Viviane Cunha

A figura da mulher nas canções de malmaridadas no universo românico medieval

O perfil da mulher de tempos passados, que nos transmite a literatura, é bastante marginal se analisado à luz de detalhes, como as deformações físicas (pés de ganso, pés grandes, conforme relato da epopeia *Berta as grans pies*), as eternas atividades do trabalho de fiar e tecer, um trabalho que a acantona sempre numa espécie de gineceu, na Antiguidade Clássica, ou até mesmo numa parte do castelo ou de uma abadia feminina, na Idade Média. Além dessas, há aquela mulher que não é dona de seu destino, cuja vontade e ou desejo nunca contam. Ela pode ser substituída em qualquer instância por outra mulher, sem que tenha um prévio conhecimento do que lhe acontecerá, enfim, a sua sorte costuma ser decidida por outros: o pai, o rei, o marido.

Essa ideia de “não lugar” ou de “lugares marcados”, como espaço em que vivia a mulher de tempos passados, pode ser visualizada tanto nas artes plásticas, quanto na literatura. Exemplos disso nos são transmitidos por vários *corpora* de canções de mulheres, dos séculos XII e XIII, tais como as *chansons de toile*, originárias do nordeste da França, as canções das *trobairitz*, provenientes do Sul da França, as *cantigas de amigo* galego-portuguesas, *corpus* significativo da poesia trovadoresca da Galícia e de Portugal, para citarmos os mais conhecidos, e finalmente, as *canções de malmaridadas*, as quais serão objeto deste estudo.

As canções que abordam a mulher mal casada foram recolhidas por K. Bartsch,¹ no século XIX, e representam um microcosmo daquelas mulheres que lamentavam a sua sorte, por causa de uma relação conjugal mal resolvida. A mal casada se tornaria um símbolo de mulher que sempre viveu à “margem” numa sociedade patriarcal, em que ela nunca participava das decisões. A malmaridada das canções é o retrato de uma mulher infeliz, que busca na figura do “amigo” a recompensa de uma felicidade que não encontra no leito conjugal. É um tipo muito frequente na literatura cortês do norte da França, o que se explica, talvez, pelo fato de ser a mulher, na sociedade medieval, desposada pelas terras que ela transfere ao marido, na época do casamento. Os casamentos eram negociações

1 K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1870.

Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais

entre os senhores feudais, bastante lucrativas; a vontade de se casar, os sentimentos da mulher pelo parceiro conjugal, pouco ou nada importavam. Acrescenta-se a isso, que o marido costumava manter-se fora do lar por causa das guerras, das caças, dos torneios, enfim, do serviço feudal, e passava longos períodos longe da vida conjugal, durante os quais sua esposa poderia eventualmente experimentar novas sensações entre os jograis e os *trouvères*, os quais lhe prestariam o “serviço amoroso”. O casamento era afinal um bom negócio para o homem e um péssimo negócio para a mulher, cuja função era a de procriar.

A nomenclatura do gênero diz claramente que a canção da *malmaridada* se distingue pelo seu tema: a esposa deplora a sua insatisfação conjugal e sonha com um amor consolador, o que é a base da canção de malmaridada.² Todavia, há outros aspectos a serem considerados, como a posição social da mulher em questão. A maioria das mulheres mal casadas das canções é de origem nobre, em geral, apresentam-se como filhas de rei, de imperador, o que as remetem a um tempo bem antigo, talvez à época de Carlos Magno, ou até mesmo à antiguidade clássica. Muitas canções se passam no período da primavera, principalmente em abril (*En avril a tans pascour*) e maio (*En mai au douz tens nouvel*), época em que os jardins (*An un florit vergier jolit*) e os bosques se apresentam verdes e floridos. Os pássaros, principalmente a cotovia e o rouxinol, podem ser personagens do discurso, pois em algumas canções as mulheres apostrofam esses pássaros como confidentes de seus amores e de seu estado de espírito, ou como mensageiros que levam suas notícias ao amigo distante.

G. Paris³ estabelece uma tipologia para esse grupo de canções, as quais ele não considera muito arcaicas, pelo fato de que muitas apresentam refrães emprestados de canções de dança, e isso não era comum antes do século XIII. Do ponto de vista formal as canções são rimadas com muito cuidado, e construídas com uma arte que exigia certa pesquisa, na opinião do filólogo francês.

Embora o gênero seja específico do Norte da França, a figura da *malmaridada* encontra-se em outros gêneros de canções, no âmbito românico. O repertório das cantigas de amigo galego-portuguesas apresenta um exemplar da *malmaridada* como personagem, com uma tipicidade diferente das canções francesas. No pequeno *corpus* das *trobairitz* encontra-se também a figura da *malmaridada*, no âmbito das canções amorosas occitanas.

