaita* (vigia) nas composições, traço este considerado histórico, por se tratar de uma ocupação comum na Idade Média, devido aos ataques aos castelos medievais. Essa característica demonstra outro traço da composição: o traço social. O ambiente aristocrático em que ocorre o encontro delimita a classe social a que pertencem os amantes (JEANROY, 1904).

⁷ [...] *l'aube comme une des quatre variétés fondamentales, à côté de la chanson d'ami, de la malmariée et de la chanson de toile, du type lyrique des chansons de femme. Nous reviendrons plus loin sur la typologie précise. D'une manière générale, on peut définir l'aube comme une pièce lyrique composée sur le thème de la séparation de deux amants qui, après une furtive et souvent illicite entrevue nocturne, sont réveillés à l'aube par le chant des oiseaux ou le cri du veilleur de nuit et déplorent le jour qui vient trop tôt. Le mot alba, du moins dans les pièces occitanes, revient régulièrement à la fin de chaque couplet ou il forme refrain: d'où le nom du genre.*

Do glossário de *A lírica trovadoresca*, de Segismundo Spina, retiramos alguns trechos do conceito de *alba*:

A alba é uma composição poética do gênero lírico (possivelmente narrativo na origem), cujo tema se reduz ao diálogo entre dois amantes ou esposos, que havendo desfrutado uma noite deliciosa, maldizem do romper da manhã que sobrevém inesperadamente. A canção tira o seu nome da palavra alba, que figura às vezes no começo da composição, e normalmente no fim de cada estrofe, formando refrão. O *gaita*, sentinela noturno do palácio [...], cujo grito ou canto vem acordar os amantes ou anunciar a alvorada, parece haver surgido no tema destas canções posteriormente, em substituição ao primitivo canto dos pássaros. (SPINA, 1991, p. 361)

Percebe-se que os conceitos possuem vários pontos em comum: a palavra *alba*, a figura do vigia, a separação dos amantes ao final de uma noite de amor. Os autores concordam com a ideia de que o lamento se dá por causa do curto tempo que possuem para o amor e que durante esse encontro esse tempo corre célere. Costumes do período transparecem na cantiga. A figura do *gaita/vigia* é uma personificação da proteção exigida pela fortificação medieval. Essa sentinela noturna faz as vezes de amigo, de uma espécie de “anjo da guarda” dos amantes, sendo ele, em várias casos, o próprio narrador do poema. Essa proteção comprova a intenção do trovador em sempre estar ao lado do par romântico, ao lado do amor verdadeiro, longe mesmo das convenções sociais e demonstrá-lo por meio da composição lírica, o que é muito comum na doutrina do amor cortês. A repetição do termo *alba* e a reprovação às primeiras luzes que antecedem o raiar do sol, que compõe os finais das estrofes — condenações contra a aurora — no fundo desviam o pensamento dos amantes do problema maior que é a própria proibição da relação amorosa. Sendo assim, de acordo com a ótica do casal enamorado, o amor parece permitido e possível dentro do curto espaço de tempo: a noite. É como se, durante o período noturno, a verdade se invertesse e tudo voltasse ao normal, não por causa da realidade, mas pelo surgimento da *alba* no horizonte, que cria todo o sofrimento do par romântico.

Fuente Cornejo, em *La canción de alba en la lírica románica medieval*, apresenta uma conceituação com base no *corpus* por ele escolhido, estabelecendo um eixo comum entre as composições que o constituem. Vejamos a seguir:

Em nosso caso, esta eleição é fácil, pois todos os estudiosos que se ocuparam da canção de alba se mostraram unânimes ao apontar como elemento semântico fixo, dominante ou pertinente, a separação dos amantes ao amanhecer; um eixo sêmico reiterado em todos os textos e que por isso, cria um horizonte de espera, situando-nos em um âmbito de recepção determinado. [...] a alba é toda composição lírica em que os enamorados, após passarem a noite juntos, precisam se separar. (FUENTE CORNEJO, 1999, p. 15-17, tradução nossa)⁸

Depois de analisar todo o *corpus* de canções de *alba* sobre o qual sua pesquisa se debruçou, Fuente Cornejo estabeleceu o eixo em nível sêmico e formal, baseando-se nos estudos de Paul Zumthor, Alfred Jeanroy, Jean Frappier, a fim de isolar as composições do gênero canção de *alba* de outras composições literárias de mesmo período ou de temática aproximada. Primordialmente, o gênero *alba* comporta poesias nas quais é possível identificar a separação dos amantes ao amanhecer, em um ambiente de espera. Fuente Cornejo (1999, p. 15) chama a atenção para a existência de algumas variações: nas *albas* provençais, o personagem que vigia é o *gaita*, enquanto nas composições galego-portuguesas, os vigias são os pássaros.

Embora seja um gênero considerado cortês, a *alba* parece subverter as regras desse tipo de amor ao deixar transparecer certo erotismo. Diferentemente da ideia de amor encontrada no gênero lírico *cantiga de amor*, o qual valoriza o amor ideia, ou o amor de adoração quase religiosa, o erotismo permeia a *alba*. Essa cantiga traduz uma expressão de liberdade feminina, diversamente da cantiga cortês que propõe um amor basicamente de origem masculina.

Diante das definições e conceituações aqui apresentadas, podemos afirmar que a vitória da realidade sobre a doce ilusão de um encontro sem fim é o tema central do gênero *canção de alba*. Esse tema está presente em um dos mais emocionantes episódios da literatura ocidental, escrito por Shakespeare, em que encontramos o tema do alvorecer, que é a bastante conhecida despedida de Romeu e Julieta, cena V do III ato.

⁸ *En nuestro caso, esta elección es fácil pues todos los estudiosos que se han ocupado de canción de alba se han mostrado unánimes al apuntar como elemento semántico fijo, dominante o pertinente, la separación de los amantes al amanecer; un eje sêmico reiterado en todos los textos y que, porello, crea un horizonte de espera situándonos en um ámbito de recepción determinado. [...] alba toda composición lírica en la que los enamorados, que han pasado la noche juntos, tienen que poner fin a su dicha.*

Cena V

O mesmo. Quarto de Julieta. Entram Romeu e Julieta.

JULIETA - Já vais partir? O dia ainda está longe. Não foi a cotovia, mas apenas o rouxinol que o fundo amedrontado do ouvido te feriu. Todas as noites ele canta nos galhos da romeira. É o rouxinol, amor; crê no que eu digo.

ROMEU - É a cotovia, o arauto da manhã; não foi o rouxinol. Olha, querida, para aquelas estrias invejosas que cortam pelas nuvens do nascente. As candeias da noite se apagaram; sobre a ponta dos pés o alegre dia se põe, no pico das montanhas úmidas. Ou parto, e vivo, ou morrerei, ficando.

JULIETA - Não é do dia aquela claridade, podes acreditar-me. É algum meteoro que o sol exala, para que te sirva de tocheiro esta noite e te ilumine no caminho de Mântua. Assim, espera. Não precisas partir assim tão cedo.

ROMEU - Que importa que me prendam, que me matem? Serei feliz, assim, se assim o quiseres. Direi que aquele ponto acinzentado não é o olho do dia, mas o pálido reflexo do diadema da alta Cíntia, e também que não foi a cotovia, cujas notas a abóbada celeste tão longe ferem sobre nossas frentes. Ficar é para mim grande ventura; partir é dor. Vem logo, morte dura! Julieta quer assim. Não, não é dia.

JULIETA - É dia; foge! A noite se abrevia. Depressa! É a cotovia, sim, que canta desafinada e rouca, discordantes modulações forçando e insuportáveis. Dizem que ela é só fonte de harmonia; não é assim, pois ora nos divide. Há quem diga que o sapo e a cotovia mudam os olhos. Oh! quisera agora que ambos a voz também trocado houvessem, pois ela nos separa e, assim tão cedo, como grito de caça mete medo. Oh vai! A luz aumenta a cada instante.

ROMEU - A luz? A escuridão apavorante.⁹

Segundo Harold Bloom (2001, p. 142), em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano*, o trecho constitui: “o epítome da tragédia contida nessa tragédia, pois a peça pode ser apreendida como uma canção da madrugada, um lamento, cantado fora de hora”.

Depois de citar o diálogo completo, no mesmo capítulo, o crítico americano fala a respeito do formato desse colóquio que, diferentemente das regras do amor cortês, tem como personagem central não uma mulher casada, adúltera, mas a dama desposada por um inimigo da família, a quem a morte será certa, caso sejam descobertos na alcova. Amor e dor são os opostos temáticos do drama, cujo triunfo do casal seria inexequível. Harold Bloom enxerga a *canção de madrugada* no trecho da obra shakeasperiana:

⁹ Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000087.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2012.

O atrevimento sutil do drama criado por Shakespeare resulta do fato de que tudo está contra os amantes: as famílias e o Estado, a indiferença da natureza, o capricho do tempo e o movimento regressivo dos opostos cosmológicos, amor e dor. Mesmo que Romeu tivesse controlado a ira, mesmo que Mercúcio e a Ama não fossem brigões e intrometidos, a chance de o amor triunfar seria muito pequena. Esse é o subtexto da canção da madrugada, tornado explícito na queixa de Romeu: “A luz? A escuridão apavorante”. (BLOOM, 2001, p. 142-143)

O diálogo entre Romeu e Julieta emociona até hoje as plateias teatrais e também do cinema, tal como no filme do diretor italiano Franco Zeffirelli, de 1968. Pelo desenrolar da trama até então, sabemos que o romance é proibido e também que se trata do primeiro encontro íntimo do casal no leito nupcial. Da pureza de menina de apenas 14 anos, Julieta se mostra como a esposa, a mulher apaixonada que desfrutará, apenas dessa única vez, do amor carnal de seu marido. Isso tornará o momento da separação mais trágico ainda, se levarmos em conta que o que os espera, daí para frente, será somente o sofrimento. O anúncio da manhã feito pela cotovia é rejeitado primeiramente por Julieta, que prefere acreditar que se trata do rouxinol, pássaro que anuncia a noite. O amante reafirma, dessa vez, apontando “as estrias” no céu, luzes “invejosas” do amor que os dois vivem, e, por isso, desejam que o casal se separe. Nota-se aí, claramente, o tema da canção de *alba* imiscuindo-se no texto do famoso bardo inglês, no qual temos os traços da composição medieval: a separação dos amantes, o amanhecer, o amor proibido.

Não se pode afirmar, entretanto, que o texto shakespeariano tenha sofrido influências diretas da poesia medieval, especificamente da *alba*, mas o contrário também não é assegurado, tendo em vista que alguns pesquisadores já revelaram influências medievais na obra do escritor inglês.

O conflito entre a dura realidade e a decepção dos amantes foi objeto também de uma antiga *alba* chinesa, citada por Dromke. Nela é clara a vitória do dia sobre a noite. Essa composição anônima foi datada do século VI a.C, pelo menos um milênio antes da primeira *alba* monologada encontrada na China (século VII, segundo Spina). Uma hipótese indica que a tradição europeia seguiu a chinesa, como se pode conferir:

LA DAMA

*El gallo há cantado;
Ya es pleno dia.*

EL AMANTE

*No fue el gallo que canto,
Sino el zumbido de aquellos grillos.*

LA DAMA

*El cielo resplandece a levante;
Ya es pleno dia.*

EL AMANTE

*No es el resplandor del alba,
Sino el brillo de la luna que se levanta.
Los mosquitos vuelan soñolientos;
Sería Dulce compartir tu sueño.*

LA DAMA

*Pronto! Vete!
No sea que tenga que odiarte!*
(DROMKE, 1978, p. 215)

[A Dama/O gallo contou;/Já é dia pleno./ O amante/ Não foi o gallo que cantou/ senão o zumbido daqueles grilos
A Dama/ o céu resplandece ao leste/ já é pleno dia
O amante/ Não é o resplendor do alvorecer/ senão o brilho da lua que se levanta;/os mosquitos voam sonolentos/ Seria doce compartilhar teu sonho.
A Dama/ Agora! Vai-te!/
Não seja que eu tenha que odiar-te!]
(Tradução nossa)

Os detalhes nos remetem, mais uma vez, ao famoso diálogo entre Romeu e Julieta, com espantosa semelhança, com a diferença que, em Shakespeare, é a moça quem prolonga o sonho amoroso. (Queres ir-te? Ainda não é dia). Porém, em ambas, é a mulher quem alerta para a realidade que se sobrepõe ao colóquio e ao sonho do encontro. Não podemos deixar de afirmar que Shakespeare foi herdeiro dessa tradição medieval, que por sua vez foi influenciada tanto por poetas orientais quanto por poetas gregos.

Nas canções de *alba* gregas, no entanto, o tom parece ser mais artificial do que nas chinesas, conforme se lê na tradução espanhola:

Oh alba! Por qué, cruel para los amantes, viniste tan temprano junto a mi lecho, cuando empezaba a entrar en calor con el cuerpo de mi querida Demo? Ojalá pudieras volver sobre tus pasos rápidamente y convertirte en noche, tu, cuya luz es tan Dulce, tan amarga para mí. En otro tiempo retrocediste: Por Júpiter y Alcmena; como si no supieras desandar lo andado! (DROMKE, 1978, p. 216)

[Oh! Alvorecer, porque, cruel para os amantes, vieste tão cedo, junto ao meu leito, quando começava a entrar com calor no corpo da minha querida Demo? Tomara, pudesses voltar sobre seus passos rapidamente e se convertesse em noite, tu, cuja luz é tão doce, tão amarga para mim. Em outro tempo retrocedeste: Por Júpter e Alcmena; como se não soubesses desandar o andado!]
(Tradução nossa)

Nesse caso, toda a emoção é substituída por uma elegante artificialidade do poeta. Diante do exposto aqui, a tendência é supor que as *albas* românicas devem sua existência à poesia antiga (chinesa, grega). A opinião de Dromke, contudo, é diferente. Esse pesquisador crê que o tema sempre foi tradicional e popular muito antes de testemunharem a existência das composições em outras línguas não românicas.

Tema universal, o amor proibido é central da canção de *alba*, que tem por nome o próprio alvorecer: *alba*, do francês *aube*, primeira claridade que invade implacavelmente a existência em cima da crosta terrestre. Nas canções de *alba*, esse alvorecer apaga a ilusão de permanecer-se colado ao idílio e à fantasia romântica de um par perfeito, como uma luz violenta que destrói sonhos e revela a terra; expõe as expectativas sensuais humanas, mostrando a crua realidade a ser enfrentada.

O gênero *canção de alba* tem suas origens questionadas. Spina, Lapa e Jeanroy se inclinam para a gênese ritual ou litúrgica. É forte o pensamento de que a *alba* tenha surgido no norte da França e se aperfeiçoado na Provença. De acordo com Fuente Cornejo (1999, p. 12) — uma das principais fontes bibliográficas adotadas para esta pesquisa —, a canção de *alba* constitui um caso particular na lírica cortês, por ter sido concebida anteriormente ao Trovadorismo e pelo seu caráter híbrido, reunindo particularidades concernentes a outros gêneros (*canção de malcasada*, *canção de partida*, *canção de gaita*, dentre outros). Convertido em gênero cortês, por excelência, possui, entretanto, uma ótica distinta, misturando o esquema primitivo, ou tradicional, com o esquema cortês. Com isso, conforme já mencionamos, desenvolveu-se de maneira diversa das *cantigas de amor* e *cantigas de amigo*, gêneros líricos dominantes do período.

Questiona-se a probabilidade das origens estarem na poesia árabe, ou mesmo em hinos litúrgicos, dentre outras peças. Fuente Cornejo (1999, p. 22) cita o professor inglês, Arthur T. Hatto (1965), que reuniu textos de *alba* oriundos de aproximadamente 50 tradições líricas diferentes, tais como a japonesa, egípcia, coreana, árabe, grega, latina, ibérica, provençal, francesa, italiana, persa, hebreia,

alemã, irlandesa, russa. Segundo Hatto, o gênero percorreu toda a Europa e parte da África.

De acordo com Dromke (1978, p. 221), acreditava-se que as *canções* de *alba* surgiram na Europa medieval, como um monólogo (solilóquio) feminino e que, posteriormente, transformaram-se em um diálogo, inclusive com narrador. Quanto menos se mencionasse a figura do *gaita* (vigia) ou do *gilós* (marido), menos antigas as *albas* seriam. Isso, entretanto, pode ser contestado por exemplares de *albas* gregas do século II d.C., nos quais foram encontradas a figura do marido. Em uma *alba* chinesa do século V, bem como na poesia árabe do século VII, também temos a figura do *gaita*. A partir desses estudos, chegamos à conclusão de que foi um gênero cultivado em várias regiões europeias, na época Medieval.

É interessante reiterar que essa poesia, contemporânea à *cantiga de amigo* e à *cantiga de amor*, inovou transgredindo o código que previa a vassalagem amorosa, uma das características do amor cortês. O caráter da canção de *alba* eleva o casal a uma posição de quase igualdade perante à sociedade, já que ambos ignoram as convenções e se entregam ao amor sensual, diferentemente da ideia de amor cortês, difundida pela literatura trovadoresca. Essa transgressão será abordada nesta pesquisa, em capítulo posterior. De acordo com o exposto, não é fácil situar no tempo quando surgiu a primeira canção de *alba*, pois existem indícios dessas composições em vários países. Mais importante que apontar o local onde ela nasceu, talvez seja admitir o quanto a canção de *alba* influenciou toda a literatura medieval e pós-medieval.

2.1.1. A *alba* tradicional e a *alba* provençal

A escuridão da noite favorece os encontros dos enamorados. Os sinais do dia, pelo contrário, obriga-os a se separarem. A brevidade da noite é a constatação da rapidez do transcorrer do tempo de amor, bem como a duração do dia se estende na longa espera do encontro noturno. Essa é uma característica primordial das composições tradicionais, consideradas *albas tradicionais*.

Depois de analisar um *corpus* de canções de *alba* do âmbito das línguas românicas, Fuente Cornejo as separa da variante provençal e aponta características básicas atribuídas àquilo que ele denomina *albas tradicionais*, tais como:

- Cantiga subgênero do gênero *cantiga de mulher*, cujo eu lírico feminino, com grande dor, lamenta o momento de separação. Oito dos textos seriam monólogos e apenas dois seriam dialogados. É uma composição segundo a perspectiva feminina, com pequenas intervenções do personagem masculino apenas nos textos dialogados;
- O encontro na natureza;
- O tipo de relação não seria adúltera;
- A proximidade do dia é a causa da separação dos amantes;
- A dor advém da despedida e do sentimento causados pela separação;
- Os protagonistas seriam apenas os dois enamorados. (FUENTE CORNEJO, 1999, p. 32)

Desse amor sensível e cândido retratado nas *albas* tradicionais, resultaram as chamadas *albas* provençais. Por sua vez, a mulher casta fora substituída, na *alba* provençal, pela mulher casada, elemento próprio do código amoroso cortês. A paixão acontece, nesse caso, entre pessoas que não são livres para investirem em sua relação (relação adúltera).

É importante frisar que muitas mulheres casadas enfrentavam uma insatisfação, já que contraíam o matrimônio por meio de arranjos familiares e contratuais. Muitas eram extremamente jovens para o casamento e seus maridos possuíam idade mais avançada — geralmente nobres que lhes eram prometidos desde o nascimento. Essa característica foi inspiração para o surgimento de uma espécie de composição lírica própria dessa época, denominada de *canção de malmaridada*.

As *canções de mulheres malcasadas*, ou *chanson malmarié*, como são chamadas, é o lamento da moça que após contrair um matrimônio forçado e infeliz, encontra refúgio em novas paixões, a despeito de seu casamento. O eu lírico se justifica pelo fato de sentir-se jovem e não ter experimentado as sensações amorosas próprias de

sua idade. Ao confessar, na canção, que seu casamento a faz sofrer e que seu marido é mau e não a compreende, ela dá o depoimento de que só outro homem, que não é aquele que a desposou, a fará feliz por poder iniciá-la nas artes do amor. Esse erotismo ela não é capaz de sentir por seu senhor, que não a desposou por amor, mas por conveniência, fato comum na época medieval. É isso o que nos expõe Bec, um dos mais famosos medievalistas franceses.

Basicamente, o tema da malcasada é o de uma mulher infeliz no casamento e que se queixa seja de sua condição, seja do seu marido que ela despreza por várias razões (em especial, porque se casou contra a sua vontade) o que a fez buscar compensação com um amigo, ou a desejar que ele apareça na primeira oportunidade. Há somente um obstáculo que é frequentemente superado: voltamos assim à cantiga de amigo, previamente analisada, com a diferença de que não se trata mais de uma jovem solteira, mas uma mulher casada. (BEC, 1977, p. 70, tradução nossa)¹⁰

Temos a seguir um exemplo de *canção de mulher malcasada*.

*Je suis jonete et jolie:
s'ai un cuer enamouré
qui tant me semont et prie
d'amer par jolieté,
que tuit i sunt mi pensé.
mès mon mari ne set mie
a qui j'ai mon cuer doné:
Par les sains que l'en re prie,
Il morroit de jalousie,
S'il savoit la verité.
Mès foi que je dois a Dé
J'amerai!
Ja pour mari ne lairé
quant il fait tout a son gré
et de mon cors sa volenté
del plus mon pleisir feré.
(BEC, 1978, p. 14)¹¹*

¹⁰ *En gros, le thème de la malmariée est celui d'une femme malheureuse en ménage et qui se plaint, soit de sa condition en soi, soit de son mari qu'elle méprise pour diverses raisons (en particulier parce qu'elle a été mariée contre son gré). De là a chercher des compensations avec un ami, ou à souhaiter sa venue à la première occasion, il n'y a qu'un pas qui est assez souvent franchi: nous retombons ainsi dans la chanson d'ami, précédemment analysée, avec cette différence qu'il ne s'agit plus d'une jeune fille mais d'une femme mariée.*

¹¹ La lyrique française au Moyen Age (XII – XII siècles).

[Jovem sou e bela / tenho um coração apaixonado / que muito me incita e
 suplica / a amar por alegria, / pois estão aí todos os meus pensamentos.
 / Mas meu marido não sabe / a quem meu coração entreguei: / Pelos santos
 aos quais se roga, / ele morreria de ciúmes, / se a verdade soubesse. /
 Mas, pela fé que tenho em Deus / amarei! / Por marido não deixarei /
 quando o coração cumprir quer o seu desejo / e de meu corpo, sua vontade
 / mais meu prazer satisfarei.]
 (Tradução nossa)

O tema abordado na *canção de malcasada* nos remete à *canção de alba*, cuja personagem, ou eu lírico feminino, se apaixonou por um homem, que não é o seu marido, e com quem se encontra às escondidas, conforme já mencionamos neste trabalho.

O motivo da partida de um enamorado após o idílio amoroso é recorrente na literatura. Vimos como ele fez parte do imaginário lírico dos poetas, provavelmente baseados na realidade que os cercava.

Mesmo que os temas abordados na *canção de alba* coincidam com temas de outras composições — *canção de malmaridada*, *cantiga de amor*, *cantiga de amigo* —, reafirmamos que esse é um gênero independente, pois compõe um *corpus* generoso em diversas tradições literárias, não só europeias, mas também fora desse continente.

O tema da moça que chora pelo amigo na *cantiga de amigo* é um deles. O amor correspondido e verdadeiro é tema comum tanto nas *cantigas de amigo* quanto na *canção de alba*. Nesse gênero, porém, o amor deixa de ser um sentimento casto para ser um sentimento erotizado.

Até o século XII, somente o casal faz parte da *cantiga*, característica das *albas* tradicionais, mas quando entra em cena um novo componente, o *gaita* (vigia), Fuente Cornejo classifica os textos na categoria de *albas* provençais. Daí surgem traços característicos da *alba* provençal: a presença do marido (*gilós*) e dos maledicentes (*lauzengiers*). Sobre os maledicentes, é justo frisar que são figuras caluniadoras, identificadas com a intenção de difamar e separar os amantes, provavelmente trazidas pelo poeta baseado em figuras existentes na sociedade. *Gilós* também pode ser um outro amante em potencial, que fora preterido pela mulher, ou um outro homem interessado na dama em questão. Esses termos são citados tanto por Pierre Bec quanto por Fuente Cornejo e Cropp (*apud* FUENTE CORNEJO, 1999, p. 46, nota de rodapé 78).

As *albas* provençais são o resultado da união de dois “núcleos” de gêneros antecedentes: o tradicional, que comporta a separação dos amantes ao amanhecer (canção de *alba* tradicional) e o outro, mais “culto”, que é o canto do vigia, o qual anuncia a proximidade do dia, conhecida como “*canción de gayta*”. Dessa forma, a *alba* provençal é a soma de duas cantigas: a *alba* tradicional e a cantiga do *gaita*. (FUENTE CORNEJO, 1999, p. 88).

O conceito de amor da *alba* tradicional é substituído, na *alba* provençal, pelo código de amor cortês, juntamente com a mesura, tão característica da poesia cortês (FUENTE CORNEJO, 1999, p. 46). A título de ilustração, ressalta-se que, na poesia trovadoresca, o amor consistia basicamente na vassalagem amorosa inspirada na vassalagem feudal. A mulher é “o suserano” (senhor feudal), a inatingível, o supremo bem por quem aspira o trovador. Este, por sua vez, comporta-se de modo perfeito e convencional. Faz parte desse preceituário amoroso “um conjunto de virtudes cardinais sobre as quais repousa a duração do amor: paciência, fidelidade, esperança, honra, e sobretudo discrição” (SPINA, 1996, p. 380).

A discrição, tendo em vista a natureza da mulher, que é casada, exigia pseudônimo. A mulher nunca era descrita fisicamente, mas sempre idealizada, imaginada, tendo seu caráter sublimado e, por ela, todo trovador desprezaria a posse ou títulos de nobreza, bem como a fortuna material. Sendo assim, é um amor cerebral, que rejeita o contato físico.

Saindo da obstinada convenção da cantiga de amor, segue-se a *alba*, divergente do convencional, conforme é discutido ao longo desta pesquisa. Mesmo assim, sem perder a elegância típica da lírica medieval, a composição adapta-se ao amor trovadoresco, de forma especial, a começar pela mesura. O princípio da mesura se mostra na *canção de alba* sob a obrigação de o amante ir-se embora diante do alerta de sua preciosa dama. Veja-se a *alba* atribuída a Gace Brulé, *Cant voi l’aube*:

*Cant voi l’aube dou jour venir,
Nulle rien ne dói tant hair,
K’elle fait de moi departir
Mon Amin cui j’ain per amors.
Or ne hais rien tant como le jour,
Amins, ke me depart de vos.*
(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 48)

[Quando vejo a alba do dia vir, a nada devo odiar tanto, pois afasta de mim o meu amigo, a quem amo por amor. Agora não odeio nada tanto como o dia, Amigo, que me separa de vós.]
(Tradução nossa)

2.1.2. *Albas gregas e latinas*

Toríbio Fuente Cornejo cita dois epigramas de Meleagro (h.140 - h.70 a.C.), incluídos na *Antologia Palatina* em que a brevidade da noite é lamentada. Nesta poesia, o poeta reprova *Eos*, deusa da Manhã, e a sua crueldade que o obriga a se separar de sua amada.

*Por qué cruel Eos, tan pronto a mi lecho viniste
Cuando el cuerpo de Demo su calor iba a darme?
Ojalá que, invirtiendo tu curso, trajeras La noche
Y no La Dulce luz, para mi tan amarga.*
(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 23)

[Por que, cruel Eos, tão cedo ao meu leito vieste/ Quando o corpo de Demo, seu calor ia dar-me?/ Tomara que, invertendo o seu curso, trouxesse a noite/ E não a Doce Luz, para mim, tão amarga]
(Tradução nossa)

Já em outra composição, citada pelo mesmo autor, as imprecções são dirigidas ao galo, a ave que anuncia a manhã:

*Pregonero del alba, cruel mensajero maldito
que junto al lecho bates tus alas, y orgulloso
ahora das la sonora señal de que queda poca
noche para el amor, y mi pena escarneces,
¿Así pagas a quien te crió? Por la aurora te juro
que no entonarás más esta canción amarga.*
(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 23)

[Arauto da madrugada, cruel mensageiro maldito/que junto ao leito bates tuas asas, e orgulhoso /agora das o sinal sonoro de que cessa a/ noite de amor, e escarneces de minha tristeza,/É assim que pagas a quem te criou? Pela aurora juro/ que não entoarás mais esta canção amarga.]
(Tradução nossa)

Como bem observa Carlos M. Cabanillas Núñez, em seu artigo “El tópico del alba y la invectiva contra aurora”, há antecedentes do tema do alvorecer na *Odisséia* do poeta grego Homero, conforme se constata nos exemplos a seguir, que citamos a partir da tradução brasileira de Manoel Odorico Mendes (2009, p. 250-252).

Ele com isto em lágrimas rebenta,
 Mais ao peito cingindo a casta esposa.
 Da praia quando à vista os naufragados,
 Por Netuno e por vagas sacudidos,
 Poucos no vasto pélagos nadando,
 Sujos da maresia, à morte escapam,
 Não têm maior prazer do que a rainha
 Teve ali. Não despega os alvos braços
 Do colo do consorte; e a ruiva Aurora
 Os encontrara, se não fosse Palas:
 A olhicerúlea, prolongando as sombras,
 No Oceano a retinha em áureo trono,
 Sem que até ao coche alípides ginetes
 Lampo e Faeton, que a luz no mundo espalham.
 (Odisséia, 2009, 23 – 174-187)

De repouso e de amores satisfeito,
 Chama a fulgente Aurora do Oceano,
 E na alvorada o sábio herói desperto
 Se endereça à mulher: “Sobejas penas
 Tivemos: tu, chorando a minha ausência;
 Eu, delongas e empeços que o Satúrnio
 E outros deuses à vinda me opuseram.
 (Odisséia, 2009, 23 – 265-270)

Núñez ainda comenta que o tema do alvorecer está presente em toda a literatura erótica grega posterior, na poesia de Safo, Antípatro de Tessalônica, além dos dois epigramas de Meleagro mencionados anteriormente. Núñez também faz um estudo bastante aprofundado sobre a poesia ovidiana, recolhendo traços semelhantes aos da poesia provençal, por ele detectados no texto latino.

Na poesia latina, embora em menor escala, o tema também foi cultivado. Dois exemplos estão ilustrando a influência latina no estudo feito pelo Professor Fuente Cornejo. A elegia 13 do livro I de *Amores*, de Ovídio foi provavelmente o ponto de partida para a inspiração dos poetas provençais.

*Quo properas, Aurora? mane! Sic Memnonis umbris
 Annu sollemni caede parentet auis.
 Nunc iuuat in teneris dominae iacuisse lacertis;*

*Si quando, lateri nunc bene iuncta meo est.
Nunc etiam somni pingues et frigidus aer,
Et liquidum tenui gutture cantar auis.
Quo properas, ingrata uiris, ingrata puellis?
Roscida purpúrea supprime lora manu*
(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 24)

[Aonde vais tão depressa, Aurora? Fica lá.../ e o pássaro acalma a sombra de Memnon anualmente por um sacrifício solene. Agora me é agradável deitar nos braços amorosos de minha amante, porque agora mais do que nunca, ela está bem inclinada ao meu lado / agora que o sonho também é doce e o ar é fresco / e o pássaro canta claramente com seu delicado gorjear. / Aonde vais tão rápido, dolorosa para homens e mulheres? Solta de tua mão púrpura as rédeas cobertas de orvalho].
(Tradução nossa)

O outro exemplo está no *Livro das Heroínas*, também de Ovídio. Leandro escreve a Hero expressando seu descontentamento com a brevidade da noite.

*Iamque fugatura Tithoni coniuge noctem
Praeuius Aurorae Lucifer ortus erat.
Oscula congeerimus properata sine ordine raptim
Et querimur parvas noctibus esse moras.*
(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 23-24)

[E à vontade ia a esposa de Títono a colocar em fuga a noite/ havia se levantado Lúcifer, precursor da aurora. Trocamos carícias desesperadamente e nos queixamos que as noites durassem tão pouco.]
(Tradução nossa)

Armando López Castro, em um estudo intitulado *El Alba en la tradición poética Romance*, cita os mesmos exemplos recolhidos pelo professor Fuente Cornejo. Castro ainda faz menção à existência de canções de *alba* profanas em língua vulgar, convivendo com textos em latim ou mesmo mesclados nas duas línguas, antes do século X, que não foram conservados devido a proibições eclesiásticas, que apenas permitiam a escrita de textos religiosos ou litúrgicos. (CASTRO, 2001, p. 46).

No romance *La Celestina*¹², de Fernando de Rojas, Calisto alude ao tema da *alba*, traçando seu plano de vida: “*De día estaré en mi cama, de noche en aquel parayso dulce*”. Maria Rosa Lida de Malkiel analisa o tema da *alba* comparando as falas de Calisto ao poema de Ovídio transcrito anteriormente. A autora traça um paralelo

¹² Obra publicada primeiramente em 1499, em Burgos, e que mais tarde foi acrescentada de outros atos por pedidos do público. Provavelmente outros textos anônimos foram incorporados a ela, segundo seu autor, Fernando de Rojas (2009, p. 11).

entre a situação vivida pelo personagem, envolvido com um amor proibido, e o trecho de *Amores*, de Ovídio. Calisto, em feliz encontro, anseia parar o tempo para que não chegue a manhã e esse encontro se interrompa. Em nota de rodapé, Malkiel, em seu artigo “La Originalidad artística de La Celestina”, aponta a não originalidade do tema do amanhecer. Malkiel (1962, p. 362) afirma que o assunto não é uma invenção de Ovídio. Ele já existia nos epigramas de Meleagro — na Antologia Grega —, o mais antigo poeta a apresentar duas versões das lamentações contra o alvorecer, o que indica que o tema esteve presente na poesia popular. A autora enfatiza o que antes já dissera Fuente Cornejo: que essa característica já existia na poesia grega e provavelmente influenciou não só a obra de Fernando de Rojas, vizinha ao Renascimento, mas também as poesias provençais.

Sobre a influência latina na canção de *alba*, escreve o professor belga Maurice Van Woessel, em um raro artigo em língua portuguesa sobre o tema, intitulado “A alba ou canção da alvorada, um gênero poético antigo”:

Helen Waddell chama alguns hinos litúrgicos, cantados ao nascer do dia, de “as primeiras albas”, já que ali encontramos um elemento importante da alba: o canto matinal do galo. De fato, um conhecido hino em latim, de Prudêncio, exortando os cristãos a levantar-se, começa com estas palavras: *Ales diei nuntius*, “A ave, arauto do dia...”; uma alusão ao galo que anuncia o novo dia. (WOESSEL, 2001, p. 2).

Waddell comenta que, nesses hinos, a noite simboliza o mal, ao passo que o dia simboliza a vida cristã, revertendo, pois, a temática das *albas* profanas. Isso nos leva a crer que o tema do alvorecer serviu também como inspiração para esses hinos religiosos.

Diante das citações e comentários feitos pelos estudiosos da canção de *alba*, parece claro que o tema da *alba* perpassou a literatura antiga e impregnou a poesia provençal. A recorrência do tema do alvorecer reforça a tese de certa influência da poesia greco-romana na lírica trovadoresca.

2.2. Os vários corpora

Primeiramente, apresentamos o corpus de canções de *alba* em língua occitana. Em seguida, passamos às em língua francesa, em língua catalã e castelhana, em galego-português, além de uma canção de alba em norueguês e uma em alemão.

Embora as canções estejam separadas levando em consideração a língua e a região em que foram compostas, elas podem apresentar tanto as influências do registro tradicional quanto provençal. Observamos, novamente, que a *alba* tradicional apresenta apenas o casal, enquanto a *alba* provençal inclui as figuras do *gaita* e do marido.

Interessam-nos as canções de *alba* profanas, ou amorosas, em língua românica. Dentre os três tipos, Fuente Cornejo expõe um total de 21 canções, sendo que em lírica provençal, são listadas nove¹³ composições.¹⁴ O corpus em língua francesa antiga apresenta cinco canções.¹⁵ Temos duas *albas* da lírica árabe andaluz (moçárabe)¹⁶, assim como em galego-português.¹⁷ Ainda temos uma na lírica castelhana¹⁸ e uma na lírica catalã.¹⁹ Na lírica italiana, Fuente Cornejo lista apenas uma canção.²⁰ Como se constata, o volume de canções recolhido é significativo para o

¹³ Mesmo assim, esse autor questiona, ao final de seu trabalho, a natureza dessa classificação, conforme veremos neste capítulo.

¹⁴ 1. *En un vergier sotz fuella d'albespi* [Em um jardim debaixo da folha do branco espinho] (*alba* anônima); 2. *Us cavaliers si jazia* [Um cavaleiro deitava] (*alba* anônima); 3. *Quand lo rossinhols escria* [Quando o rouxinol gorjeia] (*alba* anônima); 4. *Gaita be, gaiteta del chastel* [Vigia bem, pequeno vigia do castelo] (de Raimbaut de Vaqueiras [?]); 5. *Ab la gensor que sia* [Com a mais gentil que existe] (*alba* anônima); 6. *Reis glorios, verais lums e clartatz* [Rei glorioso, verdadeira luz e claridade] (de Guiraut de Bornelh); 7. *Dieus, aydatz* [Deus, ajude] (de Raimon de las Salas); 8. *Eras diray co que, us dey dir* [Agora direi o que tenho que dizer] (*alba* anônima); 9. *Sanc fui belha ni prezada, de Cadenet* [Assim como antes fui bela e apreciada] (*alba* anônima). (FUENTE CORNEJO, 1991, p. 126-152).