G. Paris, em sua obra sobre as origens da poesia lírica na França,⁴ faz uma comparação entre as canções de tela e as canções de malmaridadas, ressaltando

² G. Paris, *Les origines de la poésie lyrique en France*, in Id., *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, publiés par Mario Roques, Paris, Honoré Champion, 1966, pp. 539–624.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

as suas diferenças, uma vez que a identificação se apresenta em um nível mais genérico: os dois tipos de canções colocam as mulheres em primeiro plano e são escritas do ponto de vista das mulheres.

No que diz respeito à sua estrutura, as “canções de malmaridadas” não apresentam as características essenciais às “canções de tela”, como as estrofes monorrimas e o refrão, a não ser quando esse é um empréstimo de uma canção de dança.⁵ Comparando-se as canções de malmaridadas com as canções de tela percebe-se, que nas primeiras, as personagens não são nomeadas, enquanto que nas canções de tela as *Belles* e os seus *amigos* sempre o são.

O motivo mais frequente das canções de malmaridadas é o casamento, visto do ponto de vista da mulher, para quem a condição de casada apresenta-se como uma escravidão odiosa, sendo o marido sempre grotesco, nunca chamado pelo próprio nome, e sim por qualificativos como: tirano, vilão (no sentido de rústico), ciumento, velhote, enfim, é ele o responsável pela infelicidade da mulher.

O debate ou a discussão com o marido compõem o diálogo na maioria das canções de malmaridadas. O drama se passa entre duas pessoas e o poeta costuma intervir, muitas vezes, de maneira direta ou indireta. A figura do amigo é um personagem implícito ou virtual. Um bom exemplo é a canção número 45, recolhida por Bartsch,⁶ a qual apresenta desde o refrão a temática da malmaridadada:

‘Ne me bates mie,
maleuroz maris,
vos ne m’aveis pas norrie.’

L'autrier par une anjornee
chivachoie mon chamin,
novelette mariee
trouvai leis un gal foilli,
batue de son mari :
si en ot lou cuer doulant
et por ceu aloit dixant
cest motet par auradie

...

Elle dist ‘vilains, donee
suis a vous, se poice mi ;
mais par la virge honoree,
pues ke me destraigneis ci,
je ferai novel ami,
a cui qui voist anuant.

⁵ Ibid.

⁶ K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, p. 46.

moi et li irons juant :
si doublerait la folie.

...

Li vilains, cui pas n'agree,
la ranposne, si li dit
'pace avant !' grande pamee
li donait, pues la saixit
par la main et si li dit
'or rancomance ton chant,
et deus me dont dolor grant
ce je bien ne te chastie.'

A canção, composta de três estrofes e refrão de três versos, inicia-se com a voz do poeta (ou narrador em terceira pessoa), que enquanto cavalgava, encontrou uma jovem recém-casada apanhando de seu marido. Ele sentiu o coração doer por presenciar aquela cena, justificativa suficiente para compor aquele *motet*: a canção da malmaridada. A jovem cantava o seguinte refrão: “não me batas infeliz marido, [já que] vós não me haveis alimentado”, e desafia o marido ao dizer que terá um “novo amigo”. Ele a puxa pela mão e lhe jura em nome de Deus que irá castigá-la. O marido é chamado de infeliz (*maleuroz*), e de rústico (*vilains*). Temos aqui todos os componentes da canção de malmaridada.

A mulher mal casada, infeliz no amor, surge também no pequeno repertório das “canções de tela”, o que significa que os gêneros se interpenetram. Essa mistura de gêneros ocorre na cantiga de Dom Dinis, uma cantiga de amigo, porém, a personagem não é uma donzela aflita com os seus amores, mas uma mulher casada, isto é, uma *malmaridada*. Trata-se da cantiga *Quisera vosco falar de grado* (B 585, V 188), composição do rei trovador, D. Dinis, poeta que nos legou a maior parte das cantigas do cancioneiro galego-português. Como se sabe, as cantigas trovadorescas galego-portuguesas classificam-se em três grandes gêneros: “cantigas de amor”, “cantigas de amigo” e “cantigas satíricas”.

Observe-se a canção de malmaridada galego-portuguesa, datada do século XIV:

Quisera vosco falar de grado,
ay meu amigo e meu namorado!
mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
ca ey mui gram medo do hirado ;
Hirad'aja Deus quem me lhi foy dar!

En cuydados de mil guysas travo,
per vus dizer o con que m'agravo ;
mays non ous'oj'eu convosc'a falar,

ca ey mui gram medo do mal bravo.
Mal brav'aja Deus quem me lhi foy dar!

Gran pesar ey, amigo, sofrudo,
per vus dizer meu mal ascondudo ;
mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
ca ey mui gram medo do sanhudo.
Sanhud'aja Deus quem me lhi foy dar.