¹⁵ 1. *L'a[u]be c'apier au jor* [A alba que faz o dia visível] (*alba* anônima); 2. *Est il jors? - Nenil ancores* [Já é dia? - ainda não] (*alba* anônima); 3. *Entre moi et mon ami* [Eu e meu amigo] (*alba* anônima); 4. *Cant voi l'aube dou jor venir* [Quando vejo a alba do dia vir] (atribuída a Gace Brulé [?]); 5. *Gaite de la tor* [O vigia da torre] (*alba* anônima) (FUENTE CORNEJO, 1991, p. 112-124). Pierre Bec reúne as mesmas composições em *La lyrique française au Moyen Age (XII - XIII siècles) - vol. 2* (BEC, 1978, p. 25-30).

¹⁶ 1. *Alba que da bel fogor(e)!* [Alba que produz belo fulgor] (*alba* anônima); e 2. *!Vey, yã çahhãrã!* [Vem, feiticeira] (de Ibn al-Mu allim) (FUENTE CORNEJO, 1991, p. 103).

¹⁷ 1. *Da noyte d'eyre poderam fazer*, [Da noite de ontem pode-se fazer] (de Juyão Bolseyro); e a famosa 2. *Levad'amigo que dormides as manhas frias* (de Nuno Fernandes Torneol) (FUENTE CORNEJO, 1991, p. 104-107).

¹⁸ *Ya cantan-los gallos* [Já cantam os galos] (*alba* anônima).

¹⁹ *Anau-vos-en, la mia amor* [Vai-te daqui, meu amor] (*alba* anônima).

²⁰ *Partite, amoré; adeo* [Parte, amor, adeus!] (*alba* anônima).

período e como os temas são recorrentes, justifica a classificação dos textos em um gênero estável, ou seja, com características constantes.

2.2.1. As *albas occitanas*

As *albas* ocupam um lugar de honra na poesia provençal, de acordo com Peter Dromke (1978, p. 226). Foi um gênero longamente cultivado na Provença, até finais do século XIII, segundo Jeanroy (1904).

No século XII, período considerado como o “renascimento medieval”, a poesia de toda a Europa foi fortemente influenciada pelos trovadores da Provença. Toda a civilização do Languedoc²¹ é a fonte do lirismo europeu dos séculos posteriores, conforme afirma Segismundo Spina (1991, p. 17). Essa influência se fez sentir fortemente na Itália, onde, inclusive a língua occitana foi adotada nas composições. Além desse país, a poesia provençal influenciou os *Minnesängers* (os trovadores alemães) e a poesia catalã, cuja semelhança entre as duas línguas facilitou o processo. Na lírica galego-portuguesa, podemos constatar os traços da lírica provençal, já escrita em idioma próprio. Competindo com a poesia lírica de raízes na terra, a poesia *d’oc* influencia também vários autores da França do norte, que privilegiaram uma literatura épica, onde floresceu a canção de gesta.

Na Provença, havia uma sociedade aristocrática, elegante, cortês que inspirou essas composições, cujo gosto pelas poesias e por hábitos refinados era bem diferente da sociedade do norte da França. O gênero canção de *alba* chegou mais cedo ao sul e suas formas não eram totalmente fixas e variavam de um compositor para outro. Não se pode, entretanto, definir as etapas de como as *aubes* — como ficaram conhecidas as canções de *alba* do norte — foram se diferenciando das *albas* — do sul da França. A lírica do norte da França é mais próxima das fontes populares e a lírica provençal se distancia dessas fontes, como bem observaram os pesquisadores Jeanroy, Bec e Fuente Cornejo. Aqui, ressaltamos a opinião de Jeanroy:

²¹ Spina utiliza o termo Provença para designar toda a civilização do Languedoc, que compreende o Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pirineus e a fronteira italiana, no século XII.

Em compensação, cremos poder afirmar que é na França do sul que esse fato se produziu: o personagem do vigia nos força a buscar a origem da *alba* em uma sociedade aristocrática, apaixonada ao mesmo tempo por poesia e por aventuras galantes; ora, é no sul da França que esta sociedade se constituiu, à primeira vista, próximo ao século XI, e talvez ainda mais cedo. Nesta época, ao contrário, a nobreza do norte, muito mais rude em seus costumes, não possuía o gosto nem os divertimentos poéticos, nem as aventuras que poderiam constituir o assunto. (JEANROY, 1904, p. 76, tradução nossa)²²

Se, por um lado, a sociedade do sul é refinada, assim como os seus trovadores, por outro lado, não podemos deixar de mencionar a influência da classe goliardesca no lirismo occitano. A poesia desses vagantes forneceu uma contribuição preciosa. Antes de ser despojada dos seus direitos eclesiásticos, no século XIII, a classe dos clérigos vagantes, por meio do contato constante com o povo e também por conhecerem várias localidades e costumes, trouxeram temas que influenciaram a poesia do sul da França. São eles temas relacionados à natureza: tília, prados, florestas, rouxinol, da alegria (*joie*) trazida pela chegada da primavera. Sua poesia erótica trouxe assuntos como o amor secreto, a exaltação do amor que produz o rejuvenescimento e outros elementos que compõem o quadro da vida romântica, tais como o vigia, o mensageiro, o elogio da mulher. Além disso, muitos desses goliardos afirmam, em seus poemas, que são melhores amantes que os cavaleiros. Alguns desses motes estão presentes na canção de *alba*.

As *albas* provençais são extensas e refinadas em relação às outras canções de *alba* medievais provenientes de outras regiões. Nelas é comum a figura do vigia, diferentemente das *albas* em língua francesa, do norte. Acredita-se, segundo Jeanroy, que cada uma, tanto a provençal quanto a francesa, tenha se desenvolvido de maneira diversificada uma da outra e, se houve alguma influência, foi a canção de *alba* provençal que teria influenciado a francesa.

Um exemplo paradigmático da canção de *alba* provençal é aquela que tem por *incipit* *En um vergier sotz fuella d'albespi*. Esse exemplar possui seis estrofes e está

²² *En revanche, nous croyons pouvoir affirmer que c'est dans la France du sud que ce fait se produisit: le personnage du veilleur nous force à chercher l'origine de l'aube dans une société aristocratique, amoureuse à la fois de poésie et d'aventures galantes; or c'est au sud de la France que cette société s'est constituée d'abord, vers le XI^e siècle, et peut-être plus tôt. A cette époque, au contraire, la noblesse du nord, beaucoup plus rude dans ses moeurs, n'avait guère le goût ni des divertissements poétiques, ni des aventures qui en pouvaient faire le sujet.*

compilado no Cancioneiro C, datado do século XIV, em Paris. Trata-se de um texto elaborado, extenso, com rimas perfeitas e encadeadas, e refrão ao final de cada estrofe apresentando a palavra *alba*. Jeanroy (1904, p. 297) comenta que essa canção é uma “pérola” do lirismo provençal, tendo em vista o frescor e a originalidade das imagens escolhidas.

En um vergier sutz fuella d'albespi

*Em um vergier sutz fuelha d'albespi A²³
tenc la dompna son amic costa si, A
tro la gayta crida l'alba vi. A
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba” tan tost ve! B*

*Plagues a Dieu ja la nueitz non faluis C
Ni.l mieus amicx lonc de mi no.s partis C
Ni la gayta jorn ni alba no vis ! C
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve. B*

*Bels dous amicx, baizem nos yeu e vos, D
Aval els pratz, on chanto.ls auzellos, D
Tot o fassam en despieg del gilos. D
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve. B*

*Bels dous amicx, fassam un joc novel, E
Yns el jardi, on chanto li auzel, E
Tro la gaita toque son caramelh. E
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve. B*

*Per la doss'aura qu'es venguda de lay, F
Del mieu amic belh e cortes e gay, F
Del sieu alen ai begut um dous Ray. F
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve. B*

*La domna es agradans e plazens, G
Per sa beutat la gardon mantas gens, G
Et a son cor en amar leyalmens. G
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve. B
(GOUIRAN, 2005, p. 80)*

[Lá embaixo, no pomar, sob o espinheiro em flor, /A dama tem seu amante enlaçado sob o peito, / E treme, ao aguardar o sinal do vigia:/ Ai! Ai!
alba, tu vens muito cedo!

²³ Os esquemas rítmicos e os processos métricos da poesia trovadoresca europeia diferem dos atuais. O que se propõe, neste caso, é demonstrar a preocupação com o ritmo, que se distinguem dos cantares populares e eclesiásticos (SPINA, 1991, p. 82).

Deus, se tu quisesses, a alba não viria! / O meu doce amigo sempre
 ficaria em meus braços; / Vigia, feche os olhos do dia que lá embaixo
 desponta! / Ai! Ai! alba, tu vens muito cedo!
 Ainda, doce amigo! Apertai meu corpo contra o teu / Enquanto os pássaros
 cantam ao nosso redor; /
 É bom amar, a despeito dos invejosos. / Ai! Ai! alba, tu vens muito cedo!
 Uma última vez, renovemos nossas brincadeiras, / Ao doce canto dos
 pássaros, sob os umbrosos bosquezinhos, Até que venha o brado do vigia,
 guardião dos amantes. / Ai! Ai! alba, tu vens muito cedo
 A brisa da manhã roça em nosso leito. / Eu sorvo o hálito teu, amigo, no
 vento que te tocas; / Como um favo de mel ele é doce à minha boca. / Ai!
 Ai! alba, tu vens muito cedo!"
 A dama é graciosa, agradável e tão bela / Que sempre, para vê-la, quando
 se passa perto dela, / Detêm-se. Em seu coração vive um amor fiel. / Ai!
 Ai! alba, tu vens muito cedo!]
 (Tradução nossa)

Analisando a parte formal, os três primeiros versos de cada estrofe — que exibem rimas sequenciais, no esquema AAAB – CCCB — criam um paralelismo de ações, subvertido no refrão que exhibe o lamento: “Ai! Ai! *alba*, tu vens muito cedo!”. Lembrando que a poesia era um texto vocal, parece-nos que esse esquema rímico faz com que transpareçam os sentimentos envolvidos no poema. Nas outras estrofes, o esquema rímico permanece, porém com sílabas fônicas diferentes, o que faz com que o ouvinte perceba a diferenciação e com isso o desenrolar da história, culminando sempre no refrão lamentoso. O número de estrofes na poesia provençal pode variar de três a 42 e, de acordo com Spina (1991, p. 82), “a colocação da rima é objeto de um cuidado todo especial, cujos esquemas e processos vêm minuciosamente formulados nas preceptivas poéticas do tempo”.

A presença do narrador na primeira e na última estrofe confere um estado de história contada ao público. Isso também nos leva a supor que houvesse, na performance do trovador, uma mudança a partir da introdução da segunda estrofe em diante, com entonação diferente ou mesmo mudança de voz, envolvendo um jogral ou segrel, ou mesmo instrumentos diferentes musicando a canção na hora da apresentação para o público. Sob o aspecto semântico, analisemos o trecho a seguir:

Lá embaixo, no pomar, sob o espinheiro em flor,
 A dama tem seu amante enlaçado sob o peito,
 E treme, ao aguardar o sinal do vigia:
 Ai! Ai! alba, tu vens muito cedo!

Há vários pontos que merecem ser destacados nessa estrofe. A locução adverbial “lá embaixo” já nos sugere uma localização de onde nos fala o narrador, ou

seja, ele se insere em um lugar que não é o mesmo onde acontece o encontro amoroso. Especificamente nesse poema, o encontro se dá ao ar livre, no pomar, lugar mítico no imaginário medieval. É onde ocorrem os milagres, os encontros, o prazer — jardim mítico do paraíso perdido de Adão e Eva. Essa escolha lexical é importante por se entrelaçar com a imagem que se faz para os ouvintes no momento da apresentação do trovador. Segundo Duby (1990, p. 321), o pomar é o lugar ideal da reunião dos amantes, pois se presta como espaço circunscrito e protegido. É pela linguagem do poema que os expectadores criarão o universo imagético da história — daí a sua importância —, como nos mostra Bosi (1977, p. 20): “A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem”.

As palavras “espinheiro” e “flor” também são de importância para o imaginário medieval, já que estão diretamente ligadas ao léxico do *vergel* — pomar — presente em *cantigas de amigo*, *pastorelas* e em outros gêneros trovadorescos. No sentido da canção, eles podem ocultar significados profundos e antitéticos, fazendo alusão aos elementos masculino e feminino. “Sob o espinheiro em flor”, estão a dama e seu amante. No entanto, os termos podem ter outros sentidos metafóricos, e não somente designar o local do encontro amoroso, referindo-se, por exemplo, aos órgãos sexuais.

Absorvidos por essa felicidade, os amantes aproveitam a noite, que para seu desespero, é célere. Eles precisam ficar atentos, mesmo que a função seja delegada a terceiros, no caso, o vigia. O apelo da dama é dirigido ao vigia, rogando-lhe que “feche os olhos da *alba*”, para que ela não os veja, para que ela não venha para amanhecer o dia e, com isso, terminar com o seu encontro de amor. Para o eu lírico, Deus é seu confidente, o que transforma a canção em uma espécie de oração, na opinião de Dromke (1978, p. 223). Percebe-se sua exaltação na passagem em que a dama roga a Deus que faça algo impossível acontecer: que o dia não venha. A sugestão ao amante de que “renovem suas brincadeiras” demonstra sensualidade, característica que, segundo Spina (1991, p. 25), era habitual no amor cortês. Mesmo diante de tal particularidade, acreditamos que, no caso das *albas*, o erotismo feminino é revelado de maneira mais direta, diferentemente de outros gêneros líricos em vigor na Idade Média.

Nessa canção, é possível entrever os dois tipos de amor, tanto o amor dos sentidos quanto o amor nobre, divino:

Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal. Ao amor-elevação associa-se não raro o amor dos sentidos, a ponto de, numa mesma poesia (como é o caso de muitos trovadores), encontrarmos enlaçadas as duas formas. (SPINA, 1991, p. 26).

Compreendemos que nessa composição está presente o amor integral, apontado por Spina. Essa é a mensagem do lirismo típico do sul da França, com suas cortes aristocráticas.

Fuente Cornejo (1991, p. 29) acredita na interferência dos registros popularizante e aristocratizante especialmente na composição *En un vergier sotz fuella d'albespi*. Mesmo impregnada da concepção amorosa provençal, ela se distancia desse modelo de *alba*, caracterizando-se pelo hibridismo do gênero. O vigia está cumprindo suas obrigações, a despeito da alegria dos amantes, não intervindo diretamente, porque não obtém “voz” na canção. O fato de os personagens serem apenas os amantes, o local de encontro na natureza (pomar) e a presença das aves são características da canção de *alba* tradicional, próxima do registro aristocratizante. Já o fato de ser um amor adúltero é próprio da *alba* provençal, proveniente do registro cortês do gênero.

Embora o corpus occitano arrolado por Fuente Cornejo reúna nove canções no total, o pesquisador conclui que uma delas não poderia ser considerada canção de *alba*, mas sim uma canção de *malmaridada*, demonstrando, mais uma vez, o hibridismo e a dificuldade de se estabelecer um conceito de gênero coeso. Isso se explica pelo fato de o gênero não ser fixo: ele se modifica na medida em que se muda a região onde a canção de *alba* é composta. Desde o início do registro dessas poesias temos três personagens — os amantes e o vigia — e a aparição deles pode variar, de uma composição a outra, não implicando, por esse motivo, que se deixe de fazer parte do gênero canção de *alba*, de acordo com nossa opinião. Vejamos a posição de Fuente Cornejo:

O texto de Cadenet, *S'anc fui belha ni prezada* não é uma canção de alba, mesmo que possua o refrão/mote alba no verso 9 de cada estrofe. Ao contrário, trata-se de uma canção de *malmaridada* que intercala momentos líricos que revelam a *mouvance* da canção de gaita. (FUENTE CORNEJO, 1999, p. 90, tradução nossa)²⁴

Vejamos a seguir um trecho dessa canção:

S'anc fui belha ni prezada [Cadenet]

*S'anc fui belha ni prezada,
ar sui d'aut em bas tornada,
qu'a um vilan sui donada
tot per as gran manentia;
e murria
s'ieu fin amic non avia
cuy disses mo marrimen,
e guaita plazen
que mi fes son d'alba*

(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 150)

[Assim como antes fui bela e apreciada,/ agora caí do alto para baixo,/ pois a um vilão fui entregue/somente por sua grande riqueza;/ eu morreria/ se não tivesse um amigo fiel/ a quem dizer da minha angústia,/ e vigia complacente/ que me fizesse canção de alba]
(Tradução nossa)

Nesse sentido, também se torna interessante destacar a opinião de Jeanroy a respeito do caráter estereotipado do gênero. De acordo com o autor, a canção de *alba* possui variações ao longo do período em que foi composta e cantada. Uma aproximação com as canções de *malmaridadas* e a canções de vigia são aceitáveis, já que o gênero canção de *alba* possui traços semelhantes a essas composições.

O gênero canção de *alba* entrará em declínio no século XIII, ao tempo da Cruzada Albigense, quando o Trovadorismo se ocupará com o culto de Maria, derivando suas características do culto da Mulher, conforme o comentário de Peter Dromke, em *La lírica en la Edad Media*: “na Provença, a alba se converteu no lamento de um amante cuidadoso por seu desejo, que espera a chegada da alba, ou em uma

²⁴ *El texto de Cadenet S'anc fui bella ni prezada, no es una canción de alba, pese al most-refranh, alba, en el verso 9 de cada cobla. Antes bien, se trata de una canción de malmaridada que intercala momentos líricos que revelan la mouvance de la canción de gayta.*

alba a Deus, em que a amada do poeta era a Virgem Maria”²⁵ (DROMKE, 1978, p. 232, tradução nossa).

2.2.2. A *alba* na lírica francesa

Menos numerosas que as composições provençais, as *albas* francesas — *aube* — são menos rigorosas e bem menos desenvolvidas do que as provençais — *alba* — e, embora o gênero exista nos dois territórios, há traços que distinguem uma da outra (BEC, 1977, p. 95). Bec (1981, p. 24-30) cita apenas cinco em seu livro *La lyrique française au Moyen Age*. Bec afirma que, devido ao exíguo número de canções de *alba* em língua francesa, não se pode estabelecer um conjunto fixo de traços tipológicos para este conjunto, mas pode-se estudá-las comparando-as às peças occitanas encontradas, porque estas apresentam características mais coerentes entre si. Entretanto, essa não é a posição de Fuente Cornejo (1999, p. 17). Para ele, no seu reduzido conjunto, as *albas* francesas apresentam tipologia consistente.

Dentre as cinco canções de *alba* em língua francesa, arroladas por Fuente Cornejo e também por Bec, encontramos alguns elementos comuns, como o eu lírico feminino, em quatro delas. Em *Est Il jors? – Nenil Ancores* [É dia? – Ainda não], temos o eu lírico masculino, conforme vemos a seguir.

Est is jors? – Nenil ancores;
Vos Lou hasteis trop:
Bien m'avroit navreit a mort
Ke si tost l'amoïnroit ores
Je ne m'na vuiel mie aleir,
Car m'amiete m'acolle.
Faixons mesdixans crever,
E gixóns um poc ancores:
Deus! Keil parleir d'amour fai ores!
 (FUENTE CORNEJO, 1999, p. 114)

²⁵ Em Provenza, el alba se convirtió en el lamento (planh) de un amante desvelado por su deseo, que espera la llegada del alba, o en una alba a lo divino en la que la amada del poeta era la Virgen María.

[É já dia? Ainda não;/ Vós muito o apressais:/ Bem preferiria ter-me ferido de morte/ a ver as horas diminuindo céleres./ De forma alguma quero partir,/ pois minha amiga abraça-me./ Matemos os maledicentes,/ e fiquemos ainda um pouco:/ Deus! De amor desejo falar por horas!]
(Tradução nossa)

Se comparada às canções de *alba* provençais, essa *alba* francesa é bem menos extensa. Levando em conta o ritmo e as rimas internas, percebe-se a repetição do fonema /or/ presente nas palavras: trop, mort, acolle e ancores. Isso não foi levado em consideração quando traduzimos, pois teríamos que fazer um detalhado estudo estilístico de aprofundamento em tradução poética. Mesmo assim, arriscamo-nos a dizer que esse fonema parece fundamental na concepção da performance²⁶ para o poema. Se essa canção estivesse em língua portuguesa, hipoteticamente poderíamos escolher as palavras coração, morte, acolher, por exemplo, ou ainda a palavra corte, cujo fonema /o/ é aberto, para transmitir a dor do casal diante da separação. A escolha sonora do poeta revela uma experiência semelhante à da escolha de sons para representar os elementos, traduzindo sentimentos e ou situações, como explica Bosi: “Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia*”. (BOSI, 1977, p. 21) Disso depreendemos que essa escolha fonética não é aleatória, mas passa tanto pelas experiências vividas quanto imaginadas, visando a uma harmonia sonora e identificação com as sensações e situações relatadas. Presentificar o mundo é o objetivo do poeta.

Os temas da separação do casal ao nascer do dia, a tensão psicológica causada pela constatação do final da noite de amor que ambos desfrutaram, a necessidade de ocultação da relação do casal são encontradas nas cinco composições que fazem parte do corpus apresentado pelos Bec e Fuente Cornejo. Outros temas, como a invocação divina, os maledicentes (*lausengiers*), o encontro na natureza estão presentes em algumas delas.

No corpus de *albas* francesas citadas por Jeanroy²⁷ em *La poésie française en France*, apenas uma apresenta a figura do “*gaita*”, o vigia. É a canção *Gaite de la tor*, de autoria anônima. Essa *alba* é uma composição refinada e aos moldes das composições

²⁶ A performance, segundo Zumthor (2012) em *Performance, recepção e leitura*, leva em consideração o corpo, a voz e a encenação, como se a cena de declamação já se constituísse numa teatralização.

²⁷ Fuente Cornejo e Bec também incluem essa canção no corpus de *albas* em língua francesa.

em língua occitana. Vejamos um trecho desse poema em que reconhecemos a voz do vigia:

*D'um douz lai d'amor
de Blancheflor,
compains, vos chanterioie,
ne fust la poor
del traïtor
cui je redorerroie.
Hu et hu [et hu et hu!
Je l'ai veü
la jus soz la coudroie.
Hu et hu et hu et hu !
a vien pres l'ocirroie.
(BEC, 1978, p. 28, tradução nossa)*

[Um doce lai de amor/ de Brancaflor/, companheiros, eu lhes cantaria/ se não fosse o medo do traidor,/ aquele a quem eu tanto temo./ Ui ui ui!/, eu já o vi ali, sob o avelanal/ ui ui ui!/ mais perto e matá-lo-ia.]
(Tradução nossa)

Fuente Cornejo vê semelhança entre essa composição e as *albas* provençais, principalmente por causa da presença do vigia. Esta canção de *alba* é uma das mais comentadas pelos pesquisadores que se interessam pelo tema, incluindo Pierre Bec, que escreveu um artigo intitulado *L'aube française gaité de la tor: pièce de ballet ou poème lyrique?*

Comparamos a personalidade do vigia dessa composição francesa ao da canção provençal *S'anc fui belha ni prezada*, de Cadenet, a fim de estabelecer as diferenças de comportamento e relacioná-las às características próprias das *albas* provençais e das *albas* tradicionais.

*Ieu sui tan corteza guaita
que no veulh sai desfaita
leials amors a dreit feita;
per quem don guarda del dia
si venria,
e drutz que jai ab s'amia,
prenda comjat francamen
baizan e tenen,
qu'ieu crit, quan vey l'alba.
(FUENTE CORNEJO, 1991, p. 150)*

[Eu sou um vigia tão cortês/ que não quero que seja desfeito/ leal amor,
 concebido retamente;/ pelo qual devo vigiar se o dia vem/ e o amante que
 está com sua amiga/ pode ir livremente/ vê-la e tê-la/ pois eu grito
 quando vem a alba.]
 (Tradução nossa)

O vigia de *Gaite de la tor* está atento a acontecimentos terrenais, o que pode fazer com que o associemos ao gênero de *alba* tradicional. O vigia da *alba* provençal demonstra preocupação com valores sublimes — defende o amor leal que os amantes sentem um pelo outro, próprio das regras do amor cortês — e com a sua nobre obrigação de servi-los, o que aproxima a canção do gênero cortês.

2.2.3. As *albas* na lírica castelhana/catalã

De acordo com nossos estudos, o corpus em língua castelhana/catalã não é extenso. É provável que existam mais composições que explorem o tema do amanhecer em língua castelhana/catalã, porém alguns autores, como Dromke e Castro, apontam essas poesias como devedoras da tradição árabe e não como produtos da influência provençal na Península. Encontramos apenas duas canções de *alba* nessas línguas, arroladas por Fuente Cornejo. O autor vê o poema *Ya cantan los gallos* como o único exemplar de canção de separação ao amanhecer na lírica medieval castelhana (FUENTE CORNEJO, 1991, p. 33). Além desta em língua castelhana, apresentamos também uma canção de *alba* em língua catalã.

Ya cantan los gallos

*Ya cantan los gallos,
 buen amor, y vete,
 cata que amanece.*

*- Que canten los gallos,
 yo, ¿Cómo me iría,
 pues tengo en mis brazos
 la que yo más quería?
 Antes moriría
 que de aquí me fuese,*

aunque amaneciese.

*Deja tal porfía,
mi dulce amador,
que viene el albor,
esclarece el día;
pues el alegría
por poco fenece
cata que amanece.*

*- ¿Qué major vitoria
darme puede amor,
que el bien y la gloria
me llame al albor?
¡Dichoso amador
quien no se partiese
aunque amaneciese!*

*- ¡Piensas, mi señor,
que so yo contenta!
¡Dios sabe el dolor
que se m'acrecienta!
Pues la tal afrenta
a mí se m'ofrece,
vete, c'amanece.*

(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 108-109)

[Já cantam os galos/ Bom amor, e vai-te, anda que amanhece
- Que cantem os galos, eu, como me iria?/ Pois tenho em meus braços a que
eu mais queria?/ Antes morreria que me fosse daqui, ainda que amanhecesse
- Deixe tal "porfia"/ Meu doce amador que vem o "albor",/ Clareia o dia/
Pois a alegria/ Por pouco fenece/ Anda que amanhece
- Que maior vitoria podes dar-me, amor/ Que o bem e a gloria/ Me chama
para o albor?/ Feliz amador/ Quem não se iria/ Ainda que amanhecesse
- Pensas, meu senhor,/ Que só sou feliz/ Deus sabe a dor que me massacra/
Pois a tal afronta/ A mim se oferece/ Vai-te que amanhece.]
(Tradução nossa)

Nessa canção, não há a presença do vigia, mas o aviso do término da noite acontece por meio da ave que anuncia a manhã, que é o galo. Há o medo dos amantes de que sejam descobertos e a dor do sofrimento da separação. O cavalheiro se angustia ao se lembrar de que felizes são aqueles que não precisam se levantar do lado de sua dama, ainda que amanhecesse o dia.

Vejamos, agora, da lírica catalã a canção *Anau-vos en, la mia amor*:

*Anau-vos-nm, la mia amor,
anau-vos-en.*

*Que la gent se va despertant,
e ló gall vos diu nm cantant:
“anau-vos-en”.*

(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 110)

[Vai-te daqui, meu amor/ Vai-te daqui, meu amor,
Vai-te daqui.
Que as pessoas vão se despertando/ e o galo já disse cantando:/ Vai-te
daqui] (Tradução nossa)

Castro (1998, p. 48), em seu artigo “*El alba em la tradición poetica romance*”, aponta a escassez de canções de *alba* como consequência da continuidade e sobrevivência dos motivos temáticos que aparecem nos poemas moçárabes. Esse autor acredita que dificilmente a lírica espanhola tenha seguido a tradição poética provençal, mas sim conservado composições cuja influência seja da poesia árabe na região da Península Ibérica. Mesmo assim, ele cita um exemplo retirado da *Historia troyana en prosa y verso*, composta no século XIII, a qual segue a tradição do romance cortês, cuja despedida ele acredita ser uma canção de *alba* com a típica separação dos amantes, aos moldes provençais.

*Aquella noche, maguera,
en que ellos asy estodieron,
que les fuie la postremera
que ambos en vno touieron
jamás en toda su vida,
besauan e abraçauan
muy fuerte por espedida,
maguer que nunca quedauan
de lorar, ambos pensando
en el plazo que venie,
catando el alva cuando
vernier e los partirie.*

(CASTRO, 1998, p. 48)

[Aquela noite, apesar de tudo, estiveram juntos e foi a última de toda sua vida, se abraçaram e se beijaram muito forte para se despedir, e apesar de tudo nunca deixaram de chorar pensando que logo o amanhecer chegaria e teriam de se separar.]
(Tradução nossa)

Em todas essas canções, a dor da separação é acompanhada pela incerteza do reencontro. Porém, na canção citada por Castro, encontrada na história troiana, percebe-se uma linguagem mais refinada, com a presença de rimas bem trabalhadas, aliterações (repetição dos fonemas /r/ e /t/) e com menor quantidade de repetições, o que não ocorre nas outras duas poesias citadas por Fuente Cornejo.

2.2.4. Presença da *alba* na lírica galego-portuguesa

A composição de número 75 no Cancioneiro da Ajuda, *Levad', amigo que dormides as manhanas frias*, é considerada uma canção de *alba* de acordo com Jeanroy (1904, p. 143) e Fuente Cornejo (1999, p. 39).

Fuente Cornejo traça um paralelo entre as opiniões de alguns autores a respeito da cantiga de Nuno Fernandes Torneol. O objetivo é demonstrar que não existe um consenso sobre o gênero ao qual pertence essa poesia galego-portuguesa, muito comentada por sua fama, simbolismo e beleza. Alguns a descrevem como uma alvorada, “canção que o amanhecer favorece ao encontro dos enamorados” (FUENTE CORNEJO, 1999, p. 35), outros a incluem como cantiga de amigo, por seus elementos temáticos. Transcrevemos abaixo a cantiga e sua tradução feita por Natália Correia (1978).

Levad' amigo que dormides as manhas frias (Nuno Fernandes Torneol)

*Levad'amigo que dormides as manhanas frias;
todalas aves do mundo d'amor dizian.
Leda m'and'eu.*

*Levad'amigo que dormides as manhanas frias;
todalas aves do mundo d'amor cantavan.
Leda m'and'eu.*

*Todalas aves do mundo d'amor dizian.
do meu amor e do voss'en ment'avyan.
Leda m'and'eu.*

*Todas as aves do mundo d'amor cantavan.
do meu amor e do voss'y enmentavan.
Leda m'and'eu.*

*Do meu amor e do voss'em ment'avyan.
vós lhi tolhestes os ramus em que siian.
Leda m'and'eu.*

*Do meu amor e do voss'y enmentavan.
vós lhi tolhestes os ramus en que pousavan.
Leda m'and'eu.*

*Vós lhi tolhestes os ramus em que siian.
e lhis secastes as fontes em que beviaan.
Leda m'and'eu.*

*Vós lhi tolhestes os ramus en que pousavan.
e lhis secastes as fontes husse banhavan:
Leda m'and'eu.*

[Ergue-te amigo que dormes nas manhãs frias!

Ergue-te amigo que dormes nas manhãs frias!/ Todas as aves do mundo, de
amor, diziam:/ alegre eu ando.
Ergue-te amigo que dormes nas manhãs claras!/ Todas as aves do mundo, de
amor, cantavam:/ alegre eu ando.
Todas as aves do mundo, de amor, diziam;/ do meu amor e do teu se
lembrariam: /alegre eu ando.
Todas as aves do mundo, de amor, cantavam;/ do meu amor e do teu se
recordavam:/ alegre eu ando.
Do meu amor e do teu se lembrariam;/ tu lhes tolheste os ramos em que eu
as via:/ alegre eu ando.
Do meu amor e do teu se recordavam:/ tu lhes tolheste os ramos em que
pousavam:/ alegre eu ando.
Tu lhes tolheste os ramos em que eu as via;/ e lhes secaste as fontes em
que bebiam:/ alegre eu ando.
Tu lhes tolheste os ramos em que pousavam;/ e lhes secaste as fontes que
as refrescavam:/ alegre eu ando. (CORREIA, 1978, p. 219-221)

A cantiga traz algumas características de canção de *alba* provençal, como o monólogo em boca de mulher, a eminência da *alba*, a felicidade de um amor correspondido, a presença das aves em lugar do vigia. Todavia a crítica não é unânime em considerá-la como canção de *alba*. Há quem enxergue a figura do amante distante da dama, como se a composição fosse uma espécie de exortação para que ele se encontrasse com ela ao amanhecer, o que caracterizaria outro gênero: a alvorada. Giuseppe Tavani²⁸ (*apud* FUENTE CORNEJO, 1999, p. 36) a considera como *cantiga de amigo*, levando em conta que os elementos temáticos que aproximam a poesia a uma

²⁸ TAVANI, Giuseppe. *La poesia lírica galego-porthoghese*.

canção de *alba* são apenas marginais, secundários. Podemos afirmar que, formalmente, a composição apresenta características que nos permitem incluí-la também como *cantiga de amigo*, tendo em vista a estrutura paralelística²⁹ e o *leixapren*³⁰.

Há interpretações simbólicas considerando os elementos como a água, a rama verde, o ato de o amante ter bebido essa água e assim ter cumprido os requisitos necessários para uma união sagrada. Armando López Castro reconhece as características fortes da *cantiga de amigo*, como a estrutura e o eu lírico feminino e chama a atenção para certos aspectos:

Assim, sem abandonar as características formais das cantigas de amigo, tais como a rígida estrutura paralelística, o protagonismo da mulher, a indeterminação de situações, mais sugeridas que contadas, introduz como novidades mais chamativas o contraste irônico entre o passado idílico, marcado pelos pretéritos imperfeitos em rima e os indefinidos³¹ *tolhestes* e *secastes*, e o presente amargo, como se a separação do amigo fosse para ela uma libertação, e a ambientação paisagística, matizada pelos ramos, as fontes e o canto das aves, alheia às cantigas de amigo e mais peculiar à canção de *alba* provençal. (CASTRO, 1998, p. 47, tradução nossa)³²

Os pássaros, que antes lembravam à dama o amor vivido, foram-se embora, pois os ramos onde antes pousavam foram cortados pelo amado. Nesse ponto é que se encontra a ironia da canção, pois não há como acreditar que o eu lírico esteja alegre, como afirma o refrão. Há uma decepção por parte da mulher em relação ao homem que antes lhe dera tanta felicidade. Sabemos que nas cantigas de amigo existe um lamento pela distância em que se encontra o amigo, porém nessa *alba* já houve um

²⁹ Repetição de versos.

³⁰ De acordo com Spina (1991, p. 384), é o “larga e retoma” — processo métrico que consiste na subordinação de uma estrofe à anterior, isto é, o trovador inicia uma estrofe reproduzindo o último verso da anterior, ou simplesmente repetindo no início de uma estrofe uma palavra ou expressões da estrofe antecedente, até o fim da cantiga.

³¹ De acordo com o dicionário da *Real Academia Espanhola*, trata-se do pretérito perfeito simples, tempo que indica uma ação ou um estado de coisas acabadas, antes de outras também passadas. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=tima>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

³² *Así, sin abandonar las características formales de las cantigas de amigo, tales como la rígida estructura paralelística, el protagonismo de la mujer, la indeterminación de situaciones, más sugeridas que contadas, introduce como novedades más llamativas el contraste irónico entre el pasado idílico, marcado por los imperfectos en rima y los indefinidos tolhestes y secastes, y el presente amargo, como si la separación del amigo fuese para ella una liberación, y la ambientación paisajística, matizada por los ramos, las fuentes y el canto de las aves, ajena a las cantigas de amigo y más propia de las albas provenzales.*

encontro amoroso e a insatisfação é com a ausência do amante, depois da felicidade desfrutada. As expressões — *ramo, bebido, fonte* — poderiam fazer parte de uma simbologia medieval, próprias das cantigas trovadorescas. Sendo assim, seu sentido abarcaria uma amplitude maior do que o literal e traria novas interpretações ao jogo amoroso apontado na poesia em questão.

Embora existam essas divergências, Fuente Cornejo inclui a cantiga em seu corpus, argumentando que Torneol calculou com precisão os sentimentos, o simbolismo, o cenário idílico, e a compara a uma *alba* tradicional. No entanto, Fuente Cornejo não considera que o poeta tenha se valido da influência provençal nessa composição.

2.2.5. Outras *albas*

O tema do amanhecer e da separação dos amantes já era comum antes mesmo da existência dos exemplares líricos medievais a que se tem acesso. Há *canções de alba* que tratam de temas de amor, mas que poderiam ser facilmente interpretadas como cantigas de guerra, por mostrarem inimigos prontos a investirem sobre os incautos e sonolentos soldados. Ou seja, o tema do despertar e da prontidão em se evadir do ambiente em que se repousa não é restrito ao âmbito amoroso ou lírico. Diferentes interpretações foram aceitas para uma mesma composição, inclusive as de cunho religioso ou espiritual. O exemplo a seguir retrata uma espécie de *alba* de guerra, um cantar recitado antes da última batalha de *San Oláfr*, na Noruega, em 1030:

*Ya amanece,
aletea el gallo,
es hora ya de que el labriego
dé comienzo a su tarea
!Arriba, arriba,
lo mejor de la mesnada...
No os llamo a beber
ni al amor las mujeres,
no, os llamo*

*al horrísno fragor de las armas!*³³
(DRONKE, 1978, p. 218)

[Já amanhece/ o galo esvoaça,/ é hora já que o lavrador/ dê começo a sua
tarefa/ Não os chamo a beber / nem ao amor das mulheres,/ não, os chamo
ao espantoso estrondo das armas!]
(Tradução nossa)

Nessa antiga *Bjarkamál* (canção) norueguesa, quando os soldados são despertados para defender seu senhor *Hrólf Kraki*, encontramos também o tema da chegada do amanhecer, em que os mais valentes correm a avisar aos que ainda dormem ou encontram-se sonolentos. Esse tema remonta às cruzadas e à invocação a Cristo, que, no plano religioso, desperta a humanidade para que “vigie”, que desperte para a essência da vida, conforme o cristianismo prega.