Senhor do meu coração, cativo
sodes en eu viver con que vivo ;
mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
ca ey mui gram medo do esquivo
Esquiv'aja Deus quem me lhi foy dar.
(25.102)⁷

Na cantiga de D. Dinis, o marido é nomeado por quatro adjetivos substantivados: *hirado*, *mal bravo* ‘malvado’, *sanhudo* ‘raivoso’ e *esquivo*, talvez ‘distante, frio’. Do ponto de vista estrutural, essa cantiga se compõe de quatro estrofes, de cinco versos decassílabos, com rimas femininas e masculinas. Ao contrário das outras cantigas de amigo, nas quais o discurso é sempre o de uma donzela, nessa cantiga, a voz que se ouve é a de uma mulher casada. A mulher dirige o seu discurso ao amigo, deplorando a sua infelicidade por não poderem se encontrar, sentindo-se aterrorizada com a possibilidade de sua relação amorosa ser descoberta.

Nas canções de malmaridadas francesas, a mulher ridiculariza o marido, na maioria das vezes. A cantiga galego-portuguesa, por sua vez, apresenta uma mulher que teme o marido e apostrofa ao amigo. O fato de essa cantiga ser o único exemplar de malmaridada do repertório galego-português pode ser indício de uma influência estrangeira, mais especificamente dos *trouvères*.

É possível que as canções de malmaridada sejam o reflexo de uma realidade social da condição da mulher medieval. Desde o período romano as mulheres se casavam muito jovens, a partir dos doze anos.⁸ Na Idade Média, isso não era diferente, e a canção anônima occitana, “Balada da malmaridada”, pode ser um exemplo disso. Cito apenas a primeira estrofe, a partir de Pierre Bec:⁹

7 M. Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Corpus completo das cantigas medievais, com estudio biográfico, análise retórica e bibliografia específica, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, vol. I, pp. 224–225.

8 G. Fau, *L'Émancipation féminine à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

9 P. Bec, *Anthologie des troubadours*, Textes choisis, présentés et traduits par P. Bec (3e éd. corrigée) Édition bilingue, Paris, Éditions 10/18, 1979, pp. 62–65.

Coindeta sui si com n'ai grèu cossire,
 Per mon marit, car ne'l volh ne'l desire.
 Qu'eu be'us dirai perquè son aissi druza :
 Coindeta sui ...
 Quar pouca son, joveneta e tosa,
 Coindeta sui ...
 E degr'aver marit dont fos joiosa,
 Ab cui tostemps pogués jogar e rire.
 Coindeta sui ...
 (...)

Talvez, o verbo *jogar* ‘brincar’ deva ser aplicado mais aos jogos infantis do que aos jogos amorosos a julgar pelo tom do verso: *Quar pouca son, joveneta e tosa* (‘Pois sou pequena e uma jovem moça’), que revela tratar-se de uma mocinha.

No repertório das *trobairitz* occitanas também podem ser encontrados exemplos de mulheres malcasadas ou malmaridadas. Na canção de Na Castelosa *Mout avètz fach lonc estatge* pode entrever-se uma mulher malcasada, como assinalado na estrofe final:

Tot lo maltrach e'l damnatge
 Que per vos m'es escaritz
 Vos grazir fan mos linhatge
 Et sobre totz mos maritz.
 (V, vv. 41–44)¹⁰

A referência ao marido, num poema em que a dama se dirige ao seu “amigo”, faz pensar numa malmaridada, como o analisou Pierre Bec.¹¹

Na canção *Estat ai en grèu cossirièr*, atribuída à Comtessa de Dia, é possível descobrir também uma mulher malcasada, quando a personagem feminina dirige-se abertamente ao “amigo” na terceira estrofe:

Bels amics, avinens e bos,
 Quora' us tenrai en mon poder,
 Et que jagués ab vos un ser,
 Et que'us dès un bais amoros ?
 Sapchatz, gran talan n'auria
 Que'us tengués en luoc del marit,
 Ab çò que m'aguessetz plevit
 De far tot çò qu'eu volria.¹²

¹⁰ P. Bec, *Chants d'amour des femmes-troubadours*, Paris, Stock / Moyen Age, 1995, p. 86.

¹¹ P. Bec, cit., p. 87.

¹² P. Bec, cit., p. 105.

O fato de preferir estar nos braços do amigo em lugar do marido revela que se trata de uma mulher insatisfeita com o casamento, a qual sonha estar nos braços do amado, para dar-lhe um beijo amoroso (v. 4) e fizesse tudo o que ela queria (v. 8).