Vejamos uma *alba* em latim que, segundo Dromke, apoia-se em uma antiga tradição de *albas* cristãs, provenientes do século IV:

*Auferte, clamat, lectulos,
Aegro sopore desides,
Castique, recti, ac sobrii
Vigilate: iam sum proximus.*
(DROMKE, 1978, p. 218)

[Deixem - grita - os leitos, ninhos de pestilenta maciez, estejam alerta
em vossa atitude, pois estou próximo.]
(Tradução nossa)

Essa referência espiritual, contida nessa tradição, que segundo Dromke remonta a Santo Ambrosio e Prudencio, traz a figura de Cristo alertando a humanidade para que vigiem suas atitudes. Sobre a questão das *albas* militares e cristãs, vejamos a opinião de Jeanroy:

Era muito natural, com efeito, que este hábito, muito poético, de interromper o silêncio da noite ou de anunciar por meio de cantos, impressionasse a imaginação, e que se buscasse utilizar na poesia um personagem real e fazer dele o intérprete dos sentimentos que se queria exprimir: se era colocado em sua boca, desnaturando fracamente o sentido das palavras que ele devia pronunciar — frequentemente em tempos de guerra — um apelo à vigilância em face de inimigos que estivessem próximos, ter-se-ia uma *alba* militar;

³³ O autor não apresenta o texto original no idioma norueguês.

se fosse dado às suas palavras um contorno místico, se lhe fizesse uma exortação a se resguardar dos inimigos da alma, ter-se-ia uma alba religiosa. A primeira dessas variantes é representada na “Chanson des Soldats de Modène” (Canção dos soldados de Módena) na qual um soldado, em posto de sentinela, exorta seus companheiros a velar pela segurança da cidade:

Ó tu que guardas com armas essas muralhas,
 Não queiras dormir, (te) advirto, mas vigia;
 Enquanto Heitor mostrava-se vigilante em Troia,
 Não a tomou a fraudulenta Grécia... (JEANROY, 1904, p. 72)³⁴

Essa transposição de *alba* religiosa para *alba* militar parece ser comum na lírica medieval românica, conforme atestam os comentários de Jeanroy, Dromke e Fuente Cornejo. Havia cânticos religiosos em que os fiéis eram exortados a enaltecer a luz da alvorada, por dissiparem os perigos, por acordá-los e mantê-los vigilantes — eram os chamados “hinos de alvorada”, segundo Jeanroy (1904, p. 74). Jesus Cristo é comparado à luz que ilumina o mundo, as consciências e afasta as tentações e o medo, que na noite escura afligia o coração dos fiéis. Algumas composições profanas também podem ter sido adaptadas para os cânticos religiosos, devido ao apelo popular (JEANROY, 1904, p. 74).

Os estudos demonstram que a figura do vigia era comum nos castelos feudais, devido às oportunidades de invasão. Provavelmente o tema da vigilância, que gerou a canção de *gaita*, seguiu junto com a canção de *alba* profana.

Apesar de todo o esplendor das *albas* provençais, há registros de mais textos do gênero na Alemanha do que em toda a Europa. Aspectos políticos, religiosos ou mesmo sociais diferentes, provavelmente influíram quanto à permanência de um maior número de registros escritos do gênero naquele país. “Na literatura medieval alemã a alba não só foi largamente cultivada, mas adquiriu derivações e modificações inúmeras (no tema, no número e substituição dos personagens, e até no gênero, tornando-se às vezes épica ou dramática)” (SPINA, 1991, p. 358).

³⁴ *Il était tout naturel, en effet, que cette habitude, fort poétique, d'interrompre le silence de la nuit ou d'annoncer le jour par des chants frappât l'imagination, qu'on cherchât à utiliser dans la poésie un personnage réel en faisant de lui l'interprète des sentiments que l'on voulait exprimer: si on plaçait dans sa bouche, en dénaturant à peine le sens des mots qu'il devait prononcer souvent en temps de guerre, un appel à la vigilance en face d'ennemis tout proches, on avait une aube militaire; si l'on donnait à ses paroles un tour mystique, si on en faisait une exhortation à se bien garder contre les ennemis de l'âme, on avait une aube religieuse. La première de ces variétés est représentée dans la « Chanson des soldats de Modène », ou un soldat en sentinelle exhorte ses compagnons à veiller à la sécurité de la ville: O tu que servas armis ista moenia, / Noli dormire, moneo, sed vigila: / Dum Hector vigil existit in Troja. / Non eam cepit fraudulenta Graecia...*

No *Codex Buranus* (h. 1220), (DROMKE, 1978, p. 226), há seis versos que são uma típica *alba* alemã.

*Ich sich den morgensterne brehen,
Nu, velt, lâ dich nicht gerne seben!
Vil lieve, dêst mîn rât.
Swer tougenlichen minnet,
Wie tugentlîch daz stât,
Dâ fiunschaft hât!*

[Vejo brilhar a estrela da alba, agora, valente. Assegura-te de que não te vejam! Amado segue meu conselho. Quanta virtude existe em um amor secreto que protege sua afeição]
(Tradução nossa)

Não há nessa composição um lamento, mas sim uma exaltação do amor que ambos nutrem um pelo outro. É uma fiel representação do amor cortês: puro, sereno e secreto, pleno de *virtú*, e protegido pela mútua afeição. E o que os desperta não é o *gaita*, mas a própria preocupação do casal e o afeto que nutrem entre si. É importante ressaltar o amor resguardado, secreto, que não deve ser descoberto. Isso é exemplo da cortesia, cujas regras são elencadas por André Capelão (2000, p. 218), em seu *Tratado do amor cortês*. Capelão comenta que a publicidade do amor acarretará o fim deste. Dessa forma, o desenvolvimento da canção de *alba* alemã confirma a abrangência do gênero na Europa medieval.

Capítulo 3

**A situação feminina e masculina
no ambiente das *albas***

3.1. A mulher

Para se compreender o papel da mulher na sociedade medieval, juntamente com a imagem feminina apresentada nas canções de *alba*, torna-se necessário, primeiramente, que se entenda a questão da misoginia, extremamente marcante naquela época. De acordo com Bloch, “[...] a misoginia é um modo de falar sobre as mulheres, o que é diferente de fazer algo a elas, embora o discurso possa ser uma forma de ação e mesmo de prática social, ou pelo menos um seu componente ideológico” (BLOCH, 1995, p. 12).

No período medieval — sabidamente influenciado pela religiosidade —, as mulheres eram vistas como a origem do *pecado*, como se lê na Bíblia. Isso se reflete na misoginia, que permeou toda aquela época e influenciou o pensamento ocidental.

Entendemos a misoginia, no sentido estrito, como um discurso no qual se fala mal, mesmo que veladamente, das mulheres. Percebe-se, pela fala de Christine de Pisan, que as mulheres foram duramente atacadas nos livros de moral durante todo o período medieval. Provavelmente também em decorrência disso, continuaram a ser atacadas após esse tempo. “Difícilmente pude achar um livro de moral em que, mesmo antes de tê-lo lido inteiro, eu não encontrasse vários capítulos ou determinadas seções atacando as mulheres, não importa quem fosse o autor” (PISAN, *apud* BLOCH, 1995, p. 15).

De acordo com Bloch,

O discurso da misoginia corre como um veio — os “vários capítulos ou determinadas seções” de quase todo “livro de moral” de que fala Christine (de Pisan) — através de toda a literatura medieval. Como a própria alegoria, pela qual ele é particularmente atraído, o antifeminismo é tanto um gênero como um topos, ou como poderia sugerir Paul Zumthor, um “registro” — um discurso visível através de uma vasta gama de tipos poéticos. (BLOCH, 1995, p. 15)

A misoginia foi detectada também por Zumthor nos textos medievais: nas sátiras, nos poemas de debate, pouco conhecidos, mas populares no século XIII, nos *fabliaux* (pequenas fábulas), no tratado de Andreas Capellanus (*A arte do amor cortês* - livro III) e também na parte de Jean de Meung, do *Roman de la rose*.

Cabe agora a questão: pode a literatura medieval ter sido o produto somente de fantasia, de diletantismo ou retratou a realidade nas cortes? Sabemos que as peregrinações foram contempladas nas *cantigas de romaria* e faziam parte da vida do homem medieval. As *cantigas de escárnio* e de *maldizer*, que retratavam a sociedade e já foram estudadas a fim de entender a dinâmica social medieval, nos mostram situações cotidianas da época. A despeito de todas as regras do amor cortês, as canções de *alba*, ao fazerem uso do tema do adultério feminino, parecem estar à frente do seu tempo. Elas, se comparadas às convenções e, até mesmo, à presença da misoginia na sociedade feudal, eram bastante revolucionárias do ponto de vista do protesto aparentemente apresentado pelos portadores da voz censurada feminina, os trovadores.

Quanto à imagem de mulher existente nas *cantigas de amor* e de *amigo*, é interessante abordá-la comparando à imagem feminina nas *albas*. Especificamente nas *albas*, temos a imagem de uma grande dama, poderosa e apaixonada, consciente dos seus instintos femininos, diferentemente daquela imagem pura e casta da menina que se lamenta com a mãe, mencionada nas *cantigas de amigo*. Nesse gênero, a mulher vive afastada da sociedade mundana, protegida pelo ambiente campestre.

Há, no entanto, quem não considere ingênua a figura feminina presente nas *cantigas de amigo*. Rodrigues Lapa pensa que essa interpretação seria *apressada*.

A cantiga de amigo, na sua expressão literária de paralelismo impuro, não é, felizmente para nós, uma coisa ingênua; é um produto reflectido de arte, um feixe de observações do mais alto valor sobre o feitio da mulher. Toda a escala sentimental da vida amorosa da menina nos é comunicada com o mais vivo realismo: a timidez, o pudor alvoroçado e a inexperiência do amor e de ser amada, os pequeninos arrufos, as tristezas e ansiedades, a saudade, a impaciência e o ciúme, a crueldade e a vingança, a compaixão, o arrependimento e, finalmente a reconciliação. [...] Esse amor, porém, é um amor tímido: ele não lho ousa declarar abertamente, a ela não fica bem tomar a dianteira. E assim andam os dois algum tempo, numa doce e cruel incerteza. [...] Um dia, porém, o namorado vence a timidez, explode seu afecto. (RODRIGUES LAPA, 1953, p. 156)

Celso Cunha, em sua primorosa obra *Sob a pele das palavras*, também lança dúvidas sobre essa “ingenuidade” atribuída à donzela, através da análise de uma cantiga de Martin Codax, “Ondas do mar de Vigo”:

Mas — e para nos atermos a um só exemplo de ingenuidade interpretativa muito generalizada —, lembremos o caso de Martin Codax, um dos melhores e mais republicados líricos medievais da Península, cuja mensagem poética tem sido examinada apenas na superfície, naquilo que nos diz o sentido literal: uma enamorada que, lamentosa, espera junto às ondas a volta do amado.

Entretanto, essa poesia, analisada à base da função desempenhada pelas águas nas literaturas medievais, é sem dúvida, das mais eróticas do trovadorismo galego-português (CUNHA, 2004, p. 110). Por mais que esses pesquisadores falem nessa erotização feminina da menina/mulher medieval, não é o que transparece na *cantiga de amigo*. Somente uma leitura aprofundada, como faz Celso Cunha ou outros autores, como Mercedes Brea e Lorenzo Pilar (1998), é que poderia fornecer maiores explicações sobre essa ingenuidade.

Passando à questão das *cantigas de amor*, sobressai o lamento respeitoso do eu lírico por sua amada, que, pelas regras de amor cortês, eram as mulheres casadas. Isso acontece porque as solteiras são consideradas sem expressão na sociedade — eram uma espécie de objeto disponível aos interesses do pai e da família. Na cantiga, a mulher casada não era nomeada, de acordo com as regras. E esse amor? Seria ele correspondido de fato? Haveria entre o eu lírico masculino da cantiga e a mulher cantada algo que correspondesse de fato à realidade?

O que se sabe é que, no amor cortês, o homem cortejava a mulher, mas o papel desta era somente o de suserana, inatingível para o cavaleiro que fazia alusão a ela em suas composições, além de uma postura também de recolhimento. Sabe-se que havia regras que essa mulher também seguia. É algo notável, pois era a primeira vez que o papel feminino se elevava a uma condição tão alta na literatura e nos costumes medievais.

Sobre essa “elevação feminina”, como suserana, em uma sociedade em que a mulher não podia se expressar, vejamos o que diz Rougemont, na obra *O Amor e o Ocidente*:

Hoje todos admitem que a poesia provençal, e as concepções do amor que ela ilustra, "longe de se explicar pelas condições em que nasceu, parece estar em contradição absoluta com essas mesmas condições." "É evidente que ela não reflete de modo algum a realidade, uma vez

que a condição da mulher não foi, nas instituições feudais do Midi, menos humilde e dependente que naquelas do Norte." Ora, se a tal ponto é "evidente" que os trovadores nada extraíam da realidade social, parece não menos evidente que sua concepção de amor tinha outra origem. Qual poderia ser? (ROUGEMONT, 1988, p. 64)

Se os trovadores, de acordo com o excerto, não foram influenciados por sua realidade, de onde extraíram toda essa valorização feminina que tanto cantaram? O que cultuaram esses homens, artistas que viviam dessa arte e que por ela teriam inclusive alguns, morrido? Se não sabemos ao certo, também é improvável negar que teria havido entre aqueles homens e mulheres um culto à mulher, um olhar diferente e uma admiração que aproximaria o *status* feminino ao do grande senhor feudal. Isso parece claro quando examinamos os corpora da canção de *alba*, nas várias línguas que aqui tratamos, mesmo que ele seja menos extenso que o da *cantiga de amigo*.

As características aqui apresentadas, relativas à condição da mulher nas canções de *alba*, podem ser exemplificadas analisando a famosa história de Abelardo e Heloísa (LE GOFF, 1993). Abelardo e Heloísa tornaram-se ícones do amor medieval e personagens expressivos para a concepção do amor ocidental. Heloísa poderia ser o próprio retrato da típica mulher encontrada nas canções de *alba*. Ela é jovem, possui uma condição nobre e seu tio, Fulbert, se preocupa em educá-la, chamando para isso o professor Abelardo, clérigo já famoso. A sabedoria dessa jovem de apenas 17 anos encantou o intelectual Abelardo, por quem ela também se apaixonou. Antes de Heloísa, a experiência de amor dele se resumia ao que ele lera nos livros de Ovídio ou nas canções que ele mesmo compunha.

Como já dito, assim como Heloísa, a mulher retratada nas *canções de alba* é apaixonada por alguém a quem não podia dedicar um amor público, por ser casada ou por já estar prometida a algum nobre, conveniente marido escolhido para ela por sua família.

Esse quadro, no entanto, passou por transformações. No sul da França, a mulher casada era considerada pessoa jurídica, portanto com o direito de herdar bens, fruto da influência da civilização romana. Dessa forma, só a ela os trovadores podiam se dirigir, pois a mulher solteira, donzela e sem bens não possuía valor social e hierárquico. Já na França do norte, a mulher desempenha somente um papel acessório, "refrigério dos heróis cansados e dos prazeres do senhor", afirma

Segismundo Spina. Mesmo assim, a uma nobre, poucos benefícios eram concedidos além daquele de mandar em sua residência.

No que diz respeito à revalorização da mulher, o fenômeno central (causa ou efeito? - novamente a dúvida) foi o acentuado progresso do culto à Virgem desde o século XII. Na literatura desenvolvia-se a lírica cortesã, na qual o trovador reverenciava uma dama, tornada sua “senhora” pelo amor que ele lhe dedicava. Portanto, adoção do vocabulário feudal, ampliando seu sentido primitivo. Nas instituições urbanas, e logo nas aristocráticas, passava-se a reconhecer à mulher o direito a uma parte substancial dos bens do marido. No sul europeu, aceitava-se mesmo sua participação na vida política. O desempenho social das mulheres ganhava peso crescente: na Paris de fins do século XIII, havia cinco ofícios exercidos exclusivamente por elas, que ainda estavam presentes em quase todos os outros. Detalhe revelador: no aristocrático jogo de xadrez, substituía-se em fins do século XIII uma peça masculina chamada *fierce* (espécie de senescal) pela figura da rainha. Peça de limitada atuação no tabuleiro até ganhar em meados do século XV um papel central. Era o jogo de salão imitando o jogo social. (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 154)

Paralelamente ao fenômeno de revalorização da mulher relatado por Hilário Franco Júnior, há estudos sobre mulheres medievais que renunciavam ao casamento, aderiam ao celibato e se juntavam a outras nobres como elas e formavam os conhecidos “beguinatos”. Nessa espécie de “vila” ou “convento” (mas sem qualquer ligação com a Igreja) viveram mulheres interessadas pela vida intelectual e em amparar os menos favorecidos pela sorte, trabalhando com educação e caridade. Essas instituições duraram até o final da Idade Média, quando foram destruídas ou incorporadas pelo clero, na época da Inquisição.

3.2. h o m e m

Na época em que transcorre a história de amor de Abelardo e Heloísa, Jacques Le Goff faz referência ao surgimento da ideia, entre os intelectuais, de que as relações homem/mulher podiam ser vistas como algo muito maior do que a simples conjunção carnal para engendrar herdeiros. Sendo assim, ter relações sexuais com uma mulher

poderia trazer aos clérigos um conhecimento novo, diferente daquele visto nos livros, um entendimento sobre a humanidade e sobre si próprio. Ao experimentar esse prazer, ele não necessitava de se desvincular de sua carreira intelectual, levando uma vida amorosa em segredo, paralelamente aos seus estudos. O desejo por uma mulher apenas o completaria como homem, a fim de conhecer as sensações aclamadas pelos poetas, sem desejar, entretanto, o matrimônio, que certamente o desviaria do caminho intelectual. Nesse viés, a heroína Heloísa percebe o quanto a vida de estudos era importante para seu mestre e amado Abelardo e renuncia ao amor, não sem sofrimento, dedicando-se ela também a uma vida monástica.

Um clérigo poderia ter sido o amante de uma dama, no contexto das canções de *alba*. Partindo do pressuposto de que essa hipótese fosse verdadeira, não se pode afirmar, no entanto, que o clero foi uma classe defensora dos direitos iguais para o homem e para a mulher. Um homem da igreja, ao envolver-se com uma mulher, estava consciente de que o fazia adentrando um espaço proibido e ao mesmo tempo sagrado, já que coexistiam duas concepções antagônicas sobre a mulher: “Esposa de Cristo” e o “Portal do Diabo”.

O homem, nas figuras do padre, do senhor feudal, do marido, subestimava a mulher, por um lado. Por outro, a ordem cristã impunha o respeito à esposa, que deveria se casar o mais rápido possível para que não se desviasse de seu caminho natural, não se transformasse em chamariz para os homens e assim se tornasse um problema para as famílias. À mulher nobre restavam dois caminhos: o casamento ou o convento. Sobre o casamento, Georges Duby afirma, em seu livro *O cavaleiro, a mulher e o padre*:

Eva não foi tirada dos pés de Adão: a mulher não deve ser espezinhada. Mas Eva não foi tampouco tirada da cabeça dele: a mulher não deve comandar. Num único plano os esposos são iguais, o plano dos deveres conjugais. O marido tem a obrigação de corresponder aos pedidos da sua mulher. Contudo incumbe-lhe controlar. É neste preciso ponto que se situa a “regra” desse ordo particular; a ordem dos cônjuges. Uma tal regra é estrita. Conformar-se a ela é mais penoso que nas outras ordens da Igreja. De fato, o esposo deve recusar-se durante os tempos interditos; ele tem de proceder com medida — o dilúvio, como se sabe, puniu o abuso sexual — e quando obedecer à esposa, convém que se acautele para não se desviar dos ditames da natureza: fazer mau uso do sexo é um

dos perigos da conjugalidade. Mas o adultério é muito pior. O da mulher, obviamente. (DUBY, 1988, p. 150)

O sexo entre os esposos tinha seus momentos de interdição — os da quaresma, das festas religiosas, além dos impedimentos fisiológicos, tais como o período de gravidez e resguardo e da menstruação. Segundo Duby (2009), aos cônjuges, a Igreja impunha a abstinência nesses períodos. O casamento, em uma sociedade com tantas regras a serem seguidas, e, sujeito a tantas punições, caso não fossem respeitadas, era uma situação rígida, em que os cônjuges estavam para sempre presos um ao outro e aos preceitos que regulavam o matrimônio. Desse ponto de vista, o código de amor cortês nos gêneros trovadorescos reafirma e ao mesmo tempo “transgride” essa realidade. Reafirma porque a respeita — o trovador admite a impossibilidade do amor —, mas, ao mesmo tempo, “infringe” a lei, pois admite estar apaixonado por uma dama inatingível para ele.

No gênero *cantiga de amor*, quando um trovador se dirige a uma dama casada, ele o faz para homenagear o seu senhor, adorando e venerando a esposa dele. O poeta não está cometendo transgressão, de acordo com o código de amor cortês, que prescreve a vassalagem amorosa e a não correspondência pela dama do amor ao trovador. Do ponto de vista das convenções literárias, ou mesmo sociais, não existe violação de código. No entanto, questiona-se: do ponto de vista da mulher — objeto dessa admiração por parte de um homem culto, que não é o seu marido, versado na arte que pratica e admirado pela corte da qual ela mesma faz parte — qual seria seu sentimento? Realmente haveria uma admiração? Acreditamos que existe aí uma imposição antinatural: como se sentia uma dama, casada por convenções sociais, cortejada por um trovador que a colocava em alto patamar, e que, ao mesmo tempo, era obrigada a se distanciar, a desprezar o amor declarado? A regra do amor cortês coincidia com aquilo que se desejava da dama: que ela fosse impassível ao amor que lhe era apresentado. Ou seja, os instintos femininos eram ignorados, assim como a sua sexualidade e seus sentimentos românticos. Estes poderiam estar sendo aguçados com aquela espécie de declaração de amor, mesmo ciente de se tratar de código de cortesia.

A fim de ilustrar a nossa explanação, vejamos a seguir um trecho da canção de *alba Cant voi l'aube dou jor venir*, atribuída a Gace Brulé:

*Biaus dous amis, vos en ireis:
A Deu soit vos cors comandéis.
Por Deu vos pri, ne m'oblieis:
Je n'ain nulle rien tant com vos.
Or ne hais rien tant com le jour,
Amins, ke me depairt de vos.*

*Or pri a tous les vrais amans
Cest chanson veixent chantant
Ençs em despit dès medixans
et des mavais maris jalous.
Or ne hais rien tant com le jour,
Amin, ke me depairt de vos.
(FUENT CORNEJO, 1999, p. 118)*

[Belo e doce amigo, vá/ seja vosso coração encomendado a Deus/ Por Deus vos rogo, não me esquecei:/ Não amo a nenhuma coisa tanto como a vós./ Não odeio agora a nada tanto como ao dia,/ amigo, porque me separa de vós. Agora rogo a todos os verdadeiros amantes/ que cantem esta canção/ a despeito dos maledicentes/ e dos malvados maridos ciumentos. Não odeio agora a nada tanto como ao dia,/ amigo, porque me separa de vós.] (Tradução nossa)

Na canção de *alba* em que o adultério feminino é o tema da poesia, os sentimentos da mulher parecem estar mais ressaltados, mais explicitados. A expressão “*a despeito dos malvados maridos ciumentos*” revela certo atrevimento por parte do eu lírico. Como isso seria recebido pelo público? E a expressão “*Rogo a todos os verdadeiros amantes*” parece demonstrar que existiam mais amantes na mesma situação do eu lírico e que estes seriam os “verdadeiros”, os amantes genuínos e não o marido e sua esposa. Em quais cortes eram cantadas as canções de *alba*, como a canção de Gace Brulé? Provavelmente nas mesmas em que se recitavam as cantigas de amor, as de escárnio, as pastorelas e todos os gêneros medievais trovadorescos conhecidos. Diante disso, podemos reafirmar que a *alba* foi um gênero *subversivo* para o período, uma hipótese plausível para justificar o exíguo número (pelo menos na Europa latina) dessas canções em relação aos outros textos existentes na mesma época.

Como explicar a divulgação e o sucesso, na época medieval, de uma composição que apresenta um marido traído, ciumento, uma mulher que encontra seu amante, possivelmente em seu próprio castelo ou moradia, e uma pessoa conivente com o casal, o *gaita*? É o próprio adultério como personagem da literatura.

Não há outro caminho para os amantes que não seja se encontrarem, escusamente, até que os raios da aurora interrompam seu idílio.

Aquilo que, para o crente maniqueísta, era a expressão dramática do combate entre a fé e o mundo, torna-se então, para o leitor, uma “poesia” equívoca e ardente. Poesia de aparência profana, cujo poder de sedução é ainda maior pelo fato de se ignorar o significado místico de seus símbolos, que se apresentam apenas como reveladores de um mistério vago e lisonjeiro. De outro modo, não saberíamos explicar por que a partir do século XII, o adultério torna-se de repente um personagem interessante. O Rei Davi, ao raptar Betsabé, comete um crime e torna-se desprezível. Mas Tristão, raptando Isolda, vive um romance e torna-se digno de admiração [...] O que era “falta” e só podia suscitar comentários edificantes sobre o perigo do pecado e o remorso, torna-se de repente virtude mística (no símbolo) e depois se degrada (na literatura) numa aventura perturbadora e atraente [...] (ROUGEMONT, 1988, p. 228).

Assim, o marido, o ultrajado, tonou-se o “vilão” da história. Numa corte trovadoresca, a receptividade dessas cantigas esteve ao lado do amor dos amantes, até porque era mais atraente do que a própria moral admirar uma história de amor, como a de Tristão e Isolda, por exemplo, conforme assinala Rougemont. Daí o reforço do mito: não se consegue a felicidade, mas pode-se “torcer” por ela.

Vejamos agora um recorte de exemplar de *alba*, na lírica provençal, que alude ao marido:

*Amicx N'Esteves, via
qu'ieu remanh vostr'amia,
que si.l gilos venia
grand paor ai
e gran esmay
que.ns fezes vilania.
(CORNEJO, 1999, p. 136)*

[Amigo Estevão, vá,/ que eu sou vossa amiga,/ pois se o ciumento vier/
tenho medo/ e grande aflição/ que nos faça mal.]
(Tradução nossa)

A palavra *gilós* significa, em português, ciumento. Na estrofe, temos a fala do vigia, ou *gaita*, de quem falaremos adiante, que também se apavora com a iminência do amanhecer e do perigo do aparecimento do marido, que poderia ser violento, caso surpreendesse os amantes. A presença de um terceiro — o marido — na cantiga em

questão, deixa clara a existência de uma esposa cujo afeto não é correspondido, pois teriam se casado por obrigação, como era comum naquele tempo. Seria esse marido mais velho? Essa é uma forte hipótese, já que as moças, além de serem obrigadas ao matrimônio em tenra idade, eram submetidas a maridos em idade bem mais avançada em relação a elas, quando não se casavam com parentes bem próximos, de acordo com o historiador Duby (2009). Mais um motivo provável para que, depois de certo tempo, ou mesmo antes desse casamento, já se tenham apaixonado por alguém mais apropriado aos seus anseios amorosos. Vale ressaltar que o tema das mulheres malcasadas é próprio de outro tipo de composição, as canções de *mal-maridadas*, conforme relata Spina (1996, p. 390). Eram mulheres infelizes no casamento, que era visto por elas como uma espécie de escravatura, cujos maridos tiranos espancavam-nas e as faziam sofrer.

O casamento não era valorizado como instituição que celebrava o amor. Pelo contrário, Celso Cunha (2004, p. 115) aponta que “mesmo o amor intenso com a própria esposa é uma forma de adultério muito mais grave do que com outra mulher”. Isso nos leva a pensar se o amor da mulher por um amante seria algo “aceitável” em termos sociais. Se a cantiga aponta para um amor a cujas regras os trovadores seguem com eficácia, podemos questionar se o comportamento social dessa dama também seguia um código de honra “aprovado” pela sociedade.

Bem, pelo exame das *albas* e o temor aos maridos ciumentos, afirmamos que, mesmo existindo uma espécie de “concordância” social para com esse tipo de comportamento, a mulher estava infringindo rígidas regras e estava sujeita às punições concernentes. Sendo assim, o que é aceito e permitido ao marido não era perdoado à esposa. Isso nos leva aos temas primordiais do gênero *alba*, que é a condição de adultério, de esconderijo, de recolhimento dos amantes. Sujeita às punições caso fosse descoberta, a mulher retratada nas *albas* é aquela que está “em pecado”, de acordo com a moral cristã vigente da época. Alertamos, porém, para a ocorrência do tema do adultério somente nas *albas* provençais.

“O que caracteriza o romance Tristão e Isolda é o fato de repousar sobre uma falta contra as leis do amor cortês, uma vez que todo o drama advém do adultério consumado” (ROUGEMONT, 1988, p. 120). Assim, apenas nas *albas* de origem

provençal há o tema do adultério, contrariamente às *albas* tradicionais, cujo amor profundo é inadequado devido a fatores sociais, aspectos religiosos, dentre outros.

Voltemos, portanto, ao mito de Tristão e Isolda. Essa história é, até hoje, a base do pensamento ocidental sobre o amor. O mito do amor clandestino, da traição e adultério permeia os relacionamentos modernos. Não estamos mais no âmbito do fantasioso, mas sim no cerne do princípio de paixão que há em cada um de nós. O desejo pelo proibido é o motor principal do mito de Tristão. Há nele outros personagens, tais como o rei Marcos, o marido traído. Na história foram apontadas, por Rougemont, várias discrepâncias, incoerências, mas, mesmo assim, ela foi amplamente aceita pelo homem medieval do século XII. Na narrativa, a traição de Tristão é vista com naturalidade e a lealdade dos barões ao rei Marcos é execrada.

Segundo a tese oficialmente admitida, o amor cortês nasceu de uma reação contra a anarquia brutal dos costumes feudais. Como se sabe, no século XII, o casamento se havia tornado para os senhores um puro e simples meio de enriquecimento e de anexação de terras oferecidas em dote ou prometidas em herança. Quando o “negócio” fracassava, repudiava-se a mulher. O pretexto do incesto, curiosamente explorado, não sofria objeção por parte da Igreja: bastava alegar, sem muitas provas, um parentesco até o quarto grau para obter a anulação. A esses abusos, que suscitaram querelas infundáveis e guerras, o amor cortês opõe uma fidelidade independente do casamento legal e fundada exclusivamente no amor. (ROUGEMONT, 1988, p. 30)

Só pelo amor cortês é possível explicar a aceitação da traição da Cavalaria, feita pelo cavaleiro Tristão ao rei. Ou seja, a fidelidade ao amor é amplamente aceita e assim o mito sobrevive. Nas canções de *alba*, poderíamos apoiar-nos na mesma teoria para assegurar à figura do amante um status muito mais alto do que o do marido traído. Nesse particular, não se trai o amor, e quem tem a simpatia do público, é lógico, são os amantes. Os vilões serão sempre os maridos ciumentos, ladeados por seus servidores/vassalos que vigiavam as suas esposas.

Por outro lado, chegaremos à seguinte questão: e a mulher? Como ela seria vista pelo seu amante? Relembrando a história de Abelardo e Heloísa, assim como Abelardo, o amante ama a sua dama, porém sabe que não poderá tê-la por motivos diversos: o fato de já ser casado, por ser de uma condição social inferior à dela, por ser um cavaleiro — o que era uma posição subalterna à do senhor de terras —,

possuir um cargo relevante na sociedade — o que o impediria de cometer adultério e ficar mal falado —, ou, ainda, ser um clérigo/intelectual.

Supondo que alguns desses amantes retratados nas *albas* fossem mesmo clérigos, segundo Le Goff, esses intelectuais eram imbuídos de uma psicologia diferente da dos maridos traídos em questão. A fim de que se sentissem homens de verdade, em toda a sua essência, intelectual e humana, passam a querer o amor e os prazeres da carne, assim como aconteceu com Abelardo. Segundo Georges Duby, existia nos homens medievais uma censura narcísica masculina. Essa censura revelava a preocupação do homem em relação à provável concorrência com uma mulher que poderia reproduzi-lo intelectual ou poderosamente. Tal situação impedia-o de ver senão a si próprio a fim de que a mulher não representasse uma ameaça. A esposa era vista como mais um bem que o marido possuía. Esse narcisismo impediu, então, que o amor entre os cônjuges fosse cultuado. Ao mesmo tempo, a mulher grávida e a criança não eram importantes para a sociedade, conforme afirma Le Goff (2011, p. 100). Isso acontecia não só com as classes desfavorecidas, mas também entre a nobreza. O amor, como o conhecemos, foi ignorado na Idade Média. Havia, no entanto, o amor cortês.

Sobre este, resta uma dúvida: dormiriam juntos os amantes cantados pelos trovadores? Ainda de acordo com Le Goff e Duby, a dúvida persiste.

De um lado, os romances cortesões exaltam o amor, de outro a Igreja o parte ao meio ou o limita ao quadro estrito do casamento que se regulariza a partir do século XI. [...] Mas a literatura provavelmente embeleza a realidade. O amor cavalheiresco ou “cortês” era talvez uma maneira de aliviar as carências sexuais e passionais de um tempo pouco propício às folias do corpo e aos arroubos do coração tal qual os pintavam os romances ou as canções. (LE GOFF, 2011, p. 96)

Válvula de escape para a materialidade do amor, a literatura cortês, entretanto, abre-se ao amor adúltero. Estamos, então, diante de um amor inaceitável pela sociedade. Um amor que vive de ilusões, encontros furtivos e, talvez por isso, tanto mais endeusado quanto mais fosse inacessível. Uma possibilidade para a figura dos amantes nas *albas* é a dos intelectuais clérigos, indisponíveis para o casamento. Vejamos o que Duby pensa a respeito do amor entre os intelectuais e as mulheres:

“Porque deve um clérigo manter-se mais casto do que um laico? Um e outro não devem fugir à mácula do sexo”. De fato, aborda-se o caso do clérigo num dos diálogos, na conversa entre os dois “mais nobres” — que, esses, podem permitir-se quase tudo: a dama imagina para si um amante de Igreja. É ele, garante a dama, quem poderia amar melhor, porque é mais hábil, circunspecto, mais discreto na sua conduta, respeitando melhor os justos limites — tudo qualidades que valerão ao cura Clergue, em Montailou, os inúmeros êxitos que se conhece. André conclui assim o debate: se o clérigo quer fazer o amor, se se lança no jogo, que escolha conscientemente o seu lugar, “segundo a categoria social de seus antepassados”. (DUBY, 1994, p. 366)

Sendo assim, vários dos amantes encontrados nas cantigas de *alba* poderiam ser clérigos buscando amantes à altura de sua sabedoria, buscando um amor da carne, porém com mulheres de uma posição social condizente com as suas. Por outro lado, a mulher desprezada por seu senhor e marido, ficaria apaixonada por um sábio pelos seguintes motivos: sua habilidade em conhecer o corpo feminino; a admiração aos estudos e, também, pela sua natureza discreta, que não os arrebataria de seu caminho nem lhes traria grandes empecilhos. Ou seja, esposas teriam seu amante fiel dentro de uma classe privilegiada que era a dos mestres respeitados pela nobreza e também pela igreja.

Partindo de outro pressuposto, o de que o amante era um cavaleiro ou nobre de origem militar, podemos começar verificando como era a residência dos senhores feudais a fim de elucidar um pouco esse aspecto. Lembrando que no norte da França há consideráveis diferenças em relação ao sul e a outras regiões, as residências nobres eram voltadas ao combate do mal com as armas, diferentemente do papel dos mosteiros. Duby afirma (2009, p. 68) que a privacidade dessas casas era menor exatamente por causa de sua vocação de salvaguardar tanto os seus moradores quanto os agregados e os camponeses do entorno. Com isso, o poderio desses senhores e príncipes feudais era enorme, pois sua obrigação era garantir a paz em seus domínios. Muitas vezes, as casas eram erguidas com suas torres e sua imponência, visando mais à garantia da obediência de seus servos do que propriamente a segurança deles. Ou seja, o próprio aparato e poderio atraíam a confiança e a fidelidade de seus servos. Vejamos o que Duby aponta em relação ao ambiente doméstico:

Nessas grandes casas, as relações sociais eram também semiprivadas, semipúblicas, já que os lugares domésticos, como diz um verso do *Roman de Renart*, eram frequentados por “privados ou estranhos ou amigos”. Três categorias de comensais. Os “estranhos” eram aqueles que nenhuma relação afetiva particular ligava ao dono da casa. Talvez seus “privados” se distinguissem de seus “amigos” pelo fato de que lhe estavam ligados pelo sangue: “por amizade”, diz o *Roman*, o lobo e o raposo se chamam de tio e sobrinho. A diferença se devia antes, sem dúvida, a que dos “privados” a casa era a moradia titular, enquanto os “amigos”, se tinham livre acesso a essa casa e a seu chefe, ali não tinham residência. Estavam de passagem como os ocupantes da hospedaria monástica. (DUBY, 2009, p. 74)

Ora, se o espaço privado tornava-se mais aberto e povoado do que o mosteiro, por exemplo, nada mais natural do que a passagem por ali de cavaleiros e nobres que se hospedavam ou mesmo trabalhavam. Contrariamente à vida no mosteiro, na casa feudal, a proximidade com os anjos e com a religião era bem menor. Haveria, então, uma chance grande de que as mulheres e as donzelas cruzassem, no seu dia a dia, com moços e homens fiéis aos senhores, no ofício de lutar e proteger os moradores. Estava aberto o espaço para a troca de olhares e o nascimento de uma paixão no próprio ambiente residencial. E, mais ainda, nas festas e banquetes em que o senhor era homenageado, todos os seus servidores e cavaleiros tomavam parte, muito bem vestidos com o arsenal de peles e vestimentas, muitas vezes, fornecidas pela própria casa, retirados dos baús de tesouros da família feudal. Acrescente-se que isso era uma função do dono da casa: proteger e também divertir a sua corte, procurando ser respeitado e “amado” pelo seu séquito, perpetuando ainda mais o seu poder. Era o próprio ambiente em que o amor cortês era cantado: o das festas. Os trovadores eram bem vindos e ali suas cantigas tomavam uma força e gozavam do privilégio de seu mecenas.