O canto da malmaridada da Idade Média é a voz de uma mulher que queria se emancipar da tutela de um marido, que lhe havia sido imposto desde a sua tenra idade, e sempre procurava mantê-la fechada ou enclausurada em algum lugar, onde ele mesmo se atribuía o direito de abandoná-la. Casada muito jovem por sua família, a mulher medieval não podia opor resistência contra uma tradição que exigia apenas um consentimento simbólico. Ela deveria, desta forma, rebelar-se constantemente contra tal situação, o que talvez atirasse a cólera do marido, muito mais idoso, talvez mesmo um adulto jovem, porém ‘velho’ para uma adolescente.

As canções de malmaridadas da Idade Média, assim como das épocas posteriores, podem apresentar-se sob a forma de um discurso paródico, o que não exclui o seu caráter dramático, entrevisto por Bartsch. Na realidade, esses cantares devem ser entendidos como forma de protesto, contra a violência imposta às mulheres. Ressalte-se, que o motivo da malmaridada está ligado ao do estupro, motivo também muito frequente na literatura medieval, encontrado principalmente nas *pastorelas*. Dietmar Rieger,¹³ em um estudo detalhado sobre a violência contra a mulher na Idade Média – a partir de um *corpus* que engloba a poesia latina, as canções trovadorescas, os romances bretões e a paródia renardiana, e considerando também o aspecto factual, tendo por base a História e os textos jurídicos – analisa, à luz da intertextualidade, o jogo de relações em que a mulher era objeto de rapto e de estupro.

A violência contra a mulher foi tratada por Katherine Gradval,¹⁴ que analisa a questão do estupro na literatura medieval francesa, e dedica um capítulo à temática do estupro nas *pastorelas*.

Pode-se considerar como uma variante das canções de malmaridadas as canções de *nonnettes* ou de *mal cloîtrées*, típicas também do Norte da França. Elas representam o que dissemos acima, as mulheres não escolhem seu próprio destino e costumam ser enclausuradas contra a sua vontade, em um convento.

Ressalte-se que as canções de malmaridadas medievais pertencem, na sua maioria, ao domínio da *langue d'oïl*; e embora o tema exista em *langue d'oc*, somente se expandirá no Sul da França após a época medieval, no âmbito das canções tradicionais. Admitindo-se que as canções expressem uma realidade social, é bem possível que a bipartição espacial (Norte e Sul da França) esteja

¹³ D. Rieger, *Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise*, in “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXI, 3, 1988, pp. 241–267.

¹⁴ K. Gradval, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

em relação com a bipartição jurídica da antiga Gália. Deve-se a emancipação da mulher do Sul à influência do direito Justiniano, o qual lhe atribuía certos privilégios, que as mulheres de outros lugares não possuíam. O direito romano, que havia estabelecido a emancipação jurídica da mulher na época do apogeu do Império, regride depois, talvez por influência dos “Pais da Igreja”. Mais tarde, no fim do Império Romano do Ocidente, Justiniano o modifica, dando-lhe um caráter mais evoluído e mais justo. É provável, que a presença massiva das canções de malmaridadas no norte da França, esteja relacionada com essa dicotomia jurídica dos primeiros séculos bárbaros da Gália, pois, segundo certos especialistas, esse gênero de canções é muito arcaico, embora não seja da mesma opinião G. Paris. Mas, o filólogo francês se refere à forma e não ao tema em si, que é de todas as épocas, é um tema universal, como argumenta Nelli.

René Nelli¹⁵ relaciona as canções de *mal mariée* ou *mal maridada*, para utilizar expressão sua, às “festas de maio”, nas quais os rapazes as cantavam para debocharem das uniões infelizes, e das moças que preferiam se unir a um velho rico do que a um jovem pretendente pobre. Segundo o autor, o caráter tradicional e popular do “amor de maio” aí aparece, e não tem nada de cortês na sua essência: as malmaridadas são de todos os tempos e de todos os lugares; elas representam todas as mulheres jovens, em luta contra as disparidades sociais antinaturais.

As aproximações entre as canções aqui estudadas se situam no nível do discurso. A mulher é apresentada como actante do discurso amoroso, daí alguns filólogos as nomearem também “canções de personagens”, embora isso não sirva para definir o gênero, pois todas as cantigas de mulheres narram sobre personagens, que são elas próprias.

As relações entre as canções de mulheres do universo românico, aqui estudadas resumidamente, situam-se, sobretudo, no nível da narrativa, que apresenta a mulher como sujeito amoroso e não como objeto amoroso. As vozes que se ouvem são as das mulheres medievais, mediadas pelos poetas que as escreveram ou estilizaram; foram divulgadas pelos copistas, e pelos jograis que as interpretavam e nelas introduziam variantes regionais, excetuando as vozes das *trobairitz*, que são elas portadoras de sua própria voz.

15 R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Edouard Privat, 1963, pp. 33 e 35.