Continuando sobre os jovens que ali eram acolhidos, Duby relata:

Como o mosteiro, a casa nobre acolhia jovens, para formá-los. Era uma escola que ensinava aos rapazes bem-nascidos os usos de cortesia e de valentia, em que os filhos das irmãs do senhor, os filhos de seus vassalos vinham normalmente fazer seu aprendizado. Ela acolhia enfim os passantes, “amigos” ou “estranhos”, parasitas também eles necessários, desde que fossem de boa condição, e um dos gestos essenciais, no simbolismo do poder patronal, era convidá-los a sentar-se à mesa, na sala, para ali saciar-se, ali beber até a embriaguez, e ali estender-se, à noite, para dormir. Em certos dias, a casa não acolhia apenas hóspedes casuais, atraía a seu âmbito

privado todas as casas satélites. Assim, por ocasião das cortes solenes, nas grandes festas da cristandade, Natal, Páscoa ou Pentecostes: nesses momentos, a sala, na morada principesca, reencontrava sua função primitiva, basilical, de regalia, dissolvendo-se o privado inteiramente no público. (DUBY, 2009, p. 76)

Os rapazes de uma família nobre, passada sua infância, eram enviados para missões e motivados a viver longe de casa para que amadurecessem. Assim, outros rapazes também chegariam, provenientes de outras casas feudais, e ficariam hospedados na casa do senhor, onde a senhora, esposa, algumas vezes, era oferecida como chamariz de um jogo cortês. Essa prática consistia em ofertar a esposa, até certo ponto, segundo Duby, com o objetivo de estabelecer regras às quais todos deviam seguir e refrear seus impulsos. E se, em decorrência desse jogo, o cavaleiro ou clérigo se apaixonasse por essa dama? É uma hipótese, lembrando que esses convivas e súditos obedeciam à severa hierarquia com a qual eram obrigados a fazer parte do jogo proposto pelo seu senhor. Agregados, hospedados dentro ou ao lado da casa senhorial, esses cavaleiros, a serviço da guarda e segurança do “todo poderoso patrono”, eram muito próximos das pessoas do castelo e, por que não dizer, das mulheres da casa. Provavelmente, amantes em potencial, como os personagens amantes das *canções de alba*, em questão.

Outra importante figura masculina nas *albas* profanas provençais é a figura do *gaita*. Normalmente é um vigia, alguém amigo do casal ou de um deles. De uma posição privilegiada, cuida da segurança dos amantes, bem como avisa a chegada do alvorecer, para que estes não sejam interrompidos em seu colóquio amoroso ou mesmo não sejam surpreendidos pela chegada do marido ou de terceiros (*lauzengiers*). Fuente Cornejo afirma (1999, p. 55) a adaptação ou assimilação dessa figura nas composições provençais, diferentemente de outras do âmbito românico.

Fuente Cornejo aponta a convergência de dois fatores importantes para o surgimento do *gaita*, não mencionado nas cantigas de amanhecer de outros lugares da França. Um desses fatores era o encontro dos amantes em meio à natureza, que é substituída por outro local, nesse caso, o castelo. O outro era a existência de uma sentinela que garantia a segurança do castelo feudal e com o seu grito, ou mesmo com algum instrumento (a *gaita* de foles), avisava a todos da chegada do dia. Desde as *canções de alba* em árabe, a figura do vigilante permeia a produção poética.

Entretanto, nas cantigas provençais essa função parece tomar uma nova nuance, na qual o vigia, personagem comum na vida real, desempenhava um importante papel por velar atentamente pela segurança e integridade física dos amantes, e não para acordar os habitantes do castelo, como era comum nas canções de *gayta*.

Tocando ou cantando, esse personagem tem um papel condizente com a realidade, já que de fato ele existia nas propriedades feudais. Em composições árabes do século VII, tem-se a figura do *amuédano*³⁵ desempenhando a mesma função do vigia nas *albas* provençais. Tantas foram as cantigas com o tema da vigilância noturna que Fuente Cornejo justifica a existência de um gênero específico, hipótese igualmente levantada por Jeanroy — *cantigas de vigia* ou *cantigas de gaita*. Alguns hinos litúrgicos pesquisados por Fuente Cornejo apresentam uma semelhança com as *canções de alba* no que diz respeito à questão da vigilância. Ele cita também as composições de caráter militar, com sentinelas alertas a vigiar os exércitos que dormiam. Diferentemente de Jeanroy, que aceita o gênero como *canção de gaita*, Cornejo é favorável à classificação dessas poesias como canções do amanhecer: as *albas*. Como não é o objetivo estabelecer polêmica quanto às definições dos gêneros, não nos deteremos nesse assunto. É importante deixar claro, tão somente, que a *canção de gaita* se recita à noite, contrariamente à *canção de alba*, cujo lamento se dá ao amanhecer.

Na *alba* a seguir, atribuída a Raimbaut de Vaqueiras, *Gaita be, gaiteta del chastel*, o amante roga ao vigia que faça o seu papel com cuidado.

*Gaita be, gaiteta del chastel,
 quan la re que plus m'es bom e bel
 ai a me trosqu'a l'alba.
 E.l jornz ve e non l'apel;
 joc novel
 mi tol l'alba,
 L'alba, oi l'alba!*
 (FUENTE CORNEJO, 1999, p. 134)

[Vigia vem, pequeno vigia do castelo,/ que a criatura que para mim é boa
 e a mais bela/ eu tenho comigo até o amanhecer./ O dia vem, eu não o
 chamo;/ a alba me rouba um novo "jogo",/ Oh alba, aí a alba.]
 (Tradução nossa)

³⁵ Segundo Fuente Cornejo, encarregado de chamar os fiéis para orar.

Provavelmente por ser chamado de “gaiteta” (diminutivo de gaita) pelo eu lírico, que é a voz do amante, raciocinando com o pensamento contemporâneo, poderíamos entender que haveria entre os dois — vigia e amante — uma espécie de cumplicidade ou, como diríamos, camaradagem. O verso é repetido na primeira linha de mais duas estrofes, trocando-se apenas os vocativos — de vigia para amigo, ou pequeno vigia e reforçando que a vigilância seja muito bem feita: que ele avise na hora apropriada, que grite ou cante antes de o sol despontar no horizonte, a fim de que o amante se vá em segurança. Na mesma estrofe é feita a alusão ao marido, ao ciumento, figura mais desprezada ainda, segundo a cantiga, do que o próprio amanhecer que irá separar os amantes. Trata-se de um importante personagem no diálogo poético e mais um traço distintivo da *canção de alba*.

É importante que seja um amor verdadeiro para que o casal mereça a fidelidade do seu vigia, pois, se este tiver que vigiar um encontro de falso amor, certamente, ele se descuidará de suas obrigações (CORNEJO, 1999, p. 87). O tema da vigilância e da segurança dos amantes alude à necessidade própria de amor e “amar o amor” como instituição (neoplatonismo). Os vigias são fiéis porque, sendo o amor real, ele é mais importante que a vassalagem ao senhor feudal.

Quando desprezado, o vigia tenta com todas as suas forças conclamar os amantes à realidade, para que terminem logo o seu encontro. Nesse sentido, frisamos a fidelidade desse amigo do casal. Na famosa *alba* de Girault de Bornelh, *Reis glorios, verais lums e clartatz*, considerada uma das primeiras do gênero na Provença, há um diálogo entre o amante e o vigia. Na primeira estrofe temos:

*Reis glorios, verais lums e clartatz,
Deus poderos, Senher, si a vol platz,
al meu companh siatz fizels aiuda;
qu'eu no lo vi, pos la nochs fo venguda,
et ades sera l'alba!*
(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 139)

[Rei glorioso, verdadeira luz e claridade;/ Deus poderoso, Senhor, se é de vossa vontade,/ ajude meu companheiro fiel que eu não vejo desde que a noite veio;/ e logo virá o amanhecer.]
(Tradução nossa)

É notável a beleza dessa amizade, pois o vigia está rogando a Deus para que proteja o amigo e o traga de volta, já que não consegue vê-lo desde que a noite

chegou. Ele receia que o amigo seja flagrado ou que esteja dormindo um sono tão pesado que não tenha escutado o seu apito ou sinal. Várias estrofes se seguem, descrevendo os elementos que sinalizam a chegada do novo dia, tais como os pássaros e o nascer do sol. Esse vigia refere-se à fidelidade ao companheiro que ainda não saiu de dentro do castelo, e pede que lhe escute, reitera que não dormiu um só momento, zelando com toda a lealdade pela segurança dos amantes. Mais uma vez, roga veementemente que o homem abra a janela e que descubra que ele, vigia, não está mentindo e veja com seus próprios olhos as últimas estrelas no céu, que fuja antes que o dia amanheça de vez e algum dano lhe ocorra, ao que o amante sonolento responde na última estrofe do poema:

*Bel dous companh, tan sui en ric sojorn
qu'eu no volgra mais fos alba ni jorn,
car la gensor que anc nasques de maire
tenc et abras, per qu'eu non prezi gaire
lo fol gilos ni l'alba!*

(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 140)

[Bom e doce companheiro, estou em um descanso tão bom que eu desejava que nunca amanhecesse e que o dia não viesse, pois a mais amável, que jamais nasceu, tenho em meu abraço, não estou preocupado nem com o tonto ciumento nem com a alvorada]
(Tradução nossa)

A composição demonstra a fidelidade entre os amigos e a forte impressão deixada pelo encontro amoroso no amante, que mesmo depositando toda a sua confiança no vigia, não quer deixar o leito da formosa mulher com quem estivera a noite inteira.

3.3. espaço e o tempo nas *albas*

Dos 21 textos de canções de *alba*, arrolados por Fuente Cornejo, dentre lírica moçárabe, francesa, galego-portuguesa, castelhana, catalã, provençal e italiana, destacamos quatro, nas quais aparecem a palavra “castelo” como o lugar do encontro

amoroso. Porém, nos outros poemas, mesmo quando a grande morada feudal não é o espaço do encontro, percebe-se, por alusão a outros aspectos ou locais ligados ao castelo, que o idílio está a ele diretamente ligado.

Relacionado à Idade Média, o castelo difere do palácio, segundo Le Goff (2009, p. 90). Diferentemente do palácio que abriga a realeza e privilegia o espaço como residência, o castelo é visto como espaço militar, de proteção e fortaleza, e está intimamente associado ao feudalismo e ao senhor feudal. Ele se contrapõe à Catedral. O espaço de construção do Castelo é a natureza, enquanto o da Catedral é a cidade. Não é possível dissociar o ambiente natural em que aquele está erigido.

O castelo enraizou o feudalismo no solo. Ao oposto da catedral, integrada à cidade — apesar de dominá-la — que só evoca a natureza quando o imaginário romântico faz dela uma floresta, o castelo permanece associado ao campo e mais ainda à natureza, embora em certas regiões da Europa ele seja construído dentro das cidades, como na Normandia (Caen), na Flandres (Gant) e principalmente na Itália. Ele constitui a unidade do conjunto espacial de habitação estabelecido pelo feudalismo na realidade e no imaginário europeu. (LE GOFF, 2004, p. 91-92)

A presença do castelo como moradia e espaço do amor nas canções de *alba* leva-nos a concluir que esse é um gênero poético eminentemente aristocrático. Os castelos são símbolos da nobreza feudal. Como os edifícios, refletem a sociedade que o constrói e sua função é a de moradia e de proteção de toda a terra feudal dos seus donos. Conquistar esse local importante era se apropriar do poder. Sua localização estratégica, em altos de morros, era propícia à defesa.

Seja em seu tempo, seja no imaginário moderno e contemporâneo, certos castelos medievais adquiriram uma personalidade impressionantes. Não contando com a espiritualidade da catedral, o castelo medieval proclama o seu poder simbólico e impõe-se como imagem inconsciente da força e do poder. (LE GOFF, 2009, p. 94)

O castelo fixa o homem em determinado local e o submete à proteção de outrem. De ser vagante e nômade, conquistador ou bárbaro, o homem do século XII torna-se ligado à terra. Para isso torna-se essencial ser protegido de ataques de povos bárbaros e também dos salteadores e bandos de ladrões. A partir do século XII, esse espaço de fortaleza se constituirá em espaço cortês e de convívio social, onde as

festas e recepções acontecerão. Esse é o ambiente propício para a difusão do Trovadorismo e de toda a literatura medieval.

Por meio dos romances e descrições históricas, sabemos que o interior dessas edificações em pedra ficou mais confortável e começou a ser adornado. A vigilância é feita em palanques ou em suas torres, aspecto que é levado em conta em nosso estudo devido à grande importância dos vigias, como já observamos. Na mesma época, há indícios de edificações fortes e suntuosas como os castelos, moradias menores, mas sem a mesma função de proteção que o castelo tinha. É difícil precisar a configuração dos cômodos dessas casas, pois grande parte foi destruída pelo tempo, porque eram feitas de madeira. O que sobrou, conforme Duby, são somente as edificações de pedras, preferencialmente as torres ou os tablados onde foram edificados.

Segundo Le Goff, o castelo — “a fortaleza habitada” — tornou-se um símbolo tão forte que hoje permeia o imaginário contemporâneo sugerido pelos contos de fadas e é confirmado pela quantidade de produtos culturais: filmes, espetáculos de sons e luzes, desenhos animados, histórias em quadrinhos (LE GOFF, 2009, p. 91). Devemos muito ao Romantismo a permanência, no imaginário europeu, da figura do castelo.

Dentro dos castelos, com seus vários cômodos, haveria os compartimentos reservados às mulheres, exclusivamente. A esse respeito, Duby cita um texto, do final do século XII, em que se unem o profano e o religioso, ao relatar uma festa em que Jesus Cristo convocaria “a sua morada”, em questão, a sua família, com todas as características de uma família terrena, o senhor feudal, a senhora (Nossa Senhora) e todos os moradores do castelo. Nesse texto, há forte alusão ao erotismo, ao imaginário medieval, conforme se pode comprovar a seguir.

[...] a imagem doméstica ideal é muito poderosamente erotizada em obras compostas por "jovens", homens celibatários; é a de uma reserva de mulheres, confinadas, guardadas e tanto mais tentadoras: a torre das donzelas, repleta de moças. Revela-se aqui o fantasma recorrente de cópula livre, reprimido, que se vê transposto em mito das origens no relato de Dudon de Saint-Quentin no começo do século XI, assim como nas palavras ditas, trezentos anos mais tarde, pelo cura Clergues em Montaillou; e fantasma que também foi projetado, pelos defensores da ortodoxia, a fim de depreciá-las, nas reuniões secretas, noturnas, fascinantes das seitas heréticas. Contudo, no romance cortês, quando o jogo de amor se localiza, quando, forçado o recinto, o herói apoderou-se de uma das mulheres

recusadas, a união, adúltera, tende a estabelecer-se em um lugar subterrâneo: o amor não se faz às claras e, quando é ilícito, deve, propriamente falando, enterrar-se. Ao passo que, e é a terceira impressão, no sonho profano, a morada perfeita é aérea, luminosa: mil janelas, e a obscuridade acossada pela proliferação das luminárias. Vem em reforço a lembrança dos jardins do Orontes, das cenas turcas, as águas correntes, todos os adornos. O paraíso é imaginado como uma morada abundantemente povoada, exultante, e a casa perfeita, como um paraíso resplandecente, preparado para as felicidades da vida. (DUBY, 1985, p. 54).

Mesmo que o imaginário trate de palácios e castelos altos e em convívio “com as nuvens e o céu”, a realidade é que o castelo medieval e o amor proibido estão diretamente ligados à terra, à escuridão, a lugares úmidos e escondidos. Na página 72, no livro de Duby, temos mais um relato, retirado da história dos condes de Guines, cujo castelo teria sido reformado por volta do ano 1120. Como não há registros arqueológicos, apenas carcaças, segundo o historiador, é somente pelos escritos que podemos saber como seria a moradia do conde de Guines:

[...] “no mesmo nível, mas afastada da casa, a cozinha” (uma construção separada, de dois andares, porqueira e galinheiro embaixo, lareira em cima, comunicando com a sala); encimando o do senhor, “estavam arrançados quartos altos; em um dormiam os filhos do senhor, quando queriam; no outro, necessariamente, suas filhas”, ao lado da cabana dos vigias; por um corredor, passava-se enfim da “habitação” à “loge”, lugar do descanso e das conversações privadas, e dali à capela. (DUBY, 1985, p. 72)

Fica claro que os quartos das filhas ficavam próximos à cabana dos vigias. Seria nesse compartimento que aconteciam os encontros revelados pelas canções? É uma hipótese possível. Partindo desse ponto de vista, seriam as mulheres retratadas nas *albas* as donzelas? Não saberíamos apontar com certeza, já que acreditamos que as *albas* teriam como tema as mulheres malcasadas ou como a literatura classifica, as “mal-maridadas”, objeto das cantigas de mesmo nome. No entanto, essa perspectiva não pode ser descartada, pois em outras *albas* românicas não teremos a figura do vigia, mas teremos a dos pássaros que despertam o casal, alertando para a chegada da alvorada e para o término do encontro noturno, que em grande parte das canções, davam-se no espaço natural e não dentro de um castelo.

Em todas as recolhas de *corpora* de *albas* profanas, o espaço temporal do encontro amoroso ocorre, geralmente, à noite.

*Us cavaliers si jazia
ab la re que plus volia;
soven baizan li dizia:
Doussa res, ieu que farai?
que.l jorns ve e la nueytz vai.
Ai!
qu'ieu aug que li gaita cria:
Via!
sus! qu'ieu vey lo jorn venir
apres l'alba.*
(FUENTE CORNEJO, 1999, p. 128)

[Um cavaleiro estava/ com a criatura que mais amava;/ e como a beijava e
lhe dizia:/ Doce criatura, que farei?/ o dia já vem e a noite se vai./
Ai!/ ouço o vigia que grita:/ Levante-se!/ vamos! que o dia já está por
vir/ em seguida à alvorada.]
(Tradução nossa)

O fim do encontro amoroso coincide com o término da noite. É a noite que encobre com seu manto estrelado e dá privacidade aos amantes. Noite amiga, noite esperada, ao contrário dos primeiros raios da aurora, sempre odiados pelos amantes nos versos da *alba*. Sexualidade velada, implícita, resguardada, como nos revela Duby.

Por mil indícios discerne-se a exuberância de uma sexualidade privada que se mostra nos lugares e nos tempos mais propícios, os do segredo, do obscuro, na sombra do pomar, no celeiro, nos recantos, e durante as trevas noturnas que nem sequer eram varadas, como no mosteiro, por algum toco de vela. (DUBY, 2009, p. 90)

Fica claro que o prazer acontece à noite, embora esta fosse temida pelo homem medieval. “A noite terrestre, propícia às aparições mais inquietantes, é negra como o pecado; é negra também como as trevas do além que elas prolongam na terra, as trevas povoadas pelas almas privadas da iluminação da visão de Deus (SCHIMITT, 1999, p. 199).

Após as festas, os homens e mulheres se deitam e há um jogo de sedução e de permissividade. As mulheres do castelo são uma espécie de fortuna que senhor feudal exhibe a fim de chamar a atenção de cavaleiros ou ilustres visitantes. O cenário está armado para favorecer os encontros e despertar amores proibidos. Trovadores

estarão a postos para retransmitir as histórias que encantarão seus ouvintes nos próximos saraus e festas. O que está proibido ao homem de contar será permitido à literatura retratar.

É na calada da noite que os amantes podem se encontrar, distante dos olhares dos invejosos e dos servos fiéis do castelo. Por isso, ao contrário do dia, a noite é sempre aclamada pelos amantes. Segundo os preceitos religiosos da época, a noite pertencia aos mortos. Até que as almas pudessem “dirigir-se à morada do Senhor, no céu”, acreditava-se que vagassem pelos cômodos do castelo e também pelas cercanias em busca de paz. Por isso, várias cerimônias religiosas eram feitas antes do enterro, visando à iluminação do defunto. Em um tempo em que a luz do dia era praticamente a única existente, o valor das velas de cera seria imensurável. Não se deixava queimá-las à revelia.

Nos encontros amorosos proibidos das *albas*, o escuro e as trevas da noite eram bem vindos. O amanhecer era detestável, pois anunciava, para tristeza do casal, o final do idílio, o início do inferno dos corações. O “céu” era uma noite longa e escura, a ponto de obscurecer as vistas alheias daquilo que acontecia na alcova dos amantes, colocando-os em segurança — já que as pessoas temiam a escuridão e não se arriscavam a sair se não fosse estritamente necessário. Na segurança da noite, o amor se afluava, os carinhos se estreitavam, os corpos amados se uniam e trocavam seus fluidos.

Como cantiga cortês, estamos diante de um gênero que pode até mesmo ser caracterizado como “agressivo”, por ser, de certa maneira, contrário ao amor de vassalagem e ao amor puro e neoplatônico. O que faz sentido é o amor carnal — mesmo que descrito de forma velada —, a paixão realizada — mesmo que por poucas horas, mesmo que proibida, mesmo que dissimulada por palavras que buscam amenizar a situação no poema, afrontando o poderio do senhor e as punições possíveis, caso descoberto.

Esse amor desfrutado no seio da noite escura e, que não durava mais que alguns momentos, afrontava não só a sociedade, mas a própria crença medieval. O temor à escuridão e à falta de luz ficava em segundo plano, pois quanto menos iluminação, mais discrição e menos perigo de ser descobertos. Só a luz da lua poderia significar alguma coisa. Símbolo do feminino, o luar opõe-se ao sol, que é masculino. É

sob esse luar que se consuma o adultério e o encontro dos amantes. É o momento do escondido, em que a luz do dia não é bem-vinda, contrariamente ao imaginário medieval. Era a noite o período das trevas, em que monstros, mortos e demônios estariam à solta, juntamente com o amor proibido e a vontade dos amantes em saciá-lo.

Para refletirmos sobre o adultério praticado no período noturno, abordamos brevemente a questão do sexo e sua interdição ao longo das épocas. Michel Foucault (2001, p. 81-83), na obra *História da sexualidade*, ressalta a ideia de que o sexo é regulado pelo *poder*. Mas que poder é esse? Segundo o autor, não somente o poder monárquico ou judicial, mas o poder coercitivo das instituições e também dos pensamentos e mentalidades baseadas nas leis vigentes. Para isso, Foucault elenca o que denomina “traços principais das relações de poder e sexo”. Primeiramente, tem-se a *relação negativa*, segundo a qual o “poder não pode nada contra o sexo e os prazeres, salvo dizer-lhes não”. Num segundo momento, aparece a *instância da regra*, “o poder seria somente aquilo que dita a regra”; com o sexo reduzido a sistema binário: pode/não pode, permitido/proibido, lícito/ilícito, ditado pela regra, pela linguagem e instaurada por ela. Em seguida, o autor comenta sobre o que ele chama de *ciclo da interdição*: não pratique, não faça, não conte, sob pena de não tê-lo mais em sua vida, consistindo este ciclo num castigo que impõe a supressão do próprio sexo. Para finalizar, Foucault cita mais dois traços: *A lógica da censura*, que afirma que o sexo é censurado, nega a sua existência ou se impede de dizê-lo; e *A unidade do dispositivo*, que impõe a todos o mesmo tipo de censura: das instâncias da dominação social às estruturas constitutivas do próprio sujeito.

Aludimos a esse raciocínio proposto por Foucault por causa das interdições nas relações entre as personagens dispostas na canção de *alba*. Se o sexo é velado, e regulado pelo *poder*, conforme propõe o autor — principalmente para quem o pratica fora da alcova conjugal —, também lhe seria negado o direito de se expor à luz do dia, sendo a noite, portanto, o único espaço temporal propício para ser praticado. Foucault observa:

Por que reduzir os dispositivos da dominação ao exclusivo procedimento da lei de interdição?
Razão geral e tática que parece se impor por si mesma: é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é

tolerável. Seu sucesso está na proporção daquilo que consegue ocultar dentre seus mecanismos. [...] O segredo, para ele, não é da ordem do abuso; é indispensável ao seu funcionamento. (FOUCAULT, 2001, p. 83)

A interdição seria a própria manutenção do poder, fortalecendo-o por meio do segredo e da ocultação, favorecendo, assim a continuidade das regras. A transgressão, até agora mantida como tal para efeito de qualificação do ato, pois o adultério estaria engendrado nela, possivelmente passaria *a não ser transgressão*, mas simplesmente manutenção de uma ordem como a da proibição e ocultação exigidas para a perpetuação do referido *poder*. Daí subentende-se a essência da canção: o proibido precisa ser confessado. Essa confissão era feita por meio dos trovadores, com os seus poemas.

A noite era o espaço do permitido-não-permitido, ou ocultável, o espaço do prazer e da libertação. Longe da luz do dia, em tese, aos amantes tudo seria possível. Beleza das belezas — o proibido torna-se o belo: é o amor concretizado na sua forma mais plena e pura. Sentimento ocultado, fora do matrimônio, ocultado também pela escuridão da noite, no espaço escondido do castelo ou do pomar, que os protege e os leva ao encontro do sonho e das fantasias, até certo ponto, realizáveis. Verdade, ou somente desejo, é na literatura que o ato será confessado.



Considerações

Finais

A inovação que a *canção de alba* trouxe em seu período mais áureo foi retratar uma figura feminina, diferente daquela sugerida pelas cantigas trovadorescas de amigo ou de amor. Nas *albas*, vamos ao encontro de um tipo de mulher distinto daqueles apontados na literatura medieval: da que não é casta e nem prostituta, a mulher casada, oprimida (ou não) e que se realiza, de alguma maneira, como amante. Essa mulher também não é a mulher que trabalha no campo nem no comércio. Estas, segundo Loyn (1990), no *Dicionário da Idade Média*, não tinham história, “não existiam”, eram mulheres rudes e não possuíam valor para a sociedade feudal. Possivelmente, sua expectativa de vida até seria menor que a dos homens, devido aos maus tratos sofridos.

As mulheres retratadas nas *albas* são as da classe aristocrática — nobres damas, herdeiras de castelos — cujos casamentos poderiam ter sido combinados ainda na infância. A independência dessas mulheres acontecia somente em determinados locais, como no sul da França ou na Alemanha, onde eram consideradas legítimas herdeiras, podendo inclusive, como Alienor de Aquitânia³⁶, conceber novos matrimônios.

O lamento visto nas canções nos remete à sugestão de um provável sentimento de infelicidade conjugal dessas mulheres casadas por conveniência social e cuja realização amorosa fora-lhes negada desde os primeiros anos da juventude. Usadas como meio de angariar influências e benefícios, entretanto, pouco se sabe sobre os costumes dessas mulheres, por meio da história convencional. Uma luz a respeito só viria bem mais tarde, com os estudos de documentos privados, listas de bens possuídos pelos senhores feudais, certidões ou raras cartas. Nesse sentido, a literatura medieval tornou-se preciosa fonte para revelar a origem do pensamento sobre a condição feminina no mundo ocidental.

O estudo das *albas* medievais, embora não seja expressivo no Brasil, já foi abordado, em um artigo intitulado “A alba ou canção da alvorada, um gênero poético antigo”, por Maurice Van Woensel, professor de literatura comparada da UFPB, já

³⁶ Filha do duque Guilherme X, viveu entre 1122 e 1204. Mulher de grande importância política, mãe de Ricardo Coração de Leão. Casou-se com Luís VII e teve seu casamento anulado anos mais tarde. Casou-se novamente, então, com Henrique II da Inglaterra. Influente mecenas de trovadores e da literatura cortesã. (LOYN, 1990, p. 235)

falecido. Tomamos conhecimento desse estudo durante a pesquisa. Nele, o autor faz a alusão à música popular de Denise Emmer, que fez sucesso na década 1970, cujo título é *Alouette*, a qual transcrevemos a seguir.

*Allouette*³⁷ (Denise Emmer)

*Mon amour, au je vois la lune briller
 Pourquoi tu vas maintenant partir
 Là-bas la nuit est encore
 C'est la reine du monde
 Reste plus une seconde, reste plus une seconde
 Viens avec moi
 La lumière du jour nous découvrira
 Et seulement la nuit nous cachera
 C'est l'amour impossible que le monde n'entend rien
 Reste plus un moment, reste plus un moment
 Reste avec moi
 Alors, tu t'es trompé
 Il a été le rossignol qui tu as fait réveiller
 Même l'alouette qui porte pour nous le jour
 Reste plus une seconde,
 Oublie le monde
 Viens avec moi*

[Cotovia
 Meu amor, eu vejo a lua brilhar
 Por que você quer partir agora?
 Lá, ainda é noite
 É a rainha do mundo
 Fica mais um segundo, fica mais um segundo
 Vem comigo
 A luz dos meus dias descobrir-nos-á
 E somente a noite esconder-nos-á
 É o amor impossível que o mundo não entende
 Fica mais um momento, fica mais um momento
 Fica comigo
 Então, você se enganou
 Foi o rouxinol que te acordou
 E não a cotovia que nos traz os dias
 Fica mais um segundo,
 Esquece o mundo
 vem comigo]

O Professor Woensel enxergou, na letra, uma autêntica canção de alba, o que demonstra a permanência do gênero na atualidade e a influência dele na literatura contemporânea.

³⁷ Disponível em: <<http://letras.mus.br/denise-emmer/63690/>>. Acesso em: 24 abr. 2013.

O famoso diálogo entre Romeu e Julieta, a respeito da separação, é também uma *canção de alba*, que popularizou o tema pelo mundo inteiro. Só este exemplo bastaria para justificar a influência da *canção de alba* não só na literatura medieval, mas em toda a literatura ocidental. Posteriormente, a peça inglesa influenciou o Ultrarromantismo e é considerada, hoje, o arquétipo do amor adolescente. Embora não se trate, segundo a crítica literária, da melhor peça de Shakespeare, sem dúvida, é a mais popular, cujo diálogo foi replicado à exaustão. Acreditamos que essa seja uma importante evidência da universalidade da *canção de alba*, levando em consideração o talento e a genialidade de William Shakespeare, escritor cuja obra, segundo Harold Bloom (2001, p. 27), alcança a mesma reputação da Bíblia, por transcender a época em que foi concebida.

Na sociedade que se balança entre o desprezo e a glorificação do corpo, conforme afirma Le Goff (2011, p. 139), a falta de informações a respeito dos dotes físicos dessas moças ou senhoras não nos deixa livres para argumentar sobre como elas se guiavam nos jogos amorosos. Eram cortejadas por estranhos? Mostravam partes de seus corpos e cobriam outras? Talvez, sobre isso, as imagens que nos mostram as canções de *alba* tenham nos trazido mais uma peça para se juntar a esse “quebra-cabeças” que é decifrar a personalidade feminina medieval. Há nessas poesias musicadas, muito mais do que se pode ler, compreender ou inferir. O estudo levanta questionamentos sobre a vida conjugal, os costumes amorosos, as relações extraconjugais e como os mitos medievais influenciaram a ideia de amor ocidental, conforme buscamos elucidar traçando um paralelo entre a literatura e a história. Pesquisar a situação dessas mulheres merece um trabalho futuro bem mais aprofundado, o que levaria a um estudo mais minucioso, que poderá trazer relevante contribuição não só à literatura, mas também à história. Como bem nos lembra Jacques Le Goff, estudar o passado nos faz compreender melhor o presente.



Referências

- ALVAR, Carlos. *Poesia de trovadores, trouvères y Minnesinger*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- AUERBACH, Eric. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BALBUENA TOREZANO, M. del Carmen. La canción de alba como fenómeno multicultural. Análisis de Sîne Klâwen, de Wolfram von Eschenbach. *Estudios Filológicos Alemanes*, n. 8, p. 115-131, 2005.
- BARK, William Carroll. *Origens da Idade Média*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- BARK, William Carroll. *Origens da Idade Média*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- BLOCH, Howard R. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 43, 1995.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOWRA, Cecil. *Paralelo entre cantares gregos e portugueses: da poesia medieval portuguesa*. Lisboa: J. Ribeiro Editor, 1985.
- BREA, Mercedes; PILAR, Lorenzo. *A cantiga de amigo*. Salamanca: Edición Xerais de Galicia, 1998.
- CANCIONEIRO DA AJUDA. Edição crítica de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês: introdução*. Tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CASTRO, Armando López. *El Alba en la tradición poética romance: lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional*. actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 29-30 Octubre 1998. Disponível em: <<http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/05-lopez.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2010.
- CHEVALIER, J. ; GHEERBRANDT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Lafond / Jupiter, 1982 [1949].
- CLOUZOT, Martine. Um intermediário cultural no século XIII: o jogral. *Signum*, n. 7, p. 63-98. 2005.
- CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- CUNHA, Celso. *Sob a pele das palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras, 2004.

- CUNHA, Viviane. Da Grécia antiga à România Medieval: o topos “mãe e filha” na literatura. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 26, n. 36, p. 185, jul./dez. 2006.
- CUNHA, Viviane. Estudo tipológico e comparativo das canções de mulheres dos séculos XII e XIII, no universo românico. *Asa Palavra*, n. 8, p. 35-44, 2007.
- DIONÍSIO, J. Levad, amigo, que dormides as manhanas frias de Nuno Fernandes Torneol. *Revista da Biblioteca Nacional*, n. 9, p. 7-22, 1994.
- DOBB, Maurice. *A evolução do capitalismo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- DROMKE, Peter. *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- DUBY, Georges. *A Europa na Idade Média*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988. (Coleção O homem e a história).
- DUBY, Georges. *As três ordens e/ou o imaginário do feudalismo*. 2. ed. Lisboa: Ed. Estampa, 1994.
- DUBY, George. *História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUBY, Georges. *O cavaleiro, a mulher e o padre: o casamento na França feudal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- ELICEGUI, E. G. Poesia griega de “amigo” y poesia arabigo-española. *Emerita*, Madrid, Tomo XL, fasc. 2, p. 329-396, 1972.
- ELICEGUI, E. G. La tematica de los “cantos de amigo” griegos: situacion del género en la literatura y cultura griega antigua. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrofica Arabe y Hebrea y sus Paralelos Romances*. Madrid: Univ. Complutense, 1991, p. 121-135.
- FRANCO Júnior, Hilário. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- FUENTE CORNEJO, T. *La canción de alba en la lírica románica medieval*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1999.
- GANSHOF, F. L. *O que é o feudalismo?* 3. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974.
- GOUIRAN, Gérard. *Et ades será l'alba: angoisse de l'aube (Recueil des chansons d'aube des troubadours)*. Montpellier: Université Paul-Valéry/Centre d'études occitanes, 2005.
- HATTO, Arthur T. *Eros: an enquiry into the theme of lovers meetings and partings at dawn in poetry*. Mouton: La Haya, 1965.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes (1799-1864). 3. ed. São Paulo: Atena, 2009.
- JEANROY, Alfred. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge: études de littérature française et comparée, suivies de textes inédits*. 2. ed. Paris: H. Champion, 1904.

- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa: Edições Setenta, 1985.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- LOYN, H. R. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jogo Zahar, 1990.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Niteroi: Agora da Ilha, 1999.
- NUÑEZ, Carlos M. Cabanillas. El tópico del alba y la invectiva contra aurora. Disponível em: <http://www.dip-adajoz.es/publicaciones/reex/rcex_2_2003/estudios_07_rcex_2_2003.pdf>.
- PIDAL, R. M. *Poesia jugralesca y origenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Politicos, 1957.
- PINSKY, Jaime. *O modo de produção feudal*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- PREVITÉ-ORTON, C. W. *História da Idade Média*. Porto: Presença, 1972. [sete volumes].
- RIQUER, M. de. *La lirica de los trovadores*. Barcelona: Escuela de Filologia, 1948.
- ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- SCHIMITT, Jean Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, Francisco C. Teixeira da. *Sociedade feudal: guerreiros, sacerdotes e trabalhadores*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Cultura, 2009.
- SPINA, Segismundo. *A lirica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- SPINA, Segismundo. *Presença da literatura portuguesa: era medieval*. São Paulo: DIFEL, 1985.
- SWEEZY et al. *A transição do feudalismo para o capitalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- TAVANI, Giusepe. Airas Nunes. *Dicionario da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.
- VIEIRA, Yara Frateschi. Olhos e coração na lírica galego-portuguesa. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 29, n. 42, p. 11-32, jul./dez. 2009.
- VAN WOENSEL. *A alba ou canção da alborada, um gênero poético antigo*. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9183/4878>>. Acesso em: 27 maio 2015.

VOSSLER, K. *Formas literarias en los pueblos romanicos*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1944.

ZUMTHOR, P. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Bibliografia de apoio

ASENSIO, E. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1970.

ASENSIO, E. Los cantares paralelisticos castellanos: tradicion y originalidad. *Revista de Filologia Española*, n. XXXVII, p. 130-167, 1953.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 10. ed. São Paulo: Anablume/Hucitec, 2002.

BARTHES, R. *Le grain de la voix* (Entretiens 1962-1968). Paris: Seuil, 1981.

BELL, A. Algumas observações sobre as cantigas de amigo. *Revue Hispanique*, t. LXXVII, p. 270-283, 1929.

BELL, A. *et al. Da poesia medieval portuguesa*. Lisboa: J. Ribeiro Editor, 1985.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

KRISTEVA, J. "Préface" à la *Poétique de Dostoievski* de Mikhail Bakhtine. Paris: Seuil, 1970.

KRISTEVA, J. *Introdução à semánlise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LABARGE, Margaret Wade. *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea, 1986.

WILSON, E. Albas y alboradas en la península. In: WILSON, E. *Entre las jarchas y Cernuda*. Barcelona: Ariel, 1977. p. 55-105.

